# Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da ABRAPLIP

**Otávios Rios**
**Veronica Prudente**
Organizadores

Governo do Estado do Amazonas
Omar Abdel Aziz | Governador
José Melo de Oliveira | Vice-Governador
Odenildo Teixeira Sena | Secretário de C&T
Maria Olívia de Albuquerque Ribeiro Simão | Diretora-Presidenta FAPEAM

Universidade do Estado do Amazonas
José Aldemir de Oliveira | Reitor
Marly Guimarães Fernandes Costa | Vice-Reitora

Editora Universitária
Otávio Rios Portela | Diretor
Juliana Sá | Assessora Técnica
Lorena Nobre Tomás | Chefe do Núcleo de Revisão
Gilson Chaves | Revisor
Paulo N. Leão | Designer

Conselho Editorial
Ademir Castro e Silva |Cristiane da Silveira
Maria da Graças Vale Barbosa |Otávio Rios Portela (Presidente)
Patrícia Melchionna Albuquerque | Sergio Duvoisin Junior
Silvana Andrade Martins|Simone Cardoso Soares |Valmir César Pozzetti

Revisão Técnica
Veronica Prudente

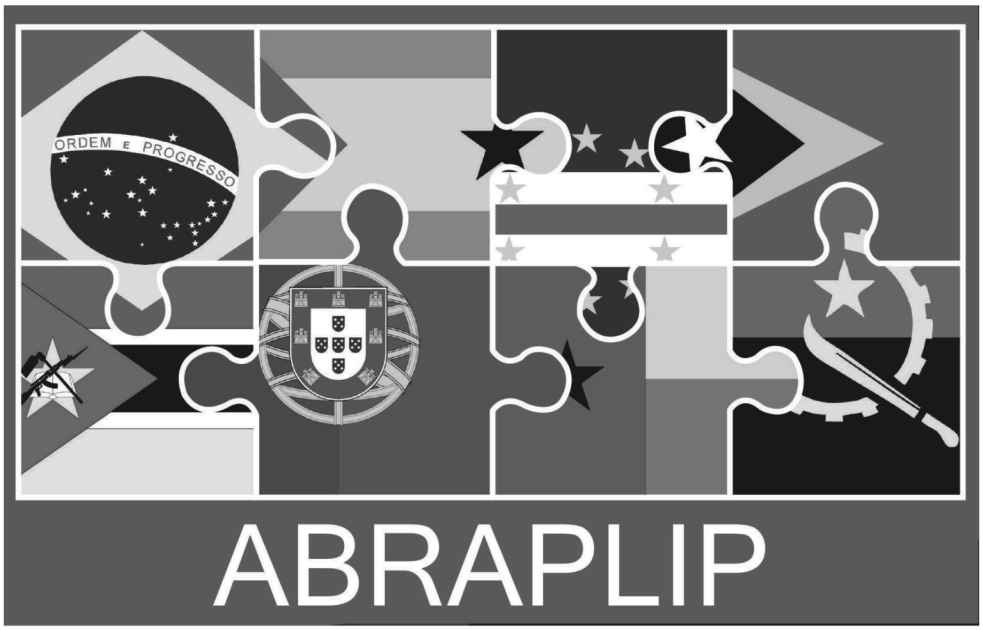
Revisão Final
Gilson Chaves

Todos os Direitos Reservados © Universidade do Estado do Amazonas.
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte.

RIOS, Otávio & PRUDENTE, Veronica.
Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da ABRAPLIP.
Manaus: UEA Edições; ABRAPLIP: Manaus, 2012.
ISBN 978-85-7883-216-2

UEA Edições
Av. Djalma Batista, 3578 - Flores | Manaus - AM - Brasil
Cep 69050-010 | (92) 3878.4463

# Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da ABRAPLIP




**Otávios Rios**
**Veronica Prudente**
Organizadores

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

EXPEDIENTE DO IV CONGRESSO NORTE-NORDESTE DA ABRAPLIP

DIRETORIA DA ABRAPLIP
2012/2013

Presidente:
Rosana Zanelatto Santos (UFMS)

Vice-Presidente:
Otávio Rios (UEA)

Primeiro-Secretário:
José Batista de Sales (UFMS)

Segundo-Secretário:
Jorge Valentim (UFSCar)

Primeiro-Tesoureiro:
Wellington Furtado Ramos (UFMS)

Segunda Tesoureira:
Lucilene Soares da Costa (UEMS)

Primeira-Secretária Adjunta:
Germana Maria Araújo Sales (UFPA)

Segundo-Secretário Adjunto:
Edvaldo Bergamo (UnB)

COMISSÃO ORGANIZADORA
Veronica Prudente (Presidente)
Otávio Rios (Vice-Presidente)
Cristiane da Silveira
Débora de Lima Santos
Elaine Andreatta
Kenedi Santos Azevedo
Mariana Marques de Oliveira

COMITÊ CIENTÍFICO
Francisco Ferreira de Lima (UEFS)
Germana Maria Araújo Sales(UFPA/CNPq)
José Rodrigues de Paiva (UFPE)
Luciana Marino do Nascimento (UFAC)
Márcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)
Márcio Coelho Muniz (UFBA/CNPq)
Maria Elvira Brito Campos (UFPI)
Maria Lúcia Dal Farra (UFBA/CNPq)
Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS/CNPq/ABRAPLIP)

MONITORES
Aline Beatriz Braga de Souza
Ana Noelia Dias Nates
Cristina César Corrêa
Débora Renata de Freitas Braga
Eduardo de Alencar Serudo
Eleonara Castro da Silva
Eliete da Costa Queiroz
Esmeralda Frota Ferreira
José Francisco Barros de Araújo
Josiane Saquiray Pinho
Leandro Da Vinci Babilônia Brandão
Márcia Regina Guedes de Menezes
Maria Cristalina Silva Santos
Patrícia Maria da Silva Ferreira
Renata Fabiane Mello
Valéria Gonçalves de Menezes
Ytanajé Coelho Cardoso

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# APRESENTAÇÃO

O tema ***"Entre dois fins de século"*** é uma referência direta a um texto do crítico e ensaísta português Eduardo Lourenço, e, da mesma forma, foi uma homenagem ao ensaísta e tema gerador do IV Congresso Norte-Nordeste da ABRAPLIP(Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), realizado em Manaus em novembro de 2012 nas dependências da UEA com o apoio da FAPEAM.

Os textos desta coletânea abordam uma reflexão crítica, sobretudo, do período compreendido entre os séculos XIX e XX, chegando às raias da contemporaneidade. Os artigos e resumos expandidos nestes anais apresentam o resultado de pesquisas de professores, estudantes de graduação e pós-graduação, cujos textos revelam as relações entre as literaturas de Língua Portuguesa desenvolvidas desde os projetos de Iniciação Científica a projetos de pesquisa de professores universitários altamente qualificados.

Esperamos que estes anais cheguem às mãos dos leitores e possam se constituir como referência bibliográfica tanto para os investigadores especializados em Literatura Portuguesa quanto para os estudantes de Letras de uma forma geral, que ávidos por uma fortuna crítica possam se debruçar sobre as letras lusas dos séculos XIX e XX encontrarão em "Entre dois fins de século" uma fonte substancial para a sua formação acadêmica.

(Orgs) Otávio Rios e Veronica Prudente

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# SUMÁRIO

## ARTIGOS

01. ESCRITOS DA SELVA: BIOGRAFIA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM FERREIRA DE CASTRO E PEPETELA
Adriana Aguiar ..... 11

02. *O PLANALTO E A ESTEPE* SOB A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM
Alessandro Barnabé Ferreira Santos
Márcia Manir Miguel Feitosa ..... 24

03. A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM EM *A SELVA:*
a experiência de um português na Amazônia brasileira, durante a decadência do "ouro negro
Antonio Cordeiro Feitosa ..... 31

04. AS CANTIGAS SATÍRICAS GALEGO-PORTUGUESAS E A EDUCAÇÃO FEMININA
Bianca Costa Ramos Silva
Márcio Ricardo Coelho Muniz ..... 42

05. O ABRASAMENTO SEXUAL NOS SERINGAIS AMAZÔNICOS, POR ALBERTO RANGEL E FERREIRA DE CASTRO
Carlos Antônio Magalhães Guedelha ..... 53

06. ÁLVARO DE CAMPOS – O HOMEM DA MODERNIDADE
Catarina Lemes Pereira ..... 70

07. O DESENVOLVIMENTO CONTEMPORÂNEO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA
Clecio Marques dos Santos
Flavia Regina Neves da Silva
Mayara Crystina Rego da Silva
Conceição de Maria de Araujo Ramos ..... 77

08. SOB(RE) RUÍNAS: SILÊNCIO E PALAVRA EM *ANTES DE NASCER O MUNDO E CINZAS DO NORTE*
Cristiana Mota ..... 87

09. A VISÃO DE WILKENS SOBRE A FIXAÇÃO PORTUGUESA NA AMAZÔNIA
Débora de Lima Santos
Veronica Prudente Costa ..... 99

10. REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *QUEM ME DERA SER ONDA*
Débora Feitosa Azevedo
Veronica Prudente Costa ..... 109

11. PRÓSPERO E CALIBAN N'*A SELVA*
Débora Renata de Freitas Braga ..... 119

12. O LUGAR DE ENUNCIAÇÃO DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: A LITERATURA PERIFÉRICA
Delma Pacheco Sicsú ..... 133

13. MÁGICA: TEATRO MUSICAL SATÍRICO, COM ELEMENTOS FANTÁSTICOS, NA PAISAGEM DE LISBOA (EÇA DE QUEIROZ)
Denise Rocha ..... 145

14. O LABIRINTO DA MEMÓRIA EM "O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA" DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES
Dilce Pio Nascimento ..... 157

15. "O POEMA FAZ-SE CONTRA A CARNE E O TEMPO": HERBERTO HELDER
Djanine Belém. ..... 166

16. "A JUSTIÇA SALOMÔNICA BRECHTIANA NO TEATRO ANGOLANO"
Dorine Cerqueira ..... 174

17. ÊXODOS E RETORNOS CULTURAIS ENTRE ÁFRICA E PORTUGAL: UMA LEITURA DO ROMANCE *AS NAUS*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES
Egberto Guimarães Seixas. ..... 182

18. O ATO DE (DES)MASCARAR O CORPO EM QORPO-SANTO E BERNARDO SANTARENO
Elaine Pereira Andreatta ..... 189

19. OS EX-ALUNOS DO "INSTITUTO BENJAMENTA" E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO
Ermelinda Maria Araújo Ferreira ..... 200

20. *A SELVA*: NARRATIVA LITERÁRIA E NARRATIVA HISTÓRICA
Fabiana Santos Martins ..... 216

21. A MULHER DO MÉDICO: A HEROINA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO
Fabíola Tânia Leitão Eulálio ..... 226

22. REPRESENTAÇÕES DE VIVÊNCIAS: UMA LEITURA EXISTENCIALISTA DA CRÔNICA *EM CASO DE ACIDENTE*
Francisca Marciely Alves Dantas
Maria Elvira Brito Campos ..... 234

23. INTERNOS E INTERNADOS: EDUCAÇÃO E MEMORIALISMO EM RAUL POMPÉIA E VERGÍLIO FERREIRA
Franco Baptista Sandanello ..... 245

24. RESISTÊNCIA E AFETOS – TRAJETÓRIA POÉTICA DE MARIA TERESA HORTA
Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque ..... 257

25. AS PERSONAGENS FEMININAS EM TEOLINDA GERSÃO E CLARICE LISPECTOR: BUSCANDO APROXIMAÇÕES
Geisiane Dias Queiroz
Maria Elvira Brito Campos ..... 266

26. O BELO ORDENADO EM SOPHIA BREYNERANDRESEN
Isadora Santos Fonseca
Rita do P. Socorro B.de Oliveira ..... 272

27. A PRODUÇÃO DE GOMES DE AMORIM SOBRE A AMAZÔNIA
Iziane Meireles
Veronica Prudente ..... 280

28. AS IMAGENS DE PORTUGAL NO ROMANCE HISTÓRICO DE PINHEIRO CHAGAS
Jane Adriane Gandra ..... 289

29. AS RELAÇÕESDE PODER E SUBMISSÃO EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA,* DE MIA COUTO
José Benedito dos Santos
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira ..... 301

30. LIRISMO E NARRATIVIDADE: A PROSA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
Karine Costa MIRANDA
Maria Elvira Brito CAMPOS ..... 311

31. ALBERTO E F. ANTONINO BACELAR: O EROTISMO EM DEVANEIO
Kenedi Santos Azevedo ..... 319

32. AS MARCAS DA ORALIDADE NO PROJETO ESTÉTICO DE MANOEL DE BARROS E DE ONJAKI
Keyla Cirqueira Cardoso Nunes ..... 328

33. OS MAIAS DE MARIA ADELAIDE AMARAL: RELEITURAS EM TORNO DA COMPOSIÇÃO DA MULHER E DA CONDUÇÃO DA NARRATIVA DE EÇA DE QUEIRÓS
Kyldes Batista Vicente ..... 341

34. *UM HOMEM SORRI À MORTE - COM MEIA CARA:* EXÍLIO, MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA EM JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS
Laerte Fernando Levai ..... 352

35. A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE LOBO ANTUNES EM *OS CUS DE JUDAS:* UMA ANÁLISE NARRATIVA E FICCIONAL
Lila Léa Cardoso Chaves Costa ..... 361

36. A TRAGÉDIA ENTRE IRMÃOS RECONTADA EM "CAIM" E EM *DOIS IRMÃOS*
Luziane Jaques Danta
Veronica Prudente Costa ..... 372

37. HENRIQUETA LISBOA E SOPHIA DE MELLO B. ANDRESEN: DIÁLOGO E CONCEPÇÃO DO FAZER POÉTICO SIMBOLIZADO PELA MORTE
Marcia de Mesquita ARAÚJO
Cid Ottoni BYLAARDT. ..... 378

38. AS TOADAS DE BOI BUMBÁ E AS CANTIGAS MEDIEVAIS
Maria Celeste de Souza Cardoso ..... 387

39. FERNANDO AGUIAR E ARNALDO ANTUNES: PALAVRA POÉTICA PARA ALÉM DA ESCRITA
Maria das Graças Vieira da Silva ..... 400

40. MEMÓRIAS DE MIGRAÇÕES E A INSERÇÃO DE "RETORNADOS" EM NARRATIVAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS: *O ESPLENDOR DE PORTUGAL* (ANTUNES, 1998)
Maria de Fátima Maia Ribeiro. ..... 411

41. EUGÊNIO VISITADO POR HELDER
Maria de Pompeia Duarte Santana e Souza ..... 420

42. UMA VIAGEM À ÍNDIA, DE GONÇALO M. TAVARES: UMA EPOPEIA CONTEMPORÂNEA
Maria Isabel da Silveira Bordini ..... 430

43. IV CONGRESSO NORTE-NORDESTE DA ABRAPLIP "Entre dois fins de século"
Brinquedo de Palavras
Maria Sebastiana de Morais Guedes ..... 438

44. A MORTE COMO FIM E A ETERNIDADE DA VIDA EM *APARIÇÃO*
Mariana Marques de Oliveira ..... 446

45. O EROTISMO: DA CRIAÇÃO À MANIFESTAÇÃO DO DESEJO E SEDUÇÃO NA POESIA HATHERLIANA
Matthews Carvalho Rocha Cirne
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira ..... 457

46. PORTUGAL EM REVISTA: O ROMANCE DE LÍDIA JORGE (1980-2011)
Mauro Dunder ..... 467

47. TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM *FREI LUÍS DE SOUSA*
Mayara Gonçalves Rodrigues
Veronica Prudente Costa ..... 476

48. A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM DO PARVO NO *AUTO DA AVE MARIA,* DE ANTÔNIO PRESTES
Mayara Rosa Lima de Souza
Márcio Ricardo Coelho Muniz ..... 483

49. ROMANCE PORTUGUÊS: ALGUNS APONTAMENTOS
Moizeis Sobreira de Sousa ..... 488

50. O ESPAÇO *INTER*CULTURAL NA POESIA DE CASIMIRO DE BRITO: UM LEGADO PARA SE PENSAR O PRESENTE
Monica Simas ..... 498

51. ELEMENTOS HISTÓRICO-SOCIAIS E A INFLUÊNCIA GREGA NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: UMA LEITURA DO POEMA "CANTAR"
Nathália Macri Nahas ..... 508

52. O ROMANCE-FOLHETIM LUSÓFONO NO JORNAL *DIÁRIO DO GRAM-PARÁ* DO SÉCULO XIX.
Neila Mendonça Garcês Lima ..... 519

53. TRAVESSIAS DO "BARCO NEGRO" – O SEQUESTRO DA MÃE NEGRA
Osmar Pereira Oliva ..... 527

54. UMA LEITURA FOUCAULTIANA DE *CONTOS EXEMPLARES.*
Priscila Gomes Rodrigues ..... 535

55. DA AUTENCIDADE E MÁ-FÉ COMO CONCEITOS EXISTENCIALISTAS EM *UMA CRÔNICA OU LÁ O QUE É* DE ANTONIO LOBO ANTUNES
Rafael Gonçalves Freire
Maria Elvira Brito Campos ..... 544

56. OLHARES PERDIDOS ENTRE FANTASMAS E O NÚCLEO DA VIDA
Rita do Perpétuo S B de Oliveira ..... 552

57. NARRATIVAS FICCIONAIS PORTUGUESAS EM FOLHETIM N'*A PROVÍNCIA DO PARÁ* (1880-1889)
Sara Vasconcelos Ferreira
Germana Maria Araújo Sales ..... 560

58. CAMILO CASTELO BRANCO E JOSÉ DO TELHADO: A CONSTRUÇÃO DO HERÓI AMBIVALENTE
Silvana Bento Andrade
Henriqueta Maria Gonçalves ..... 568

59. "CHEIRE OS MEUS LENÇÓIS: CHEIRAM A INCENSO, A CERA DA IGREJA... NÃO CHEIRAM A HOMEM": FIGURAÇÕES DO EROTISMO EM *A PROMESSA,* DE BERNARDO SANTARENO
Solange Santos Santana.....581

60. TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM *OS LUSÍADAS, O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL* E *MENSAGEM*: UMA BREVE (RE)DISCUSSÃO DO CÂNONE
Sônia Maria de Araújo Cintra.....593

61. A FANTÁSTICA LITANIA DA LINGUAGEM EM SÔBOLOS RIOS QUE VÃO, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES
Sônia Maria Vasques Castro .....605

62. TAL ADÃO QUAL COSTELA, AS PERSONAGENS FEMININAS DE *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS*
Soraia Lima Arabi.....617

63. DIZENDO POEMAS E NARRATIVAS NO PROJETO FIO DE LINHO DA PALAVRA: A EXPRESSÃO VERBAL E CORPORAL
Suely Barros Bernardino da Silva .....628

64. A CRÍTICA À SOCIEDADE MEDIEVAL NO AUTO DA BARCA DO INFERNO DE GIL VICENTE
Thyaggo Kauwhê José Leite Mesquita
Maria Sebastiana de Morais Guedes .....637

65. RELAÇÃO ENTRE LITERATURA, MEMÓRIA E HISTÓRIA: REPRESENTAÇÕES DA INQUISIÇÃO EM MIGUEL TORGA
Vagner da Silva Ferreira
Francisco Ferreira de Lima .....649

66. AMOR E EROTISMO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA
Valéria Gonçalves de Menezes
Otávio Rios.....660

67. MIGUEL TORGA (1907-1995): IMIGRANTE ADOLESCENTE NA ZONA DA MATA MINEIRA
Vanda Arantes do Vale.....667

68. CAMPO X CIDADE: ANÁLISE DA PAISAGEM ATRAVÉS DE UMA LEITURA DE A CIDADE E AS SERRAS
Vanessa Soeiro Carneiro
Márcia Manir Miguel Feitosa.....677

69. HAGIOGRAFIA NOS AUTOS DE AFONSO ÁLVARES: UM OLHAR ALÉM DA DEVOÇÃO POPULAR.
Verônica Cruz Cerqueira
Márcio Ricardo Coelho Muniz.....683

70. A PRESENÇA DE NIETZSCHE NUM CONTO DE ANTÓNIO PATRÍCIO
Ytanajé Coelho Costa
Otávio Rios ..... 692

## RESUMOS

71. O EROTISMO EM LUIZA NETO JORGE: A CORPOREIDADE DO POEMA
Carolina Alves Ferreira de Abreu
Rita do P. Socorro B. de Oliveira ..... 703

72. A MÚSICA DE CASIMIRO DE BRITO E DE ZEMARIA PINTO
Cinelândia de Oliveira Vilacorte
Cláudio Sampaio Barbosa ..... 707

73. O MITO EM PASSOS DA CRUZ, DE FERNANDO PESSOA ORTÔNIMO, E EM APARIÇÃO DO CLOWN, DE LUIZ RUAS.
Hervelyn Tatyane dos Santos Ferreira
Rita do Perpetuo Socorro Barbosa de Oliveira..... 712

74. O SENSACIONISMO DE ALBERTO CAEIRO
João Paulo Cardoso Alves ..... 716

75. SOPHIA  ANDRESEN E ASTRID CABRAL NO INTERVALO DA VIDA E MORTE
Maria Socorro da Silva Dantas
Elaine Pereira Andreatta..... 720

76. A BIOLOGIA DA MEMÓRIA NOS POEMAS DE REIS-SÁ
Matheus José Santos da Silva
Rita do Perpetuo Socorro Barbosa de Oliveira..... 723

77. "NUNO JÚDICE E AS CONCEPÇÕES DO AMOR"
Salomão de Oliveira Praia
Rita do P. Socorro B.de Oliveira ..... 728

78. O JOGO METALINGUISTICO NA POESIA DE TANIA TOMÉ E DE ARNALDO ANTUNES
Valéria Moisin de Araújo
Cláudio Sampaio Barbosa ..... 733

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# ESCRITOS DA SELVA: BIOGRAFIA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM FERREIRA DE CASTRO E PEPETELA

Adriana Aguiar (UFAM/FAPEAM)[1]

**RESUMO**: o artigo analisa a representação dos arquivos pessoais de dois escritores de língua portuguesa – Ferreira de Castro e Pepetela –, bem como suas implicações no processo de criação estética, apontando como autoria, sujeito biográfico e experiência traumática entremeiam, não só a escrita literária dos mesmos, como também a produção crítica acerca de seus romances.

**PALAVRAS-CHAVE**: Sujeito; Escrita; Testemunho.

**ABSTRACT**: The article analyzes the representation of the personal files of two Portuguese-speaking writers - Ferreira de Castro and Pepetela-, and discusses the implications of the writers for the process of aesthetic creation. The paper indicates as authorship, subject biographical intermingle and traumatic experience, not just the literary writing thereof, and also, criticism about the production of their novels.

**KEYWORDS**: Subject; Writing; Testimony.

Gostaríamos de iniciar rememorando dois célebres e conhecidos textos, os quais se intitulam: "A morte do autor", escrito por Roland Barthes em 1968, e "O que é um autor?" do filósofo Michel Foucault, proferido em 1969 como tema de uma conferência. No primeiro texto, Barthes, em poucas páginas, tende a um discurso contra a escritura como marca do corpo e da voz que escrevem o texto literário, ao afirmar: "a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve" (2012, p. 57). Seguindo a mesma linha teórica, Foucault, em tom interrogativo, parte de um mote beckettiano para asseverar: "que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala. Nessa *indiferença*, acredito que é preciso reconhecer um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea" (2006, p. 267-268, grifo nosso). Tanto um autor quanto outro parte de uma revisão do papel do indivíduo como autor de discursos literários.

Contrariando as recomendações desses dois autores, trataremos aqui das experiências autorais de Ferreiras de Castro e Pepetela, respectivamente autores de *A Selva* (1930) e *Mayombe* (1980). Assim o fazemos porque de alguma maneira tem-nos parecido relevante para a Teoria da Literatura o fato de que experiências

1 Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários; Bolsista vinculada à Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas. Email: adrianaguiarodrigues@gmail.com. O texto é parte de uma pesquisa mais ampla que desenvolvemos enquanto mestranda do PPGL-UFAM.

pessoais tenham se tornado, ao menos desde a segunda metade do século XX, matéria de textos literários. A obra de Castro e Pepetela têm nos instigado desde os anos finais da graduação: por atrelarem, em um mesmo discurso, texto literário, experiências traumáticas e biográficas. Além disso, os discursos dos autores cujas obras serão estudadas vinculam-se a contextos referenciais, isto é, a momentos históricos vivenciados nas florestas – uma na Amazônia e outra na África – que extrapolam, portanto, os limites entre ficção e fato, tão demarcados em textos narrativos.

Beatriz Sarlo desenvolve alguns argumentos acerca de uma valorização das experiências subjetivas e da memória como suportes do texto na atualidade. Examina especialmente as razões de uma confiança na primeira pessoa, que ressurge como forma privilegiada de discurso. Para ela, nas últimas décadas "proliferam as narrações chamadas 'não ficcionais' [...]: testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, lembranças e memórias, relatos identitários. [...] Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático" (2007, p. 38).

Em linha teórica análoga, Diana Klinger propõe pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista, ou seja, depois de sua descentralização. A autora apresenta alguns exemplos da literatura produzida na América Latina, na França e em Cuba, e constata que a primeira pessoa aparece como marca, problemática, da literatura contemporânea universal. Conforme a autora, "assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos" (2006, p. 20).

Concluindo que a *escrita de si* afeta não somente a produção literária, mas os diversos discursos contemporâneos, Klinger propõe um questionamento: "que sentido dar ao retorno na cena literária de uma escrita do eu? [...] Qual é o sujeito que retorna?" (2006, p. 40). Partindo desses questionamentos, sugere que "a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado" (2006, p. 35). Entre diferentes concepções do eu e de sua relação com a escrita, é fato que a partir da segunda metade do século XX outro eu emerge: o sujeito testemunhal, marcado no corpo e na memória por experiências traumáticas.

**1 Memórias de um português na Amazônia**

Em 1911, José Maria Ferreira de Castro, aos onze anos de idade, saiu de Portugal para o Brasil. Trazia a esperança de encontrar na ex-colônia maneira de fazer fortuna com a borracha amazônica. Chegando a Belém, no estado do Pará, embarca novamente, desta vez no navio *Justo Chermont*, rumo ao seringal Paraíso,

localizado às margens do rio Madeira, onde permaneceu até 1914. Não há muitos registros sobre a experiência de Ferreira de Castro enquanto esteve no seringal. As biografias citam a passagem pelo lugar, sua localização e o trabalho que desenvolveu por lá, mas o dia-a-dia não é descrito. Não obstante, a passagem do menino pela Amazônia tornar-se-ia um dos principais temas de sua obra literária e é a ela que parte da crítica recorre para ler a ficção e para falar do autor, enquanto sujeito de uma experiência histórica dolente.

*A Selva,* publicado em 1930, tem sido compreendido, de modo genérico, como o relato de um viajante europeu, que de fato viveu na Amazônia, que experimentou a rotina nos seringais da borracha e nesse mesmo período dava os primeiros passos no universo da criação literária. Jaime Brasil, ao biografar o autor, escreve: "sem a ida ao Brasil, na idade e nas circunstâncias em que o fez, Ferreira de Castro, embora viesse a ser um grande escritor, não teria escrito *A Selva*" (1961, p. 21). Seguindo esse pressuposto, faremos uma leitura de textos críticos que se voltam para o período que Ferreira de Castro passou na Amazônia, isto é, entre 1911 e 1914, expondo as razões que nos levam a considerar a relação vida e obra sob o viés conceitual do testemunho.

Experiência e linguagem caminharam lado a lado com as publicações do autor, e de fato, a passagem pela selva está assinalada em muitas de suas produções. As biografias acentuam o peso das vivências na formação autoral: o livro *Ferreira de Castro*: a obra e o homem (1961), por exemplo, retoma a infância do menino de Ossela, cidade pequena de Portugal, relatando que este não teve contatos com livros e que sua carreira escolar não passou do primeiro ano. Os únicos textos que Castro leu antes de tornar-se um escritor, segundo Jaime Brasil, foram os livros escolares e alguns folhetos. "Como se formou essa cultura, eis um fenômeno que merece estudo especial" (1961, p. 28), afirma o biógrafo. Analisando pela perspectiva do adolescente com quase nenhum estudo regular, de poucas leituras, portanto, excluído de uma tradição literária, o autor é levado a crer que, pela experiência, Ferreira de Castro "foi o construtor da sua própria personalidade literária" (Brasil, 1961, p. 62).

Não obstante a publicação do romance ter-se dado quinze anos após a passagem do português pela Amazônia, cada nova edição, traduzida para diversos idiomas, por intermédio de paratextos – prefácios, comentários, orelhas, pórtico –, não deixava de associar as experiências do autor e a narrativa que chegava ao leitor de países europeus e da América. Essas produções, ligadas a um estilo (ingênuo) de crítica biográfica, acabaram criando uma tradição no modo como se leram os arquivos e a ficção do autor. Observemos como essa relação é referenciada em três paratextos que acompanharam *A Selva* e estão incluídos na biografia escrita por Jaime Brasil.

A primeira publicação do romance na Alemanha surge em 1932. Doutor Richard Bermann, um turista que visitou a Amazônia, resolve traduzir *A Selva* para o alemão. Junto com a obra, publica um prefácio, no qual escreve:

> Na minha volta pelo interior do Amazonas, caiu-me nas mãos, por acaso, um livro português que finalmente quebra o silêncio sobre a selva verde. [...] O autor chama-se José Maria Ferreira de Castro [...]. O que descreve, com tanta realidade, no seu romance A Selva, tudo isso ele viveu. Neste romance, Ferreira de Castro não descreve somente o inferno dos pesquisadores da borracha de uma forma para sempre inolvidável, mas também a majestosa natureza da floresta virgem, em toda a sua trágica beleza. Na sua obra, a selva do Amazonas foi vista, pela primeira vez, por um homem que não viajou, mas que viveu dentro dela própria. (1961, p. 108, grifos nossos)

Bermann identifica-se com o escritor por terem, ambos, conhecido a floresta. Todavia, o alemão concede a Castro maior autoridade sobre a realidade, uma vez que o homem/escritor testemunhou o que narra no romance.

Na Bélgica, um crítico do país, o acadêmico Henri Liebrecht, além do prefácio que escreveu para *A Selva*, publicou um extenso ensaio, no qual afirma: "foi preciso que um escritor português tivesse vivido na sua juventude a existência dos colonos e passasse longos meses no coração da floresta virgem, [...] para trazer os elementos e as impressões com os quais comporia *A Selva*, esse *documentário*" (1961, p. 128, grifo nosso). E continua: "se este livro saiu duma obsessão do autor, enfeitiçado pela floresta virgem e pelo imenso rio que a atravessa, ele soube *traduzi-la* com uma força tal que ela se comunica ao seu leitor" (p. 128, grifo nosso). O discurso de Liebrecht opera um desdobramento da obra do autor na sua vida, tratando o romance como documento, como uma tradução da Amazônia, uma janela que se abre para o canteiro do látex.

As notas dos prefaciadores revelam uma justaposição entre ficção e real. Todos partem de um discurso que confere ao texto o estatuto de veracidade, de modo que a literatura é entendida (por essa crítica) não apenas como um texto autorreferente, mas como um evento, no qual texto e contexto comungam um mesmo espaço. Nota-se, portanto, como diacronicamente fez-se o emaranhado, realidade e literatura, história e memória, que intercala o romance *A Selva* e a biografia de Castro, uma tradição construída e que foi se intensificando em grande medida pela inserção de paratextos, que sempre acompanharam e acompanham as traduções da obra.

Uma das leituras dos arquivos pessoais de Castro que mais chama a atenção é o livro de Abrahim Baze, intitulado *Ferreira de Castro*: um imigrante português na Amazônia. Chama atenção por alguns motivos:

primeiro porque o autor apresenta um discurso claramente desestabilizado entre ficção, história e biografia. Propondo-se a fazer um ensaio biográfico sobre o escritor, vai ao longo do texto entremeando história do ciclo da borracha, arquivo memorialístico e corporal de Castro e personagens do romance *A Selva*. Outro motivo que instiga é que a obra foi publicada no Brasil em 2005, sendo, portanto, muito recente no rol da crítica castriana. Vê-se bem que o autor do livro, ao embaralhar a experiência do homem e a obra, intensifica o modo como a crítica leu os arquivos pessoais do escritor.

Abrahim Baze passa da pura narrativa histórica às personagens do romance, sem sequer anunciar ao leitor que está tratando de ficção. Discurso intencional ou um produto desestabilizado entre realidade e arte, o texto chega a causar uma confusão teórica, uma teia em que o leitor desavisado pode perder-se rapidamente. Sem deixar claro se personagens do romance – como é o caso de Balbino, Juca Tristão, entre outros, citados várias vezes –, são históricos ou literários, o biógrafo amazonense coloca sobre o mesmo plano de análise personagens e pessoas, fatos históricos e enredo.

Há no livro um total de vinte e duas notas de rodapé, nas quais o autor, após descrições da vida de Castro no seringal, faz referência direta ao romance. Baze toma fragmentos de *A Selva* para recriar falas que atribui a Ferreira de Castro, sem citar sequer outras fontes, além da literária, que o possibilitaram escrever em discurso direto. Como afirma Maria Eva Letízia: no "estudo, dedicado à fase amazonense da vida atribulada de Ferreira de Castro, Abrahim Baze procurou basear-se na trama do célebre romance [...]. O estudioso de Manaus resolveu conservar, na sua pesquisa, o plano de organização macroestrutural da obra de referência" (2005, p. 18). Consequentemente, o ensaísta, ao operar com tal método, envolve-se, ao longo do seu livro, numa teia que o fisga e o lança numa miscelânea de discursos histórico, ficcional e memorialístico.

Como afirmamos anteriormente, a passagem de Ferreira de Castro pela Amazônia tornar-se-ia um dos principais temas de sua escrita, e são sobretudo os registros deixados pelo próprio autor, que elucidam como a experiência marcou sua vida e seu projeto literário. Seguindo a linha memorialística, em 1955, por ocasião do vigésimo quinto ano de aniversário do romance, o autor lusitano escreve e publica um texto intitulado "Pequena história de *A Selva*", no qual expõe desde a sua passagem pelo seringal Paraíso até descrições de como se deu o processo de escrita da narrativa. O texto organiza-se a partir da rememoração de três eventos.

O escritor volta-se inicialmente para o momento em que deixou o seringal e revela o anseio ininterrupto de deixar o "cárcere verde": "eu tinha, então, dezasseis anos. E dos quatro que passara ali, não houve um só dia em que não desejasse evadir-me para a cidade, libertar-me da selva, tomar um barco e fugir, fugir de

qualquer forma, mas fugir" (1989, p. 18). O segundo evento é a concretização desse desejo, ou seja, o retorno à cidade de Belém. Nesse ponto, Castro descreve o choque que o tempo transcorrido na Amazônia lhe causa a cada vez que tais reminiscências retornam:

> Foi esse momento tão extraordinariamente grave para meu espírito, que desde então não corre uma única semana sem eu sonhar que regresso à selva, como, após a evasão frustrada, se volta, de cabeça para baixo e braços caídos, a um presídio. E quando o terrível pesadelo me faz acordar, cheio de aflição, tenho de acender a luz e de olhar o quarto até me convencer de que sonho apenas [...]. Este velho terror dominou-me sempre que tentei aproximar-me da selva nos meus primeiros livros. (p. 19)

O terceiro evento reporta-se ao processo de escrita e publicação do romance (uma espécie de registro genético), no qual o escritor confessa a árdua tarefa de produzir um romance a partir de fatos de sua vida:

> [...] Enfim, quinze anos volvidos tormentosamente sobre a noite em que abandonei o seringal [...], pude sentar-me à mesa de trabalho para começar este livro. (p. 19) Tão fatigado me sentia por essa nova fusão com a vida dos seringais, tão doloroso me fora beber, na transposição literária, do meu próprio sangue, que, na mesma noite em que concluí o livro, disse [...] que não voltaria, durante muito tempo a escrever romances (p. 21).

O conteúdo de "Pequena história de *A Selva*" torna-se relevante, dentro dos estudos sobre a obra do autor, porque situa nitidamente como, para ele, a escrita associa-se a uma impossibilidade de desvencilhar-se da situação traumática, decorrente de sua passagem por um evento-limite, isto é, a situação de exploração e aprisionamento no seringal. Como assevera Ricardo António Alves – responsável pelo Museu Ferreira de Castro e diretor da Revista Castriana –, o "trauma do desterro na infância e adolescência, que inclusivamente perturbou a escrita de *A Selva*, interrompendo-a frequente vezes [...], explica a relutância, a inibição e o medo de Castro se desnudar e expor, antes de mais diante de si próprio, sem a mediação romanesca" (2002, p. 23). Nesses termos, o trauma parece ter sido, infortunadamente, a herança mais profunda e real que o ciclo da borracha e a selva legaram ao autor, como relata ao concluir a história da elaboração do romance: "dir-se-ia que *A Selva*, drama dos homens perante as injustiças de outros homens e as violências da natureza, estava destinada a ser, desde o princípio ao fim, para seu próprio autor, uma pequena parcela da grande dor humana, dessa dor que nenhum livro consegue dar senão uma pálida sugestão" (1989, p. 24).

Se, passados mais de oitenta anos da primeira publicação de *A Selva*, ainda é fato que os arquivos

de José Maria Ferreira de Castro impõem-se, frequentemente, como dados imprescindíveis à leitura de sua obra; e se *A Selva* tem fortes marcas de uma experiência histórica e traumática sobre o período da borracha, acreditamos que o aporte teórico do testemunho apresenta-se como um método para interpretação e análise que considera tanto a vivência de opressão, pelo qual passou o homem, como também a obra do escritor. Isso porque, entendendo a literatura a partir desse conceito, categorias como, memória, condição autoral, história e literatura, deixam de ser compreendidas de forma estanques, e passam a ser analisadas como um conjunto de produções, cujo suporte são as reminiscências da testemunha, seja *testis* ou *superstes*.

Como afirma Seligmann-Silva, "se a arte e a literatura contemporâneas têm como seu centro de gravidade o trabalho com a memória [...], a literatura que situa a tarefa do testemunho no seu núcleo, por sua vez, é a literatura *par excellence* da memória" (2003, p. 388). Desse modo, ponderamos que ler a obra e a vida de Castro como um testemunho consiste em outra forma de olhar sua produção, sua história e um meio de retificar alguns estrabismos da crítica. Como se refere Alves à escrita memorialística do autor: "trata-se de um legado testemunhal de inequívoca importância de alguém que atravessou e marcou grande parte do século XX" (2002, p. 24). E mais adiante, ao citar especificamente o romance, declara: "estamos diante de um testemunho em parte autobiográfico duma experiência intensamente vivida. O que é intemporal neste livro é o homem confrontado consigo próprio num meio adverso, hostil, encarcerado na densa floresta amazónica, no inferno verde" (2002, p. 55).

**2 Escritos de um guerrilheiro em Cabinda**

De modo geral, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela) é lembrado e lido como um autor participante da guerrilha. Textos que circulam na internet apontam com frequência para a vivência de guerra do escritor e como esse fato incide em suas obras. Daniel Conte, por exemplo, assim pondera: "é relevante salientar que Pepetela é um sujeito que viveu a História de seu país. Uma *testemunha ocular* da libertação construída por Angola" (2008, p. 18, grifos nossos). Esse fato da vida do escritor torna-se importante na constituição de sua obra porque dá origem ao que Eloísa Aldás (2001, p. 30) denomina "narrador sujeito-histórico" – traço preponderante na literatura de testemunho –, compreendido como o sujeito que viveu parte das experiências que narra.

Para apreender melhor essas relações entre a experiência da guerrilha e a literatura do escritor angolano, analisaremos três entrevistas concedidas pelo mesmo: 1) recolhida por Carlos Serrano, em 1985; 2) realizada por Daniel Conte, em 2001, intitulada "Pepetela, viva voz"; e 3) feita por Aguinaldo Cristóvão, intitulada

"O escritor é um ditador no momento da escrita" (s/d). Tentamos apreender nesses textos, três pontos-chave: a relação entre o militante e a formação do escritor; a gênese do romance; a guerrilha e a escrita testemunhal.

Daniel Conte (DC) introduz a entrevista com uma nota, na qual afirma que a trajetória da obra de Pepetela revela "a construção de um guerrilheiro/escritor que, aos poucos, vai abandonando o fuzil para dar continuidade à luta empunhando, agora, a pena" (2001, p. 1). A associação é reforçada na pergunta lançada pelo entrevistador: "*Mayombe* foi escrito durante a guerra. Quem o escreveu foi o Pepetela guerrilheiro ou o escritor? A distância é muita entre os dois?" (2001, p. 13). Ao que Pepetela argumenta: "na altura em que escrevi *Mayombe* não sentia diferença. [...] Acho que era o Pepetela escritor sim, mas que correspondia bem ao guerrilheiro" (2001, p. 13). A resposta aponta para uma aproximação entre os objetivos de sua atuação militar e de seu projeto literário, ou seja, atuar como guerrilheiro e como escritor é agir politicamente.

Aguinaldo Cristóvão (AC) também se volta para a associação entre Pepetela e a guerrilha. Interrogado acerca de sua frequente identificação como um "autor-guerrilheiro", o escritor contrapõe-se: "Não dou grande importância. Nem a escolas literárias ou coisa assim" (s/d, p. 1). Entretanto, Cristóvão insiste na temática, arguindo sobre fatores condicionantes e determinantes das guerras de libertação para as carreiras de escritores que viveram essa experiência:

> AC: Queria que falasse do que sabe sobre os autores que, como Pepetela, participaram nas guerras de libertação de Angola, quanto aos aspectos condicionantes e determinantes das suas carreiras:
> Pepetela: Penso que essa participação pode ter sido uma boa fonte de inspiração [...]; *uma experiência insubstituível*. Na época, não havia pretensão nem possibilidades de publicar, de modo que penso que os escritores escreviam muito mais para si próprios, o que implica grande liberdade de criação. (s/d, p. 2)

O argumento de escrever para si mesmo acerca de uma experiência insubstituível, como refere Pepetela, poderia dar ao leitor a impressão de que aquele que escreve em meio a um evento violento faz muito mais um registro pessoal e intimista do que um texto que se destina ao outro, como um testemunho. O escritor, com frequência, volta a esse ponto nas entrevistas e reforça que não pretendia publicar o romance, uma vez que a escrita era, sobretudo, um exercício pessoal de compreensão da realidade na qual que ele estava inserido. Não obstante a primeira impressão que as palavras de Pepetela poderiam causar no leitor, a afirmativa pode ser melhor acolhida se tivermos em conta que, pelo prisma conceitual do testemunho, aquele que escreve o faz por uma necessidade de testemunhar. Em outras palavras, diz-se que o sobrevivente vive um processo dialético e

complexo ao testemunhar, pois "recordar e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis (ele em certa medida recorda para se esquecer e porque não consegue esquecer-se precisa narrar)" (Seligmann-Silva, 2003, p. 15).

Daí a persistência de Pepetela em afirmar que sua escrita tem mais a ver com uma necessidade de compreensão da realidade do que com uma aparente preocupação editorial ou com o leitor. Como arremata o próprio Pepetela na entrevista concedida a Daniel Conte:

> Não havia muita gente em Angola com capacidade e gosto de escrita que tivesse vivido em uma sociedade colonial, que tivesse contribuído para o fim da sociedade colonial, lutando contra ela, lutando pela independência e que tivesse assistido, no sítio onde nasceu, depois dum percurso grande pelo mundo e por todo lado, ao fim, à derrocada dessa sociedade [...]. Tive a oportunidade de ver isso, de assistir a isso tudo e senti-me na obrigação de escrever. (2001, p. 204)

A dualidade exposta no escrever para si ou escrever para o outro, pode ser observada mais propriamente quando os entrevistadores se voltam para o processo de criação de *Mayombe*, o segundo aspecto que buscamos analisar nas entrevistas. Conforme os depoimentos de Pepetela, a criação do romance surge de um comunicado de guerra que lhe cabia escrever para os membros do MPLA:

> Esse livro apareceu dum comunicado de guerra. Nós fizemos uma operação militar e eu era o responsável por mandar informações, redigir o comunicado, como tinha passado a operação e enviar depois para o nosso departamento de informação, que veiculava no rádio, no jornal. Eu escrevi aquela operação com que o livro começa e que é real. Acabei de escrever *o comunicado, uma coisa objetiva, assim fria*. E não foi nada disso que se passou. E continuei o comunicado, tirei a primeira parte e mandei pra eles, no departamento de informações e continuei. (2001, p. 206, grifos nossos)

A associação entre o surgimento do romance e um episódio real de guerra, explicita bem a equação entre sujeito-mundo na escrita testemunhal, que ora pende para o subjetivo, ora para o objetivo (Seligmann-Silva, 2003, p. 42). Destarte, é essa natureza da memória, juntamente com a marcação de um sujeito histórico, presentes na composição de *Mayombe*, que constituem os traços principais do testemunho literário na narrativa (cf. Aldás, 2001, p. 30). Outro aspecto refere-se às características da linguagem empregada para redigir um comunicado (objetiva e fria), em oposição à operação de guerra, realidade na qual o ser humano está profundamente envolvido. Uma vez que a testemunha estabelece uma relação afetiva com a memória, o registro

comunicativo torna-se insuficiente para dar conta da experiência violenta.

A relação entre a história da guerrilha e a composição de *Mayombe* é também assunto de Aguinaldo Cristóvão, que foca esse aspecto a partir do par ficção e realidade:

> AC: Algumas divergências no seio dos combatentes e as dificuldades existentes descritas em *Mayombe* são reais. Pode contar-nos mais sobre este período da sua vida? Pepetela: – [...] Poderia ser um diário, mas nunca gostei de diários. Uma parte foi escrita à noite, nas bases do interior de Cabinda, enquanto os companheiros dormiam. Uma segunda parte foi escrita em Dolisie, no Congo, perto da fronteira, onde tínhamos a base mais importante de apoio à guerrilha. E a parte final foi escrita em Brazzaville. Ele foi acompanhando a minha vida nessa época de Cabinda e por isso tem muitas referências verídicas, embora as personagens não correspondam a pessoas reais. Uma ou outra tem traços que a um momento dado até confundiram os intervenientes, mas eram apenas um traço aqui, outro traço ali. (s/d, p. 3)

O testemunho do guerrilheiro engendra, além do ficcional, o histórico, que remete ao contexto localizado no tempo e no espaço de onde emerge o trauma (ferida) e a violência, que gerou a própria narrativa. Nesse aspecto é possível notar também outra característica da literatura de teor testemunhal: o cruzamento da literatura com a história, que está ao mesmo tempo dentro e fora da narrativa. Ocorre que, no processo de transposição da realidade para o texto literário, os dados históricos são embaralhados e tratados estética e politicamente. Como explica Seligmann-Silva ao comparar o registro historiográfico com a experiência do sobrevivente, essa forma de narrar é limitada e não dá conta da experiência. Não obstante, se a reflexão sobre o testemunho leva a uma problematização da divisão estanque entre literatura e história, as fronteiras entre essas duas categorias não são, de todo, apagadas (2003, p. 10), sendo necessário atentar para a distinção entre os dois paradigmas.

Carlos Serrano, em linha análoga a adotada por Cristóvão, aborda em sua entrevista as afinidades entre personagens e pessoas históricas, mas vai além, e questiona as escolhas de Pepetela no que se refere ao suporte/gênero escolhido para narrar: "Por que então escolheste a ficção quando poderias ter elaborado uma análise sociológica do tipo acadêmico? Foi tua posição como escritor ou a forma que encontraste de melhor objetivares os problemas?" (1985, p. 136). E Pepetela redargui: "Claro que podia fazê-lo com um ensaio acadêmico, não era essa a minha intenção. Eu vejo a coisa como ficcionista" (1985, p. 136).

Conforme Roney Cytrynowicz, embora a memória do sobrevivente constitua um peso terrível do qual jamais se está livre, ela é, ao mesmo tempo, o único registro seguro e confiável. De tal modo, a História jamais ampara ou consola o sobrevivente, não importa quantos livros sejam escritos ou centros de documen-

tação organizados, porque o compromisso da História pode romper a segurança afetiva da memória enquanto parte de uma identidade de uma pessoa ou de um grupo (2003, p. 125). Por sua vez, a literatura, como gênero mais discursivo do que factual, acolhe a memória, permitindo e possibilitando que o escritor acerque-se dela. Elucidação que em muito justifica a opção de Pepetela por um suporte ficcional, em detrimento de um tratado sociológico.

O terceiro ponto sobre o qual focalizamos as entrevistas refere-se à temática da guerrilha e sua relação com a escrita testemunhal. Pensando no gesto diário de escrever, efetivado por Pepetela, devemos indagar: por que e para quem o autor escrevia, cotidianamente, em meio a operações e a comunicados de guerra que redigia? E é o próprio autor quem indica o caminho para compreendermos tal questionamento:

> Daqui a uns tempos não haverá pessoas que tenham vivido a situação colonial por "dentro". E toda a nova geração deverá ouvir falar, apenas. *Há de haver textos de história sobre o que era o colonialismo*, o que era a mentalidade do colono, etc., *mas forçosamente texto de história, é uma coisa fria*... e as pessoas acabam por imaginar o que seria, mas não compreender profundamente, e aí é o papel do romance, fundamental, para a nova geração conseguir "viver" um pouco o que era a vida antes. Aí há também uma preocupação de registrar para a história. E há pouca gente que escreve, que tenha tido essa vivência. E aí eu pensei, eu tenho essa vivência da sociedade colonial, eu tenho a vivência dos que se opuseram à sociedade colonial, eu sou um dos raros cinco, seis ou dez que possam fazer isso. Eram esses os meus objetivos. (1985, p. 138-139)

Novamente Pepetela sugere em sua fala a relação afetiva com o seu passado, que não passa. Como afirma Seligmann-Silva, do ponto de vista do sobrevivente, a memória refreia a arrogância do discurso historiográfico, pois por esse prisma, o passado é ativo e justamente não passa (2003).

Walter Benjamin, nas teses "Sobre o conceito da história", aponta que: "nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco o processo de transmissão da cultura" (1994, p. 225); Cytrynowicz, afinado com o pensamento de Benjamin, conclui: "é preciso que cada documento da barbárie seja recuperado, estudado, criticado, entendido, conservado, arquivado, publicado e exposto, de forma a tornar a história uma forma presente de resistência e de registro digno dos mortos" (2003, p. 137). Eis então o ponto fulcral da escrita testemunhal em *Mayombe*: ser um rastro, uma marca afetiva e perene da luta contra o sistema colonial, atuando, mormente, como um testemunho daqueles que feneceram – resistindo até os limites da própria existência – na luta por uma conquista da qual sequer chegaram a desfrutar, e cuja herança ficou para as gerações presentes. Essa pode

ser também outra forma de tornar o passado ativo e estabelecer um diálogo íntimo entre o ontem e o hoje.

**Referências**

ALDÁS, Eloísa Nos. **El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)**. 2001, 449f. Tesis (Doctoral en Comunicación Audiovisual y Publicidad) – Departamento de Filosofía e Sociología, Universitat Jaume I, 2001. Disponível em: <http://www.tdx.cat/bilstream/handle/10803/10448/eloisanos.pdf?>. Acesso em: maio 2012.

ALVES, Ricardo António. **Anarquismo e neo-realismo**: Ferreira de Castro nas encruzilhadas do século. Lisboa: Âncora Editora, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BAZE, Abrahim. **Ferreira de Castro**: um imigrante português na Amazônia. Manaus: Valer, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BRASIL, Jaime. **Ferreira de Castro**: a obra e o homem. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

CASTRO, Ferreira. **A selva**. 37. ed. Lisboa: Guimarães, 1989.

CONTE, Daniel. **Calados por Deus ou de como Angola foi arrasada pela história**: os tons do silêncio no processo de construção da identidade angola e sua representação na ficção de Pepetela. 2008, 253f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2008/Daniel_Conte.pdf>. Acesso em abril 2011.

_____. Pepetela Viva Voz. In: **Revista Porto e Vírgula**, Porto Alegre, n. 40, p. 12-18, nov./jan. 2001.

CRISTÓVÃO, Aguinaldo. O escritor é um ditador no Momento da Escrita, ***Site* União dos Escritores Angolanos**, Luanda, s.d. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=503>. Acesso em 03 maio de 2012.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o Testemunho na era das

catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 123-138.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2006, 204f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa>. Acesso em: Fev. 2012.

LETÍZIA, Maria Eva. Crítica publicada na revista Castriana em Portugal. In: BAZE, Abrahim. **Ferreira de Castro**: um imigrante português na Amazônia. Manaus: Valer, 2005. p. 17-22.

PEPETELA. **Mayombe**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o Testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SERRANO, Carlos. O romance como Documento Social: o caso Mayombe. In: **Via Atlântica,** São Paulo, n. 3, 1999, p. 132-139. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_01.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2012.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# *O PLANALTO E A ESTEPE* SOB A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM

Alessandro Barnabé Ferreira Santos[1]
Márcia Manir Miguel Feitosa[2]

**RESUMO:** Julio e Sarangerel, indivíduos de nações distintas e que são compelidos a vivenciarem, distantes um do outro, a terrível experiência do exílio. São eles as figuras centrais de *O planalto e a estepe*, obra lançada em 2009 pelo escritor angolano Pepetela, que protagonizam uma linda história de amor e separação, a partir de um cenário recente da nossa História. Ele, de Angola, e ela, da Mongólia, muito embora nutram por suas respectivas terras natais um forte laço de amor, *topofilia*, tornam-se, para si, seus próprios lugares de acolhimento/afetividade; quando são separados, por questões políticas, tornam-se seres fraturados, longe de seus lares, eles mesmos. Julio e Sarangerel vivem, portanto, a experiência do exílio e toda a dor que essa "fratura incurável", como nos diz Said (2003), provoca nos sujeitos que a ela são compelidos. Pretendemos, pois, realizar uma leitura da espacialidade neste romance angolano, mantendo o diálogo Literatura e Geografia, a partir da percepção da paisagem, marcada pela experiência do exílio.

**PALAVRAS-CHAVE**: Exílio; Espaço; Percepção da paisagem.

**ABSTRACT:** Julio and Sarangerel, people from distinct nations who are compelled to live, apart from themselves, the painful experience of exile. They are the main characters of O planalto e a estepe, book released in 2009 by the Angolan writer Pepetela, and who live a beautiful story of love and break ups, on a recent scenario of our History. He, from Angola, She, from Mongolia, despite the stronger bond of love they nurture for their homelands, topophilia, they become, for each other, their own place of cuddle/affection; when they are forced to live apart, because of political issues, they turn into fractured beings; apart from their own home, themselves. Julio and Sarangerel live, therefore, the experience of exile and all the pain this "fratura incurável", as Said (2003) says, provokes on the people who are compelled to live it. Therefore, we intend to perform a spatiality reading of this above mentioned Angolan novel, keeping up the dialogue between Literature and Geography, as of the landscape perception, marked by the experience of exile.

**KEYWORDS:** Exile; Space; Landscape perception.

[1] Estudante do curso de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFMA/UFF) e Bolsista PIBIC-CNPq com a pesquisa "**A EXPERIÊNCIA DO EXÍLIO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA PORTUGUESA**: a perspectiva do sujeito no espaço e na memória" (2011-2013), orientada pela Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa. Email: alessandrobfs@gmail.com.

[2] Professora Nível Associada III da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFMA/UFF). Email: marciamanir@hotmail.com.

## 1 ESPAÇO, EXÍLIO E HIS/ESTÓRIA(S): acerca da paisagem n'*O planalto e a estepe*

As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, bem como o universo cultural que envolve o continente africano, têm ganhado enorme importância por parte das instituições oficiais, que reconhecem o contributo africano na formação de uma cultura genuinamente brasileira[3]. Têm ganhado, também, amplo destaque nas pesquisas que se desenvolvem no âmbito da graduação e pós-graduação, no terreno dos estudos literários, à luz de perspectivas e orientações teórico-metodológicas diversas e enriquecedoras. Afirmada a sua importância, aqui tecemos uma leitura da espacialidade e a experiência do exílio n'*O planalto e a estepe*, obra recentemente publicada (2009) pelo escritor angolano Pepetela.

Escritor, intelectual, professor e sociólogo, a prosa de Pepetela se reveste de uma intensa e constante preocupação com o social[4], com os movimentos que ocorrem no ser da sociedade, em especial o da angolana, que a este tempo ainda vivencia sua jovial independência do colonialismo português, conquistada em 11 de novembro de 1975 por meio da luta ativa dos movimentos de guerrilha (MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola) no país. Pepetela constrói estórias e reescreve, via fazer literário/narrativa, a própria História, como já apontado por alguns críticos que se debruçam sobre sua obra, e, assim, desvela as fragilidades e contradições de um país que ainda busca se afirmar enquanto nação. Em entrevista, concedida em 1991, assim nos fala o autor acerca da relação literatura-crítica social em sua obra:

> [...] realmente, a literatura nasceu muito antes em mim, antes da sociologia... Sei lá, lembro-me que a primeira coisa que eu escrevi, que tenho, que guardei, foi um pequenino conto – uma redacção de escola, que foi depois publicada no boletim do colégio – em que havia preocupação social, devia eu ter dez ou onze anos... [...] Portanto, a dimensão social já estava presente nessa altura, antes de eu pensar que estava a escrever [...] A literatura e essa preocupação social apareceram ligadas em mim desde o princípio, portanto, agora, é um bocado tarde para mudar..., há é que aperfeiçoar isso...(Laban, 1991)

O entrelaçamento das estórias, provenientes da cultura angolana e da tradição, com a História (oficial) constitui a espinha dorsal do processo construtivo de *O planalto e a estepe* e atestam, no caso do autor em pers-

[3] Vide a Lei No. 10.639, de 9 de Janeiro de 2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira em instituições de Ensino Fundamental e Médio, quer públicas ou privadas, cujos conteúdos devem ser dissolvidos nas disciplinas de Educação Artística, Literatura e História Brasileiras. Diz ainda o texto do artigo: "§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil." (Site do Planalto. Acesso em: 21/09/2012) [grifo original].

[4] "A ficção de Pepetela se caracteriza por um constante e lúcido olhar sobre a história de Angola. Uma história a contrapelo, transfigurada por uma escritura alegórica que investiga os interstícios e não-ditos do que ficou reprimido nos desvãos do imaginário social angolano." (SECCO, 2009, p. 151)

pectiva, a já referida preocupação com o social que lança ecos audíveis em sua prosa. E se entrelaçam porque não são opositivas. Dessa maneira, da nota prévia que acompanha a primeira edição desta narrativa e antecipa ao leitor esse entrelaçamento típico de que falamos acima, lemos o que segue:

> **Nota Prévia**
>
> A estória aconteceu.
> No essencial, mais ou menos como se conta.
> As personagens são de ficção.
> Todas.
>
> Mesmo aquelas que fazem lembrar alguém. (Pepetela, 2009, s/p)

Ao escrever a narrativa de Julio e Sarangerel, "a história real de um amor impossível", Pepetela revisita e reconstrói a própria história do homem e da nação angolana, resgatando, via memória – memória esta que poderia ser a do próprio Pepetela, que lutara pela independência de Angola, junto ao MPLA, nos anos de guerrilha –, os acontecimentos político-sociais de seu país desde os anos 60 do século XX até a atualidade. Para além da própria história de seu país, a prosa de Pepetela flagra a movimentação das teias de uma História que é mundial, recuperando o período em que o mundo se viu polarizado econômica e politicamente pela Guerra Fria.

O romance apresenta um mosaico de espaços, percebidos de maneiras distintas por Julio e Sarangerel, personagens sobre os quais a narrativa se desdobra. Ele, nascido em Angola, tem inscrito em seu íntimo a própria imagem da fenda da Tundavala, localizada no *planalto* africano; trata-se de uma paisagem, das mais belas é notável, e que exerce forte influência na vida de nosso personagem angolano. Ela, mongol que era, tem, pois, a visão marcada pelas vastas e imensas estepes da Mongólia, o local onde a vida não-urbana se desenvolve em seu país e que sugerem o sentimento experiencial de espaciosidade/liberdade: ambos são, portanto, as duas grandes representações metonímicas dos próprios lugares de sua vida.

*O planalto e a estepe* certamente ganha uma dimensão muito maior e profunda se pensado a partir da categoria geográfica do *lugar*, porque este interage com as personagens da narrativa e se articula ao íntimo de suas vivências; entretanto, de modo e intensidade diversos, é preciso acentuar: a experiência íntima do lugar e a impressão que ele deixa na alma do sujeito são muito mais intensas e vivas se observamos o modo como Julio se reporta à sua Angola, à sua fenda da Tundavala, enquanto a experiência de Sarangerel com sua terra natal é pouco acentuada e marcada por movimentos de tensão:

> *Os olhos dele continham o céu do Planalto.*
>
> *Na Huíla da Chela, Dezembro, quando o azul mais fere.*
>
> *Nos olhos dela estavam gravadas suaves ondulações da estepe mongol. Tons sobre o castanho.*
>
> [...] (Pepetela, 2009, p. 9)

Falar sobre a categoria experiencial e geográfica do lugar e do sentimento de pertença é, pois, falar da experiência[5], de valores, atitudes[6] e visão de mundo[7], que interferem diretamente no modo como os sujeitos percebem (ou podem perceber) uma mesma *paisagem*. Sobre essas questões é que se debruça o geógrafo chinês, radicado nos Estados Unidos, Yi-Fu Tuan, conceituando, a partir das reflexões no campo da Geografia Humanista-Cultural, acerca das noções de espaço e lugar:

> 'Espaço' e 'lugar' são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço [...] O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar [...] Na experiência, o significado de espaço freqüentemente se funde com o de lugar [...] As idéias de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem a outra. (Tuan, 1983, p. 3/6.)

Julio e Sarangerel, num dado momento, passam a viver, de fato, no espaço, com toda a implicação de liberdade e vastidão que a ele é inerente: Julio, tendo ido para Portugal estudar medicina, o que logo percebe não ser sua vocação, segue para Paris, de onde parte para Argel e ruma para a antiga URSS (aliada dos movimentos de independência que surgiam na Angola), a fim de estudar e participar dos movimentos de libertação de seu país do colonialismo português, atitude que aponta, uma vez mais, para o caráter social da prosa de Pepetela. O caso de Sarangerel é menos complicado: ela, filha de um distinto senhor da política da Mongólia, também aliada política da URSS, é enviada à União Soviética para que possa cumprir seus estudos acadêmicos.

---

[5] O ser humano aprende por meio da experiência, que abarca desde as sensações promovidas pelos sentidos humanos à experiência simbólica (Literatura e artes), "[...] é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização." (TUAN, 1983, p. 10)

[6] A atitude "[...] é primariamente uma postura cultural, uma posição que se toma frente ao mundo. Ela tem maior estabilidade do que a percepção e é formada de uma longa sucessão de percepções, isto é, de experiências. [...] As atitudes implicam experiência e uma certa firmeza de interesse e valor." (TUAN, 1980, p. 4)

[7] Visão de mundo "[...] é a experiência conceitualizada. Ela é parcialmente pessoal, em grande parte social. Ela é uma atitude ou um sistema de crenças; a palavra sistema implica que as atitudes e crenças estão estruturadas, por mais arbitrárias que as ligações possam parecer, sob uma perspectiva impessoal (objetiva)" (ibidem, p. 5)

Distantes de seus lares, é na antiga União Soviética onde serão arrebatados pela mais íntima sensação de liberdade que o espaço pode lhes dar. O espaço indistinto, contudo, sofre um revés a partir do momento em que os dois se conhecem e se apaixonam. O espaço indistinto, que não representa acolhimento ou segurança, realiza-se, enquanto dimensão da experiência humana, neles próprios, tornando-os os lugares, os lares de si próprios: "Foi então tempo de muito amor. Os meses de ausência mostraram a cada um de nós a impossibilidade de estar sem o outro. Inevitável [...]." (Pepetela, 2009, p. 56).

O amor que perceberão mais tarde ser impossível de viver. Com a gravidez de Sarangerel, o destino de ambos é duramente selado: a separação forçada, motivada por questões de ordem política e cultural, afinal, sendo seu pai membro da alta cúpula da política na Mongólia, ter "A filha com um caso quando ainda estudante e, ainda por cima, com um tipo branco, de outro país, de outra cultura, apesar de dizer revolucionário... hum, dava para destronar qualquer ministro da Defesa." (Pepetela, 2009, p. 86).

A separação entre Julio e Sarangerel é, entretanto, de uma dimensão dupla, porque, além de afetiva/emocional, é geográfica, uma vez que ela é enviada de volta para a Mongólia e ele, inconsolavelmente fraturado, continua na União Soviética para concluir seu ciclo de estudos, ao fim dos quais ruma de volta para sua Angola, para lutar de modo mais direto nas frentes de libertação do país. É, portanto, na separação afetivo-geográfica que o fenômeno do exílio se manifesta e se concretiza como uma das mais devastadoras experiências a que um ser humano pode ser destinado a "viver".

O fenômeno do exílio que identificamos n'*O planalto e a estepe* e que se materializa na separação do jovem angolano e da jovem mongol é, certamente, curioso, na medida em que, no fim das contas, seguem, ambos, para seus lares, seus respectivos países, que, apesar de tudo, continuam sendo percebidos enquanto um lugar de acolhimento e aconchego, na perspectiva de Tuan (1980); contudo, como já afirmamos, é no ser um do outro que se materializa de maneira muito mais intensa a própria concepção de lugar e, nesse sentido, a volta pra casa (Angola e Mongólia) e a vida que levarão pelos anos que se seguem será toda ela perpassada por uma característica "fratura incurável", a dimensão da perda, assinalada por Said (2003), por estarem ambos, Julio e Sarangerel, distantes fisicamente um do outro.

**CONCLUSÃO**

> As estratégias narrativas usadas pelo autor conjugam elementos da modernidade e da tradição, recuperando dessa última os aspectos culturais fundamentais, ao mesmo tempo em que põem em questão as heranças negativas ainda presentes na sociedade angolana. Pepetela é um contador da História e das estórias angolanas, havendo em seus textos uma constante visão crítica tanto acerca do contexto social de seu país, como da própria arte de narrar e escrever. (Secco, 2009, p. 151)

A estória que Pepetela propõe narrar n'*O planalto e a estepe* é, certamente, um misto de ficção e realidade, que se realiza no próprio entrelaçamento entre história e estória(s) de que o autor tão habilidosamente se vale, desvelando, novamente, aquilo de que Secco (2009, p. 151) nos fala: "[...] os interstícios e não-ditos do que ficou reprimido nos desvãos do imaginário social angolano.". Há duas narrativas numa só, portanto, a da escritura do romance arrebatador entre Julio e Sarangerel, Angola e Mongólia, e a da (re)escritura de uma história da Angola e do século XX, sensivelmente marcada pelo senso crítico de seu autor, que longe está de idealismos. Ambas, entretanto, se enlaçam e mesclam, alargando os próprios horizontes de significação do texto literário.

O exílio, n'*O planalto e a estepe*, não se refere necessariamente ao aspecto territorial/geográfico: não se encontram, eles, banidos de sua terra natal e inclusive voltam para ela. A dimensão da experiência do exílio e a incurável dor que ela provoca nos indivíduos que por ele passam, alcança a própria condição de estarem os dois separados um do outro: ora, se Julio e Sarangerel tornam-se para si seus lugares de afetividade/segurança, a separação é, então, o próprio exílio imposto aos dois.

Julio e Sarangerel voltam a se reencontrar muitos anos depois, cada um com a vida peculiarmente reestruturada – ele se aposentara após a independência de Angola e passara a viver modestamente ali; ela se casara com o embaixador da Mongólia em Cuba e tem outros filhos com ele. O amor que sentiam um pelo outro, entretanto, permaneceu sempre vivo e pulsante, permitindo, finalmente, que seja concretizado e experienciado ao máximo: o planalto angolano e as vastas estepes mongóis, por meio da íntima experiência dos sujeitos, por eles representados via metonímia, uma vez mais (e para sempre) fundem-se intimamente. Por fim, Julio e Sarangerel tornam a reencontrar os lugares de aconchego e segurança de que haviam sido tristemente exilados: eles mesmos.

**REFERÊNCIAS**

DARDEL, Eric. O *homem e a terra*: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LABAN, Michel. *Angola – Encontro com Escritores*. Porto, Fundação Eng. António Almeida, 1991, Vol. II, pp. 779-780. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (orgs.). *Portanto...Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PEPETELA. *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya, 2009.

Portal do Ministério da Educação. *Lei obriga o ensino de história e cultura afro*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?id=9403&option=com_content&task=view> Acesso em 21 set. 2012.

Presidência da República Federativa do Brasil. *Lei No. 10.639, de 9 de Janeiro de 2003*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em 21 set. 2012.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SECCO, Carmen L. T. R. *Na Curva Oblonga do Tempo, Uma Alegórica Parábola...* pp. 151-169. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (orgs.). *Portanto...Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar:* a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A PERCEPÇÃO DA PAISAGEM EM *A SELVA*: a experiência de um português na Amazônia brasileira, durante a decadência do "ouro negro"

Antonio Cordeiro Feitosa

**RESUMO**: A contribuição dos portugueses na organização do espaço brasileiro tem sido abordada sob diversos enfoques. Neste trabalho analisa-se a percepção da paisagem estabelecendo um paralelo entre experiência vivenciada na pátria-mãe e a paisagem percebida pelo protagonista de *A Selva*, de Ferreira de Castro, na Amazônia brasileira, no período da retração da economia da borracha. A obra retrata a vivência do seu personagem principal em ambiente adverso do de sua origem, o que suscita conflitos de inadaptação, de engajamento e enfrentamento do *locus* adverso. O português Alberto, de *A Selva*, é imerso em um espaço abstrato, exótico e aterrador, cuja indefinição quanto ao sentimento de acolhimento e de segurança não suplanta a expectativa de afirmação econômica para realizar seu sonho de ambição e de realização pessoal.

**PALAVRAS-CHAVE**: percepção; paisagem; ciclo da borracha

**ABSTRACT**: The contribution of the portuguese on the organization of the brasilian space have been aproached by different aspects. In this work, the landscape perception is analised establishing a paralel between the experience lived in the home-land and the comprehended landscape by the main character of *A Selva*, by Ferreira de Castro, at the brazilian Amazon, on the rubber economy retraction period. The piece shows the life experience of it's main character in an adverse environment from his origin, which brings on conflicts of unadaptation, engagement and opposition of the adverse *locus*. The portuguese Alberto, of *A Selva*, is imerse in an abstract, exotic and terrifying space, whose indefinition about the acceptance and security feeling doesn't surpass the hope of economic afirmation to make his ambition and personal achievement dream come true.

**KEYWORDS**: perception; landscape; rubber cicle

Doutor em Geografia pela UNESP – Rio Claro. Prof. Associado IV do Departamento de Geociências da Universidade Federal do Maranhão, integra o Núcleo de Estudos e Pesquisas em Linguagem, Cultura e Identidade (NEPLiCI) e Colaborador do Mestrado em Cultura e Sociedade (UFMA).

A conquista de novos espaços motiva as ações do homem desde que este passou a compreender a possibilidade de sua acumulação para atendimento de suas necessidades básicas, como instrumento de poder ou para satisfação dos desejos mais supérfluos. Sob tal efeito, muitas empresas e muitos sacrifícios, por vezes inomináveis, foram e continuam sendo praticados em territórios de todos os continentes.

As viagens empreendidas através do Oceano Atlântico representavam o grande desafio da incursão ao desconhecido. Realizadas por navegadores a serviço de Portugal e de Castela com o propósito de contornar os entraves ao comércio com as Índias, culminaram com a descoberta de extensa faixa de terras localizadas para além do Atlântico e nomeadas em homenagem ao navegador veneziano Américo Vespúcio.

O conhecimento das terras da América deu causa a uma série de iniciativas de conquista paralelamente a gestões políticas, inicialmente entre Espanha e Portugal, pioneiras nas viagens de circunavegação. Coube à Espanha a primazia do controle dos domínios da América e da consciência da vastidão amazônica.

Cientes da extensão amazônica desde 1500, foi por ocasião da conquista das terras do Equador e do Peru que os espanhóis obtiveram informações acerca da vastidão da selva para além das montanhas e da existência de uma terra mais rica do que o México e o Peru, uma "terra de ouro", localizada às margens de um lago, habitada por índios que tomavam banho de ouro e governada por um imperador dourado.

As notícias sobre a "terra de ouro" motivaram a lenda do *El Dorado* que estimulou muitos conquistadores europeus, em associação com alguns monarcas ou com a burguesia emergente, na península Ibérica, a empreenderem expedições para descoberta, conquista e exploração de novas terras. No norte da América do Sul, muitas expedições se embrenharem pela selva à procura dessas riquezas.

As perspectivas de riquezas imensas na América e na Amazônia atraíram as atenções de outras nações europeias como França, Holanda e Inglaterra, que intentaram assegurar domínios em terras americanas ocupando as zonas costeiras entre os domínios consolidados por Portugal (Pernambuco, no Brasil) e Espanha (Cartagena de Índias, na Colômbia), o que gerou muitas disputas ainda remanescentes na atualidade.

No lastro das disputas políticas pelas terras americanas, entre as nações europeias, muitos aventureiros intentaram conquistar riquezas nessas terras como os holandeses e ingleses, no baixo curso do rio Amazonas e os franceses em São Luís do Maranhão, cuja expulsão resultou de algumas missões de interesse da União Ibérica realizadas pelos portugueses, a pedido da Espanha.

No Brasil, por todo o território, acorreram imigrantes das mais diversas origens. Mediante as circunstâncias das situações enfrentadas, nem todos lograram êxito: muitos sucumbiram, outros tantos obtiveram conquistas, mas muitos poucos retornaram com riquezas acumuladas.

Além das zonas urbanas, muitos fatos importantes da economia brasileira motivaram a afluência de grandes grupos de imigrantes. Por decorrência política, os portugueses passaram de naturais a imigrantes, mas

continuaram representando a maioria entre os estrangeiros, em todos os recantos e nas atividades econômicas, notadamente no setor comercial.

Na Amazônia, dois fatos marcaram as economias: regional e nacional e despertaram a cobiça de nacionais e de estrangeiros: o ciclo da borracha, popularizado com a denominação de "ouro negro" e a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, pelo volume de capital financeiro e humano envolvido e movimentado, além da importância estratégia da região para a soberania nacional.

O presente estudo tem como foco a percepção da paisagem como produto da experiência de um português na Amazônia brasileira, tendo como protagonista um personagem de origem portuguesa – Alberto – protagonista do Romance *A Selva,* de autoria do escritor português Ferreira de Castro, cujos insucessos políticos o arremetem da terra natal para se refugiar no norte do Brasil, precisamente na cidade de Belém, onde tenta manter condições de vida de modo semelhante às de que desfrutava no seu país para, em seguida, retornar ao seu lugar e retomar o sonho de se formar advogado. A análise é feita sobre a edição publicada em Lisboa, em 1934, editada no Brasil como 1ª Edição Brasileira e prefaciada por Afrânio Peixoto.

A expansão do domínio brasileiro na Amazônia, a partir do ciclo da borracha, completa um ciclo iniciado ainda no período da união das coroas ibéricas quando a Espanha, tendo dificuldades de garantir seu domínio sobre a Amazônia, solicita a cooperação dos portugueses para a realização de missões de interesse da União Ibérica realizadas pelos portugueses, como a expulsão dos franceses de São Luís do Maranhão e dos holandeses e ingleses do baixo Amazonas.

No âmbito da euforia do ciclo da borracha, aventureiros de muitas origens protagonizaram fatos das mais variadas ordens de grandeza econômica, social e política, todos associados direta e indiretamente ao extrativismo, processamento e comercialização do látex extraído da seringueira, vulgarmente nomeado ouro negro, além de outros produtos extraídos da selva.

Por seu profundo interesse social, os fatos associados aos percursos do "ouro negro" resultaram na produção de registros de igual importância para se compreender o caráter multifacetado do cenário amazônico de então; de modo especial as narrativas que retratam o cotidiano de todos os atores.

Segundo Lima (2009), do ciclo da borracha decorreram eventos importantes como a Construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e o alargamento da fronteira amazônica com a conquista dos territórios dos atuais estados do Acre e de Rondônia. Para esses fatos concorreram levas de nordestinos das "zonas agrestes do sertão do Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte entre outros estados", banidos por esse flagelo,

que tiveram participação decisiva na conquista do território e na modificação da paisagem dos seringais do Pará, Amazonas e Acre.

A paisagem é concebida como produto da elaboração humana e assume características relacionadas ao ambiente vivido, conhecido através de indicações secundárias ou, simplesmente, imaginado sob os contextos mais simples ou mais complexos. Insere-se, portanto, na práxis e no imaginário, em todos os matizes do seu ambiente, e qualquer que seja o seu nível de cognição e de ação.

A percepção da paisagem é uma característica animal, marcante no comportamento dos humanos, sendo influenciada pelo desenvolvimento intelectual que possibilita diferentes níveis e formas, dependendo das relações que os indivíduos desenvolvam entre si e com a natureza.

No mundo primitivo, retratava segmentos do espaço percebido através das estratégias de enfrentamento dos problemas cotidianos representados nas pinturas rupestres de si e de partes do próprio corpo, de animais e de seres aterrorizantes que figuravam no imaginário; eram registros da incompreensão ou incapacidade de controle e de domínio.

As estratégias desenvolvidas para o equacionamento dos problemas do cotidiano, entre os agrupamentos primitivos e os que ainda mantêm relação direta com os elementos do meio natural, constitui o que Dardel (2011, p. 31) denomina geograficidade original, expressa através da "totalidade do ser humano" em suas relações de dependência e influência em relação à Terra como "lugar, base e meio de suas realizações".

Para Dardel (2011, p. 30), a paisagem "é um conjunto, uma convergência um momento vivido, uma ligação interna, uma 'impressão' que une todos os elementos" do ambiente humano. Dependente da condição do indivíduo e de suas relações com o ambiente, a paisagem assume diferentes extensões, causalidades, conexidades e significados, abarcando o lugar com conotação de pertencimento (TUAN, 1983) e com características de não-lugar (RELPH, 2012) e as incertezas do espaço exterior (TUAN, 2005), adjacente, próximo ou distante.

Passos (2003, p. 30) registra que nas artes a paisagem é representada de forma subjetiva e com diferenciação diacrônica e topológica, como "um determinado panorama, de uma experiência vivida"; para o filósofo, constitui alimento para o corpo e para o espírito e, para a geografia, um panorama visto de um determinado ponto de observação, representando a expressão genérica de um lugar, nos seus conteúdos objetivo e subjetivo em que se incluem os elementos naturais e humanos do ambiente, além de suas relações de influência e dependência.

Na literatura, a evocação das paisagens aparece antes do século XVIII, quando a poesia e o teatro, tanto do Ocidente quanto do Oriente, apelavam para a decoração artificial, simbólica, mística ou alegórica (PASSOS, 2003, p. 30). O romancista descreve a paisagem por meio da experiência vivida por seus personagens e, muitas vezes, o narrador se apropria dos mais diversos recursos para materializar o ambiente de sua narrativa, incluindo sua informação e experiência acerca de seus personagens. Não raro, um elemento natural se sobrepõe aos elementos humanos na narrativa.

Sofrendo insucessos progressivos enquanto estava ao abrigo do tio, na cidade de Belém, e antevendo os sinais da crise que se abatia sobre os seringais, Alberto se vê compelido a enfrentar uma empreitada inglória em direção ao seringal Paraíso, no alto rio Madeira, em cuja paisagem pressentia o agravamento de sua sorte, uma vez exposto à forte insalubridade atribuída ao lugar e ao medo da natureza na sua exuberância aterrorizante (TUAN, 2005).

Viajando no galeão Justo Chermont, imerso num ambiente adverso e em direção a outro sobre o qual as informações fomentavam sentimento de topofobia (TUAN, 1980) ante "um pavor instintivo, amálgama talvez, do que se dizia de febres perigosas, de vida bárbara e instável" (CASTRO, 1934, p. 25), o protagonista da história se surpreende meditativo. Todos os pensamentos de Alberto são permeados pela negação da condição subalterna a que sua indolência o expôs, pela afirmação do colonizador, emanada de sua origem lusitana, e por pertencer a uma elite intelectual, que reivindica.

Na jornada através do rio Amazonas e no seringal Paraíso, Alberto mantém vivo o espírito de observação da paisagem percebida *pari passo* à correlação com a paisagem memorizada em sua origem lusitana, como alimento do seu sonho, até que novos sucessos permitam-lhe retornar à pátria para, enfim, dar continuidade à busca dessa conquista.

O protagonista de *A Selva* não era exímio estrategista em modificar o cotidiano, ainda que suas representações deste antevissem grandes dificuldades: isto é evidenciado na interceptação das suspeitas do estado de espírito do tio, na falta de motivação com que aceitou a sua sugestão de ir para o seringal, na pouca atração despertada pelos rios de "lendárias fortunas onde os homens se enclausuravam do mundo numa labuta de martírio para a conquista do oiro negro" (CASTRO, 1934, p. 25).

Imersos na espiral de conquistas para a acumulação de bens, a paisagem, bem como a natureza e o ambiente, emerge como elemento a ser apropriado. Para Alberto, a conquista do "ouro negro" no seringal implicava vencer a natureza cuja paisagem se afigurava "brutal, agressiva e exuberante", a ponto de atordoá-lo,

como assinala Leão (2009).

A exuberância da paisagem percebida nos leitos e nas margens dos rios da Amazônia, quando o navio *Justo Chermont* destas se aproximava, permitindo observar o "cordame das raízes que se entrelaçavam no barranco", não permitia qualquer sondagem confiável:

> adivinhava-se, pressentia-se, a existência de rincões em eterna sombra, de criptas vegetais onde o sol não entrava nunca, de terra mole e ubérrima, lançando por todos os poros um tronco para o céu – um mundo em germinação fabulosa, alucinante, desordenada, negando hoje os princípios estabelecidos ontem, afirmando amanhã uma realidade que ninguém ousaria entrever (CASTRO, 1934, p. 48).

Comparada à paisagem hídrica de sua terra natal e estudada nos bancos escolares de sua infância, de saudosa memória, o viajante do Justo Chermont sorria com a lembrança dos grandes rios de Portugal e da Europa ao reconhecer que qualquer igarapé que desaguava no rio Madeira tinha mais vastidão e largueza do que o Vouga, o Cávado, o Ave ou o Guadiana.

O anúncio da chegada a Humaythá e da proximidade do fim da viagem encontrou Alberto irmanado com os cearenses e maranhenses, infortunados da viagem a quem, inicialmente, negava qualificação, no nervosismo da antevisão dos novos sucessos, se regozijando pela liberdade próxima do curral flutuante. Tal sentimento quanto ao lugar revelou-se efêmero diante de um "amor súbito" que se revelou com o vazio deixado pela partida do navio.

Vencidos os pormenores da recepção e secundado por todos os "brabos" arrebanhados para o seringal, o protagonista da narrativa termina por assumir e desempenhar todas as tarefas do eito comum aos seringueiros ultrajados pelas secas sucessivas no Nordeste do Brasil, recomendado ao "adaptado" Firmino, para trabalhar no seringal de Todos os Santos.

Em qualquer dimensão e sob qualquer noção de valor, o homem é, a um só tempo, sujeito e objeto, beneficiário e vítima das modificações introduzidas em suas relações com a natureza e de sua "superior" condição em relação aos outros elementos do ambiente.

Passadas as primeiras semanas de atividade prática no seringal de Todos os Santos, Alberto não mais se diferenciava tanto dos adaptados no manuseio dos instrumentos e nas estratégias do cotidiano do seringal, exceto pelo desejo íntimo de voltar à terra natal para continuar o sonho. Consumia-o, com maior ímpeto, apenas a longa jornada diária e o desconforto.

Para o protagonista do romance, o horror da selva não mais inculcava os sentimentos elaborados à distância, ao longo da viagem no Justo Chermont. Imerso na melancolia da floresta, Alberto não deixava de perscrutar, já com certa familiaridade, suas características mais marcantes: registrava a transitoriedade envolvente das transformações, expressas pelo escurecimento rápido e pela diluição dos contornos das formas e volumes permeadas por filetes de luz...

> O silêncio tinha, enfim, uma síncope. A Selva começava a falar no olvído da noite. Surgiam, por toda a parte, vozes estranhas e imprecisas – um rala-rala sem nexo a encher os ouvidos de Alberto... Não dava melancolia o lusco-fusco; abafava como se fosse um cobertor incomensuravel estendido sôbre a mata (CASTRO, 1934, p. 104).

Os corpos hídricos, no seio da floresta, também despertavam sentimentos, valores e atitudes diferentes entre seus observadores, consoante à sazonalidade do clima e a percepção do narrador descortina a voracidade do fenômeno quando relata as modificações da paisagem pelo regime do rio, em consequência da nova estação. Segundo Castro (1934, p. 173):

> Era um dilúvio anual que vinha do Perú, da Bolívia, dos contrafortes dos Andes, veios que borbulhavam, blocos de gelo que se derretiam, escoando-se na terra alta, regougando nas cachoeiras e destroçando, de passagem, tudo se lhes opunham. Dir-se-ia que o Pacífico galgara a cordilheira e viera esparramar-se, em fúria ciclópica, do lado de cá.
>
> .....
>
> Era volume pesado, barro líquido que marchava em grandes amplitudes, levando a face lisa, que já não tinha murmúrios nem rugidos de cataratas, todos os destroços que fizera. Parecia, assim, ter saído dum mundo reduzido a escombros.

Conforme a percepção da personagem Alberto, relativamente ao panorama dos corpos hídricos da região do seringal de Humaythá, durante o período de estiagem, a floresta é permeada de amplas baixadas com formações vegetais adaptadas às oscilações sazonais dos rios, lagos e igapós. Tal situação se confirma quando Alberto relata que:

> Ali pertinho, meia dúzia de passos na floresta, o igapó surgia, quedo, miasmático e pavoroso. Era, primeiro, uma língua de águas que se estendia por entre os tron-

> cos, deixando marcado em alguns o lugar onde já subira, envolvendo a outros os galhos rasteiros, até morrer na terra empapada, onde jazia [ ] mais além, essa água, que, sob o sortilégio da luz, era negra agora, logo de esverdeado limoso, alargava o leito, espraiando-se pela floresta até se perder de vista (CASTRO, 1934, p. 137).

A descrição da narrativa se completa revertendo a estagnação do interstício de estiagem com a imponência de uma nova paisagem, agora de domínio hídrico, que confina a vida terrestre e amplia os espaços da vida aquática, de modo assustador e por tempo mais duradouro, posto que, após o término das chuvas, o recuo das bordas hídricas é lento e silencioso. A reversão é confirmada pelo narrador ao afirmar que:

Os cursos subiam logo, tragando praias estivais, salvando altos barrancos e fazendo das ilhas verdes náufragos tristes e amarrados [...] Subiam mais, subiam sempre, engole, engole raizêdos nus, galhuças ribeirinhas e estendendo-se por baixo das barracas dos caboclos.

A percepção da paisagem é uma resposta dos sentidos aos estímulos do ambiente que permite o reconhecimento das potencialidades e das fragilidades deste, assim como da capacidade humana de suprir suas necessidades. O nível de instrução de Alberto o diferenciava de Firmino quanto às relações sutis da paisagem, cuja acuidade perceptiva se evidencia quando afirma:

> Sentia-se a luta desesperada de caules e ramos, ali onde era difícil encontrar um palmo que não alimentasse vida prodigiosa. A selva dominava tudo. Não era o segundo reino; era o primeiro em fôrça e categoria, tudo abandonando a plano secundário. O homem, simples viandante no centro do enigma, entregava a sua vida à dominadora. O animal esfrangalhava-se no império vegetal e, para ter alguma voz na solidão reinante, forçoso se lhe tornava vestir pele de fera. (CASTRO, 1934, p. 113).

Outro aspecto importante da diferenciação da personagem protagonista de *A Selva* é a comparação com as paisagens naturais memorizadas na infância (CASTRO, 1934, p. 113), embora essa atitude se tornasse mais evasiva, na medida em que Alberto se envolvia com o cotidiano de suas responsabilidades no seringal.

> A árvore solitária que, na Europa, borda, melancolicamente, campos e regatos, perdia ali a graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Adivinhava-se que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espreitavam por toda a parte. Nada assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura sobre os tapetes de relva; assustava com o seu segredo, com o seu

> mistério flutuante e com as suas eternas sombras, que davam às pernas nervoso anseio de fuga.

A adaptação de Alberto ao meio hostil da floresta é reconhecida por Leão (2009, p. 64) ao assinalar que as estratégias utilizadas pela personagem como indicadoras de sua condição diferenciada não resistem às experiências a que é submetida, dissolvendo-se "em um curioso sincretismo" que mescla uma atitude respeitosa para com a floresta com imagens de conotação sacra. Contudo, é uma adaptação apenas, aparente, o que se evidencia aos primeiros sinais da possibilidade de trabalho no balcão do amo.

A baixa do preço da borracha, acentuada em 1913, representou a derrocada do sistema econômico reinante desde 1877. Na floresta, os seringueiros já não encontravam alento para os esforços fatigantes de outrora e os seringalistas não encontravam outro meio senão "esporear os resignados com a presença dum fiscal em cada 'centro'", tarefa impossível de ser realizada tanto pela relação custo-benefício, como pela impossível ubiquidade dos fiscais (CASTRO, 1934, p. 197).

Para atenuar os problemas da fiscalização, Juca Tristão promoveu o seu auxiliar de balcão a inspetor e encontrou em Alberto o único habitante do seringal Humaythá com potencial para exercer tal função. A simples menção da oferta do emprego aflorou, em Alberto, a ânsia contida de trocar o seringal por função mais nobre, mais compatível com sua estirpe.

Ao longo de sua experiência na Amazônia, Alberto vivenciou situações que o colocaram em escala descendente até a "estrada" do seringal. A "nobreza" de sua origem e a pouca resignação diante dos obstáculos apresentados pela nova terra o confrontaram com as mais diferentes situações de discriminação, chegando à condição de miséria e de flagelo comuns aos infortunados das secas recorrentes no Nordeste do Brasil, que eram recrutados para os eitos dos seringais.

Durante a viagem através dos rios Amazonas e Madeira, a bordo do Justo Chermont, e no tempo em que viveu no seringal, em muitas oportunidades, Alberto demonstrou sua condição diferenciada dos outros "brabos", tanto pelo desenvolvimento cognitivo obtido com os estudos, como pela experiência adquirida com as atividades comerciais que conferiram à personagem habilidades inalcançadas pelos demais companheiros de empreitada, afeitos ao eito e sem nenhuma iniciação intelectual nas suas origens.

Apesar de as habilidades da personagem enunciarem aptidões para tarefas alheias às do seringal, em pouco tempo Alberto conseguiu se inserir no meio e, se não alcançou a produtividade esperada, cumpria a

rotina da "estrada" sem maiores percalços; apenas a implicância do inspetor, mais por seus modos sofisticados para o meio do que por sua inabilidade, parecia não reconhecer seus esforços.

Diferentemente dos cearenses, egressos do ambiente hostil pelo calor e a semiaridez do sertão, e dos maranhenses, emigrantes de áreas quentes mais úmidas, todos provenientes de espaços agrários, sem experiência escolar e sem sonhos ambiciosos a povoarem seus imaginários, acostumados, portanto, ao trabalho árduo da lavoura e às dificuldades impostas pela pobreza dos meios em que viviam, Alberto tinha origem urbana e sonhos promissores que lhe preenchiam as expectativas futuras.

Em relação ao cotidiano do seringal, era natural que Alberto tivesse dificuldades de adaptação às práticas do seringal que se não valorizam os requisitos do conhecimento intelectual, também não prescindiam de elevada sensibilidade com respeito à preservação da seringueira, por ocasião da extração do látex, fonte da riqueza que nutria a esperança e os sonhos de todos, seringalistas e seringueiros, desde os mais infortunados.

Analisando as abordagens do ciclo da borracha nas literaturas Amazônica e Amazonense, Lima (2009, p. 24) elege os romances *A selva* e *Coronel de barranco* como as principais obras em que "os ficcionistas expõem em detalhes o funcionamento do seringal e o processo econômico do ciclo" que comporta dois segmentos ficcionais: a *margem*, conformada pelo segmento "onde se localiza o barracão com as atividades que lhe são peculiares, e pelo *centro*, o local onde se move o seringueiro e se desenrolam acontecimentos a ele ligados".

Segundo a mesma pesquisadora, "em *A selva*, tanto a margem quanto o centro recebem um enfoque didático", pois a ação romanesca de Alberto principia com o recrutamento e continua até a sua profunda integração no seringal.

> Inicialmente, Alberto observa e analisa a viagem no vapor, o tratamento dado ao nordestino, depois conhece o funcionamento do seringal e sua ingerência na vida dos seringueiros. Indo para o centro, é guiado pela personagem Firmino, seringueiro manso que lhe ensina pacientemente a técnica de coleta do látex e os conhecimentos necessários para sobreviver na selva.

As dificuldades da vida no seringal fortaleciam, em Alberto, a memória da terra natal e dos atributos de suas paisagens avivando a saudade e nutrindo o desejo de retorno a Portugal. Este panorama fortalecia o sentimento de topofilia da personagem, em oposição ao de topofobia em que se via imerso, pelo desapego ao ambiente do seringal, apesar de reconhecer seus valores e atributos, quando destaca a exuberância, a imponência e a singularidade da floresta, a vastidão dos rios e a diversidade das formas de vida ali confinadas nos

"mundos" ditados pela sazonalidade do clima.

Pela experiência e as habilidades desenvolvidas, Alberto era capaz de reconhecer e, efetivamente, reconhecia elementos e fluxos ou conexões na paisagem que são imperceptíveis a um observador comum, mas que se notabilizam perante suas memórias na comparação com outros meios vividos ou apreendidos.

Mesmo quando reunido a observadores de instrumentação diversa, durante a viagem no navio, no seringal ou nas atividades do balcão, a personagem sempre prestigiava um determinado elemento ou conexão da paisagem, valorizando a percepção pelo peso diferenciado para atributos subjetivos como o sentimento e a emoção, cuja manifestação nem sempre ocorre de imediato, o valor e a atitude em relação ao objeto ou fenômeno percebido.

**REFERÊNCIAS**

BERTRAND, Georges e BERTRAND, Claude. *Uma geografia transversal e de travessias:* o meio ambiente através dos territórios e das temporalidades. Org. Messias Modesto dos Passos. Maringá: Ed. Massoni, 2007. 332 p.

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Rio de Janeiro: Moura Fontes Editor, 1934.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra*: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Rolzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEÃO, Alisson. A Selva: uma obra em fronteiras. *In*: RIOS, Otávio (Org.). *O Amazonas deságua no Tejo*. Manaus: UEA Edições, 2009. p. 62-83.

LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha no amazonas*: estudo comparativo dos romances *A selva*, *Beiradão* e *O amante das amazonas*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas. 2009. 240 p. Dissertação de Mestrado.

PASSOS, Messias Modesto dos. *Biogeografia e paisagem*. 2ª ed. Maringá, [s.n], 2003. 264 p.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de Lugar. *In*: MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther e OLIVEIRA, Lívia de. *Qual o espaço do lugar?: Geografia, Epistemologia, Fenomenologia.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Paisagens do medo*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: editora da UNESP, 2005.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AS CANTIGAS SATÍRICAS GALEGO-PORTUGUESAS E A EDUCAÇÃO FEMININA

Bianca Costa Ramos Silva[1]
Márcio Ricardo Coelho Muniz[2]

RESUMO: A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses, tão bem recebida pelo seu auditório cortês, não deixou de exercer influência sobre os comportamentos. Como há um número relevante de cantigas satíricas galego-portuguesas dirigidas às mulheres, por razões diversas, é nosso objetivo neste artigo discutir como a educação feminina incidiu em tal literatura. Sob a ótica da análise literária histórico-cultural, verifica-se que os poemas derrisórios galego-portugueses apresentam uma espécie de "propósito reformador", já que é de natureza intrínseca do cômico ocupar-se sempre do que parece errado, falho ou mal conhecido, isto é, da distância entre o que é e o que deveria ser, entre o modelo e sua desvirtuação. Sendo assim, a sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses endereçadas às personagens femininas também esteve voltada para o reforço da ordem e das leis, livrando-se da maledicência circunstancial, servindo, por intermédio da zombaria, para promulgar um código de comportamento cujas prescrições visavam a reprimir os defeitos atribuídos às mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Sátira; Cantigas medievais galego-portuguesas; Educação feminina.

ABSTRACT: The satire in the galician-portuguese medieval Songbooks, so well received by his courtly audience, did not fail to influence behaviors. As there are a significant number of galician-portuguese satirical ditties aimed at women, for various reasons, our goal in this article is to discuss how female education acts on such literature. From the perspective of cultural-historical literary analysis, it appears that the galician-portuguese derisive poems have a sort of "reformer purpose", since it is of a intrinsic nature of the comic to take care of what always seems wrong, flawed or poorly known, that is, the distance between what is and what ought to be, between the model and its distortion. Thus, the satire in galician-portuguese medieval Songbooks addressed to female characters was also focused on strengthening the order and laws, getting rid of slander circumstantial, serving, through mockery, to promulgate a code of behavior whose prescriptions were intended to suppress the defects attributed to women.

KEYWORDS: Satire; Galician-portuguese; Medieval ditties; Female education.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: bia_cramos@hotmail.com

2 Professor Doutor Adjunto 2 de Literatura Portuguesa e Vice-Diretor do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. E-mail: marciomuniz@uol.com.br

## INTRODUÇÃO

As cantigas de caráter satírico, por vezes burlesco, e não raramente obsceno, foram bastante apreciadas pelos trovadores galego-portugueses. Adequando-se mal com a imagem de um primitivismo ingênuo e delicado, imagem em tudo adequada ao espírito romântico, os cantares satíricos aparecem em pé de igualdade com todas as outras formas poéticas nos Cancioneiros medievais galego-portugueses. Os dois principais tipos de cantigas do gênero, as cantigas de escárnio e maldizer, além de constituírem parte considerável da lírica medieval, com os seus temas e formas próprias, além do seu valor poético e mesmo do seu valor enquanto documentos histórico-culturais, são ainda importantes por permitirem designar as condições, modos e formas de produção dessa lírica.

Segundo a anônima Arte Poética que inicia o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, as cantigas de escárnio e maldizer têm em comum que em ambas se quer dizer mal de alguém: "som aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d'alguen en elas (...)". Descontando os grupos que para eles (e também para o seu público) eram periféricos, como burgueses, vilãos, mouros ou judeus, trovadores e jograis parecem realmente fazer nas suas chufas uma espécie de jornalismo do cotidiano, com uma relativa liberdade de movimentos quanto aos alvos a atacar. Como os cantares eram elaborados para o divertimento do mundo da corte, e dada a "perturbação que vem geralmente das mulheres, e de que a corte, (...) então estava cheia delas"[1], há no Cancioneiro satírico, toda uma série de chufas dirigidas às mulheres, de diferentes grupos sócio-profissionais, e por motivos variados.

Muito bem recebidas pelo auditório cortês, o nó das intrigas que tais cantigas desenvolviam não apresentava fortes discordâncias com as situações concretas de que o auditório tinha experiência, por outro lado, e, sobretudo porque seduziram esse auditório, elas não deixaram de contribuir para modificações dos costumes; trata-se, portanto, de uma literatura com a função de intervenção pública.

Assim, sob a ótica da análise literária histórico-cultural, este artigo abarca como seu *corpus* de estudo três cantigas satíricas vinculadas às personagens femininas, a saber, *"Pero me vós, donzela, mal queredes"* de Pero Garcia Burgalês; *"Ũa dona, nom dig'eu qual"* de João Airas de Santiago e *"En tal perfia qual eu nunca vi"* de Estevão da Guarda. Com o objetivo de analisar as formas e as maneiras poéticas com que foram produzidas estas cantigas e discutir como a educação feminina incidiu em tal literatura, trataremos dos caracteres estratégicos que se adaptam à função pragmática de dizer mal e do contexto do antifeminismo no medievo.

## 1 A PRÁTICA SATÍRICA

Tradicionalmente, a poesia, na sua vertente satírica, intromete-se na vida pública das cidades. Em "A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII", João Adolfo Hansen mostra que a sátira não está de modo algum contra a moral. Para Hansen, uma análise de poemas satíricos como oposição expressiva pressupõe uma concepção romântica do poético como expressão e revela-se anacrônica quando se considera o estilo, pois oblitera a historicidade da prática satírica, já que "retoricamente regulada, a sátira enuncia, como os demais modos discursivos, os interditos e as leis"[2]. Desta feita, vejamos as cantigas satíricas galego-portuguesas conforme regras discursivas de seu tempo, compreendendo uma leitura do histórico, do social, do ideológico, do cultural, na configuração do texto.

O obsceno, a paródia, o escatológico, a inversão, as funções fisiológicas, a imagem do corpo em transformação - formas e campos semânticos encontrados na maior parte das cantigas de escárnio e maldizer – estão relacionados com a chamada "cultura cômica popular", descrita por Mikhail Bakhtin,[3] a qual opunha aos valores oficiais da seriedade, da sobrevalorização do espírito, da separação entre homem e natureza, uma cultura "cômica", "alegre", fundada na concepção da renovação do mundo, com o contato do corpo humano com as bases materiais da vida. A cultura oficial teve que tolerar a manifestação dessa cultura, mas confinou-a a momentos precisos e bem delimitados, como o carnaval, embora houvesse outras ocasiões durante o ano em que as pessoas podiam apresentar comportamentos e expressões próprios da cultura "carnavalesca". Com relaciona a Lênia Márcia Mongelli[4], é exatamente isso o que ocorre com as cantigas de escárnio e maldizer: elas constituem o lugar apropriado para o aparecimento dessa outra cultura.

No entanto, mesmo quando as cantigas satíricas desenvolvem um tema especialmente obsceno ou cômico, e portanto parece contestar o rígido sistema oficial, é preciso não esquecer que é de natureza intrínseca do cômico uma espécie de propósito reformador, já que incide sempre sobre o que parece errado, falho ou mal conhecido, como alerta Mongelli[5]:

> A contestação pode não ser mais do que a exacerbação da norma, só que apresentada do lado do avesso; nesse sentido, as regras oficiais de conduta e de composição artística continuam sendo o horizonte sem o qual essa poesia seria por vezes ininteligível.

Escarnecer ou dizer mal de alguém, ainda que em graus muito variados, é, muito claramente, o objetivo de trovadores e jograis neste tipo de cantigas, exatamente como a Arte Poética nos indica, e esta intenção

pragmática muito definida distingue-as, de imediato, dos outros tipos de cantigas por eles cultivadas: "as cantigas de escárnio e de maldizer são, antes de mais nada, e a seu modo, uma literatura de intervenção – intervenção, aliás, muito mais imediata e dirigida do que iremos encontrar em toda a literatura satírica posterior [...]", nos diz Graça Videira Lopes[6].

N*ão é à toa, que trovadores e jograis não se servem, para a construção das cantigas satíricas, de temas, mas sim de figuras do seu cotidiano. De fato, cada cantiga, nasce de uma circunstância ou de uma personagem particulares, fisicamente afins aos trovadores e jograis.* A diversidade dos motivos que estão na raiz das chufas dá conta dos comportamentos mais privados aos comportamentos políticos mais públicos, comprovando que o universo temático da sátira galego-portuguesa é bem o de um universo do cotidiano. Tal fato tem a ver, não só com questões de proximidade física, como também, "com a função de intervenção pública destas cantigas, com a sua pertinência em relação ao auditório cortês que era essencialmente o seu." [7].

Não nos esqueçamos do seu particular modo de existência: as cantigas eram para ser cantadas perante um público que conhecia ou, pelo menos, podia referenciar as figuras aludidas. Nesse sentido, Lênia Márcia Mongelli assinala que "a galeria de pessoas e fatos diversos que desfilam ante os olhos do leitor é indiscutivelmente vivíssima"[8]. Ainda que, claro, os estereótipos em relação a determinados grupos sociais possam ter contribuído para a formulação de muitas destas cantigas, na época da sua divulgação pública não podemos duvidar que o seu efeito era menos o do efeito de reconhecimento que o tipo proporciona do que o efeito de surpresa de uma razão particularmente adequada a uma personagem ou a um fato individuais, e, como já ressaltado, reconhecíveis, na generalidade dos casos, pela audiência.

Em traços gerais, as cantigas de escárnio e maldizer apresentam uma relativa uniformidade estrutural. Por uniformidade estrutural, entenda-se a sua organização textual interna, o desenvolvimento da matéria satírica ao longo da cantiga. A estrutura interna destas cantigas não deixa de ser circular e repetitiva, à semelhança do que acontece geralmente quer na cantiga de amigo, quer na cantiga de amor. Mas "repetitividade que, neste caso, se adapta extraordinariamente bem à função pragmática de dizer mal [...]"[9]. Deveras, este desenvolvimento é feito geralmente segundo um modelo mais ou menos fixo, que Giuseppe Tavani descreveu do seguinte modo:

> Na cantiga d'escarnh'e maldizer [...] faltam, portanto, o exórdio e o preâmbulo – ou, pelo menos, o que se convencionou designar, em textos líricos de inspiração trovadoresca, com tais termos. Mas numerosos são os textos em que a primeira cobra desempenha um papel introdutivo marcado por uma forte interferência da função narrativa: é a ela que compete, como vimos, apresentar ou descrever o fac-

> to, a acção, O comportamento que as cobras sucessivas se encarregarão de repetir com variações, ou de glosar em termos de exegese satírica. Tem-se então, neste caso, uma nítida divisão do texto em dois segmentos, um deles caracterizado pela exposição lógico-cronológica de uma série de acontecimentos, o outro dedicado a recuperar um ou mais destes acontecimentos, redistribuídos, às vezes, numa sucessão diferente da inicial e comentados e interpretados segundo as figuras da repetição e/ou da ironia, ou então submetido a uma nova leitura deformante, capaz suscitar, ao mesmo tempo, riso e censura.[10]

Outra observação relevante diz respeito ao fato de que as cantigas de amigo ou as cantigas de amor obedecem a normas temáticas, podem ser consideradas variações sobre paradigmas como sejam, respectivamente, as cantigas de mulher ou o amor cortês, enquanto, nas cantigas de escárnio e maldizer, com o seu muito aspecto de jornalismo do cotidiano, isto não acontece, e portanto a diversidade é muito mais evidente. Como bem descobriu a publicidade contemporânea, as variações de temas nucleares constituem uma das mais poderosas táticas de propaganda pública e, como já visto, "a arte da chufa galego-portuguesa não difere essencialmente deste princípio"[11]. De fato, cada cantiga nasce de uma circunstância ou de uma personagem particulares, criando, por si só, um micro-universo próprio, que se ajusta imediatamente a esse contexto que a gerou.

Voltemos, agora, a nossa atenção para as supracitadas características estratégicas a partir da análise das formas e maneiras poéticas com que foram elaboradas três cantigas relacionadas às mulheres, refletindo sobre o código de comportamento cujas prescrições visavam a reprimir os defeitos atribuídos ***às mulheres.***

## 2 CHUFAS DIRIGIDAS ÀS PERSONAGENS FEMININAS

A propósito das cantigas dirigidas às mulheres, há no Cancioneiro satírico, toda uma série de chufas dirigidas às personagens femininas, e por motivos muito diversos: como a falsa virtude de uma dona, a figura de uma "viúva alegre", o jogo entre donzela/dona, as relações incestuosas, adultério, as relações com clérigos, a falta de beleza, comportamentos menos corteses, casamentos forçados, diferença de idade excessiva, maus tratos domésticos; assim como também, os temas selecionados para este artigo: a estetização da feminilidade em *"Pero me vós, donzela, mal queredes"* (CBN. 1372; CV. 981); uma dona adúltera em *"Ũa dona, nom dig'eu qual"* (CBN. 1467; CV. 1077) e a relação incestuosa de mãe com filho em *"En tal perfia qual eu nunca vi"* (CBN. 1320; CV. 925).

O esquema utilizado nas cantigas satíricas dos Cancioneiros para organizar a sua matéria, conforme descrito por Tavani[12], pode ser identificada facilmente nas três cantigas pertencentes ao nosso *corpus*, mas, to-

memos a título de exemplo *"Pero me vós, donzela, mal queredes"* (CBN. 1373; CV. 981), de Pero Garcia Burgalês:

*Pero me vós, donzela, mal queredes,*
*porque vos amo, conselhar-vos-ei*
*que, pois vos vós entoucar non sabedes,*
*que façades quanto vos eu direi:*
**5** *buscade quen vos entouque melhor*
*e vos correga, polo meu amor,*
*as feituras e o cos que havedes.*

*E, se esto fezerdes, haveredes,*
*assí mi valha a mí Nostro Senhor,*
**10** *bon parecer e bon talh', e seredes*
*fermosa muit'e de bõa coor;*
*se, cada que essa touca torcer-*
*-se, log'houverdes quen vos correger*
*as feituras, mui ben pareceredes.*

**15** *Ai, mia senhor, por Deus, en que creedes,*
*pois que por al non vos ouso rogar,*
*pois sempr'a touca mal posta tragedes,*
*creede-mi do que vos conselhar:*
*en vez de vo-la correger alguén,*
**20** *correga-vo-las feituras mui ben*
*e o falar, e senón, non faledes.*

Notamos uma primeira cobra (estrofe) que enuncia o argumento, opondo-se a uma segunda a que é atribuído o papel de iterar paralelisticamente a primeira e uma terceira reservada à glosa irônica. Sob a aparência de lhe dar conselhos, o trovador vai "metendo a choupa na própria dona que servia", [13] e sob o pretexto de que ela não sabia pôr a touca, vai acrescentando a isso que era necessário também corrigir as feições, o cós e o falar, pois uma dona que não sabia falar, devia estar calada.

O contexto e motivações da associação entre mulheres e ornamentos é um *topos* que, segundo Bloch[14], nos remete aos primeiros séculos do cristianismo. Em "Misoginia Medieval: e a Invenção do Amor Romântico Ocidental", Howard Bloch[15] acentua que os escritores dos primeiros séculos do cristianismo – Paulo, Clemente de Alexandria, Tertuliano, João Crisóstomo, Cipriano, Novaciano, Ambrósio, Fílon, Jerônimo – eram obcecados pela relação das mulheres com a decoração. Eram fascinados por véus, joias, maquiagem, penteados, tinturas – por qualquer coisa que tivesse a ver com o cosmético. "Para o apologista do século II, a mulher é uma criatura que acima de tudo e por natureza cobiça a ornamentação" [16]. A mulher está, por sua natureza secundária, associada ao artifício e à decoração:

> Considera-se que aquilo que é secundário, artificial e, portanto, assimilado à mulher participa de uma Criação rival extrínseca que no pensamento dos Padres só pode desviar a atenção do homem da habilidade plástica original de Deus: "Tudo que nasce é obra de Deus", assevera Tertuliano. "Tudo então eu encobre (aquilo) é obra do diabo..."[17]

Os ensinamentos dos padres da Igreja a respeito das mulheres chegaram à Idade Média em coleções, de onde foram lidos, citados e repetidos em outras obras. Assim, se o desejo do homem pelo ornamento, ou por aquilo que é secundário, é análogo ao seu desejo pela mulher, "isto é porque a mulher é concebida como ornamento"[18].

Desloquemos os holofotes para o adultério feminino em *"Ũa dona, nom dig'eu qual"*, de João Airas de Santiago:

*Ũa dona - non digu'eu qual -*
*non agùirou ogano mal:*
*polas oitavas de Natal*
*ia por sa missa oir,*
**5** *e [ouv'] un corvo carnaçal,*
*e non quis da casa sair.*

*A dona mui de coraçon*
*oira sa missa enton,*
*e foi por oir o sarmon*
**10** *e vedes que lho foi partir*
*ouve sigo un corv' a caron*
*e non quis da casa sair.*

*A dona disse: "Que será?*
*E i o clérigu'está ja*
**15** *revesti'e maldizer-mi-á,*
*se me na igreja non vir".*
*E diss[e]o corvo: "Quá, aca"*
*e non quis da casa sair.*

*Nunca taes agoiros vi,*
**20** *des aquel dia que naci,*
*com'aquest'ano ouv'aqui;*
*e ela quis provar de s'ir*
*e ou[v'] un corvo sobre sí*
*e non quis da casa sair.*

Nesta cantiga, de teor dialógico e narrativo, o assunto parece muito simples: "*ũa dona*" prepara-se para ir à missa *"polas oitavas de Natal"*, porém desiste e decide permanecer em casa, porque ouviu o canto agourento de um *"corvo carnaçal"*. O tema pauta-se em supertições populares – tão comuns na Idade Média e totalmente condenadas pela Igreja – as quais atribuem a determinados pássaros o poder diabólico e maligno de fazer presságios ou trazer má sorte. Colocado em posição de *dobre* nos vv. 5, 11, 17 e 23, "*o corvo*" ganha notável realce no poema, também pelo valor onomatopaico de sua fala no v. 17, *"quá, ca"* – funcionado como resposta ao monólogo de voz alta da mulher (vv. 13-16). O olhar zombeteiro do trovador diverte-se com o episódio: quanto ao grasnado *"quá, ca"* (v. 15) em resposta ao receio da maldição e quanto à ignorância que diz ter de agouros semelhantes (vv, 19–20).

Os elementos edificantes dos festejos natalinos (a missa, o sermão, o clérigo, a Igreja) são comprometidos pelas ambiguidades semânticas criadas por duas preposições: *"a caron"* (v.11 – ao lado, rente à pele, na cama) e *"sobre"* (v. 23), a última na dependência direta da primeira, pois, se o *"corvo"* está na cama da *"dona"*, o v. 23 (*"e ou[v'] un corvo sobre si"*) é eloquente quanto ao ato que implica. O tema da falsa virtude de uma dona, que não é exclusivo desta cantiga, coaduna-se bem com o pensar antifeminista da Alta Idade Média, na qual "a mulher é retratada como a sofista, a dissimuladora, a sedutora com falsos argumentos e sutilezas" [19]. Bloch[20] afirma que a mulher passou a ser associada à retórica, a arte da persuasão, que por volta do século XIII era sinônima da poética; colocando-a do lado do poeta, o imitador cuja criação, por rivalizar-se com a Criação, nada mais é que simulação, sendo aquele que dissimula através do uso esperto da linguagem.

Evidentemente não só o adultério masculino não tem qualquer expressão nas cantigas de escárnio e maldizer, como o adultério feminino não surge particularmente em evidência nessas cantigas dirigidas a donas – ele surge com muito mais peso nas cantigas dirigidas aos respectivos maridos. Quer dizer, chufa-se menos frequentemente de uma dona adúltera do que se chufa de um marido cornudo.

Outro motivo invocado em relação às mulheres, que trataremos aqui, diz respeito ao incesto, e não deixa de chamar a atenção o fato dos dois únicos casos de incesto de que temos notícia dizerem ambos respeito a relações de mãe com filho, e não de pai com filha. Um deles, *"En tal perfia qual eu nunca vi"*, o trovador Estevão da Guarda usa por nove vezes o verbo *"perfiar"* e seus derivados: se, de um lado, este verbo tem sentido de mera discussão entre mãe e filho, de outro, pode significar uma disputa sexual. O advérbio *"ena cima"* (por cima de tudo, por fim), finalizando a estrofe III, tem duplo sentido, até mesmo pela proximidade espacial de *"perfiar"*.

O jogo verbal está a serviço da relação incestuosa mãe/filho, pecado considerado gravíssimo nos penitenciais da Idade Média e punido com penas severas. A bem da misoginia no medievo, a iniciativa erótica parece ser da mãe, que se assanha, que ameaça o filho se ele não a atender. Tanto a maldição tem peso no traçado caricatural dessa genitora, que o trovador faz um belo desdobramento de substantivo e verbo: mal direi, maldito (vv. 13-14):

*En tal perfía qual eu nunca vi,*
*vi eu Don Foán con sa madr'estar;*
*e, porque os vi ambos perfiar,*
*cheguei-m'a el e dixi-lhi logu'i:*
**5** *-Vencede-vos a quanto vos disser,*
*ca perfiardes non vos é mester*
*con vossa madr' - e perfiar assi!*

*E disse-m'el: - Sempr'esto ouvemos d'uso,*
*eu e mia madre, en nosso solaz:*
**10** *de perfiarmos eno que nos praz;*
*e quando m'eu de perfiar escuso,*
*assanha-se e diz-m'o que vos direi:*
*- Se non perfias, eu te mal direi,*
*que sejas sempre maldito e confuso.*

**15** *E dix'eu: - Senhor, non vos está ben*
*de perfiardes, mais está-vos mal,*
*con vossa madre». Diss'el: - Nen mi cal,*
*poi-lo ela por sa prol assi ten;*
*ca se lh'eu dig': - Al tenho de fazer",*
**20** *por ben ou mal tanto m'á de dizer,*
*ca, ena cima, perfiar me conven.*

*E parávoas non an de falecer;*
*mais tanto avemos de noite a seer,*
*que é meiada ou mui preto en.*

## CONCLUSÃO

A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses trata-se de uma literatura de intervenção pública, que como vimos, em termos gerais, apresenta características estratégicas que se adaptam bem à função pragmática de dizer mal, como a estrutura interna circular e repetitiva, as variações de temas nucleares e as figuras e acontecimentos do seu cotidiano que os trovadores e jograis vão tratar na arte da chufa galego-portuguesa.

Respeitando a historicidade da prática satírica, podemos descartar a análise de que as cantigas satíricas intervieram na sociedade de seu tempo através de críticas diretas aos clichês ideológicos da doutrina cortês voltada para a educação das mulheres, apresentando-os exatamente como clichês literários, impossíveis de representarem a realidade cotidiana. Antes, lendo-as consoante as regras discursivas de seu tempo, conclui-se que tal literatura apenas reforça os interditos e as leis. Livrando-se da ideia de simples maledicência circunstancial, a sátira, por intermédio da zombaria, a bem da misoginia medieval, serviu para promulgar um código de comportamento cujas prescrições visavam reprimir os inúmeros defeitos atribuídos à mulher.

**REFERÊNCIAS**

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1999.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval: e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Tradução de Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DUBY, Georges. O modelo cortês. In.: DUBY, G; PERROT, Michelle. *História das Mulheres: a Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1989. p. 331-351.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAPA, Manuel Rodrigues. *As Cantigas de Escarnho e Maldizer*. 3 ed. Lisboa: João Sá da Costa, 1995.

LOPES, Graça Videira. *A Sátira nos Cancioneiros Medievais*. Lisboa: Estampa, 1994.

MONGELLI, Lênia Márcia. A poesia trovadoresca galego-portuguesa: origem e características. Em: MOISÉS, Massaud (Org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992.

_____. *Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Galego-Portuguesa.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e Jograis: Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa.* Lisboa: Caminho, 2002.

**NOTAS**

(Endnotes)

1 Duby, 1989, p. 338.

2 Hansen, 1989, p. 8.

3 Bakhtin, 1999, p. 62.

4 Mongelli, 1992, p. 51.

5 *Idem, Ibidem,* p. 52.

6 Lopes, 1994, p. 208-9.

7 *Idem, Ibidem*, p. 213-14.

8 Mongelli, 2009, p. 183.

9 Lopes, 1994, p. 211.

10 Tavani, 2002, p. 238.

11 Lopes, 1994, p. 211.

12 Tavani, 2002, p. 238.

13 Lapa, 1995, p. 240.

14 Bloch, 1995, p. 64.

15 *Idem, Ibidem,* p. 57.

16 *Idem, Ibidem,* p. 57.

17 *Idem, Ibidem,* p. 59.

18 *Idem, Ibidem,* p. 58.

19 *Idem, Ibidem,* p. 70.

20 *Idem, Ibidem,* p. 71.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O ABRASAMENTO SEXUAL NOS SERINGAIS AMAZÔNICOS, POR ALBERTO RANGEL E FERREIRA DE CASTRO

Carlos Antônio Magalhães Guedelha[1]

**RESUMO**: As mulheres eram uma presença rara nos seringais da Amazônia. As poucas que existiam, todas tinham "dono", até mesmo as meninas, crianças pré-adolescentes, cujo compromisso marital era firmado pelo pai desde muito cedo, como uma forma de troca de favores entre este e o futuro marido. Em geral, ao nordestino agenciado para trabalhar nos sertões amazônicos não era facultado levar mulher para o seringal, pois na lógica capitalista do "coronel" a mulher era um fator gerador de despesas na viagem do Nordeste até ali. Além disso, tendo a mulher por perto, o homem produziria menos, ao passo que, ficando ela no sertão, ele triplicaria seu esforço de trabalho com o sonho de voltar para a companhia de sua amada o mais breve possível. Tudo isso, evidentemente, era estratégia de espoliação, pois a estrutura montada nos seringais conspirava para que o sertanejo nunca mais voltasse para sua terra. Consequentemente, premidos pela ausência da fêmea, os sertanejos eram empurrados pelos instintos a atos extremados de pedofilia, zoofilia, bestialidades e crimes passionais, fartos na literatura sobre os seringais. Este estudo aborda essa questão a partir da leitura do romance *A Selva*, escrito pelo português Ferreira de Castro, e do conto "Maibi", de autoria do brasileiro Alberto Rangel, utilizando, como contrapontos, outros textos voltados para os seringais amazônicos.

**PALAVRAS-CHAVE**: Amazônia; seringal; lubricidade.

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir sobre o abrasamento sexual masculino nos seringais da Amazônia brasileira, tal como o representa a literatura produzida no Amazonas, especialmente o conto "Maibi" do livro *Inferno verde*, publicado pelo brasileiro Alberto Rangel em 1908, e o romance *A Selva*, escrito pelo português Ferreira de Castro em 1930. Utilizo como contrapontos a essas duas obras textos de outros ficcionistas que focalizaram o ciclo da economia gomífera amazônica, entre os quais destaco: "Três histórias da terra", de Erasmo Linhares; *Coronel de barranco*, de Cláudio de Araújo Lima; *Deserdados*, de Carlos de Vasconcelos; *No Circo sem teto da Amazônia*, de Ramayana de Chevalier; *Dos Ditos passados nos acercados de Cassianã*, de Paulo Jacob; *O Beiradão* e *Banco de canoa*, de Álvaro Maia.

Contribuíram para este estudo as considerações colhidas de Souza (2003), Lima (2009), Krüger (2001) e Nascimento (1998). Utilizo o termo "abrasamento" no sentido figurado que lhe atribuem os dicionários, qual

1 Doutorando em Linguística pela UFSC/UFAM.

seja a acepção de "volúpia", "desejo ardente e incontido", "excitação", "lubricidade". Esse sentido para a palavra em questão deriva da literatura bíblica. Por exemplo, o apóstolo Paulo orientava aos solteiros e às viúvas da cidade de Corinto que, se não conseguirem controlar o desejo carnal, a melhor que poderiam fazer era casar-se, "porque é melhor casar do que viver abrasado" (I CORÍNTIOS 7, 9). Com esse sentido de expressão de sexualidade, o termo migrou para a literatura de uma forma geral.

Na organização deste artigo, lanço mão dos termos 'inferno" e "paraíso" relativamente ao espaço amazônico da selva. Mas não se trata de uma contraposição, uma vez que os dois termos costumam aparecer na literatura para designar o mesmo espaço: a Amazônia. Dessa forma, para o subtítulo "Lubricidade no inferno", extraí o "inferno" do título do livro de Alberto Rangel (*Inferno verde*); e para o subtítulo "Lubricidade no paraíso", recolhi o "paraíso" do romance de Ferreira de Castro (*A selva*), onde o termo serve de topônimo para o seringal no qual transcorrem os principais eventos narrados na obra.

**1 MULHER, MERCADORIA RARA**

Nas primeiras décadas do ciclo da borracha (final do século XIX e início do XX), perpetuou-se na selva amazônica um ambiente de violências múltiplas decorrente do fato de que as mulheres eram uma presença rara nos seringais, conforme a historiografia tradicional. As poucas que existiam, todas tinham "dono", até mesmo as crianças, meninas pré-adolescentes, cujo compromisso marital era firmado pelo pai desde muito cedo, como uma forma de troca de favores com o futuro marido.

Em geral, ao nordestino agenciado para trabalhar nos sertões amazônicos não era facultado levar mulher para o seringal, pois na lógica capitalista do "coronel" a mulher era um fator gerador de despesas na viagem do Nordeste até ali. Além disso, tendo a mulher por perto, o homem produziria menos, ao passo que, ficando ela no sertão, ele triplicaria seu esforço de trabalho com o sonho de voltar para a companhia de sua amada e da família o mais breve possível. Tudo isso, evidentemente, era estratégia de espoliação, pois a estrutura montada nos seringais conspirava para que o sertanejo nunca mais voltasse para sua terra.

Dando ordem expressa aos agenciadores de conduzirem somente homens para o seringal, deixando mulher e filhos no Nordeste, o coronel objetivava economizar nos gastos com passagem e alimentação dos agenciados, além de evitar o estorvo de ter o homem sua mulher por perto para, de alguma forma, travar a sua produção de borracha. Consequentemente, os seringais foram se tornando espaços praticamente vazios da presença da fêmea e, ao mesmo tempo, espaços do abrasamento do macho. Premidos pela escassez de mulheres na selva, os sertanejos eram empurrados pelos instintos a atos extremados de masturbação, pedofilia,

zoofilia, bestialidades as mais variadas e crimes passionais, fartos na literatura sobre os seringais amazônicos.

Maia (1997) fala que o cenário era praticamente o mesmo em todos os seringais situados ao longo do rio Madeira e seus afluentes: logo que chegaram as primeiras levas de nordestinos, só existiam mulheres indígenas, e muitas delas passaram a ser perseguidas e estupradas pelos sertanejos abrasados. Ele lembra que, no caso da abertura dos trabalhos de construção da ferrovia Madeira-Mamoré, os quinhentos homens inicialmente levados do Ceará para trabalhar na empresa George Church não conduziam mulheres.

De situações como essa decorreu o surgimento do mercado de mulheres na selva, que se tornou uma prática corriqueira. A mulher passou a ser utilizada como moeda de troca. Maia (1997, p. 93) informa que "as despesas com mulheres figurava nas prestações de contas, no fim das safras, entre máquinas de costura, rifles, fazendas, sabão e café. Havia também o pagamento do valor feminino, baseado na saúde e nos encantos fisionômicos."

Esse movimentado comércio de "quengas" (palavra usada por Maia, 1997) ou "decaídas" (palavra usada por Linhares, 1995), arrebanhadas dos prostíbulos de Manaus, Belém e até de Fortaleza e levadas para os seringueiros que tinham saldo, gerava lucros para o coronel e, de certa forma, minorava as ardências lúbricas daqueles homens perdidos na imensidão solitária das brenhas. Tudo como previamente calculado pelos donos de seringais.

Quanto a essa questão, Souza (2003, p. 110) comenta que

> A presença feminina no seringal era rara e quase sempre em sua mais lamentável versão. Para os seringueiros isolados na floresta e presos a um trabalho rotineiro, geralmente homens entre vinte e trinta anos, portanto premidos pela exigência do seu vigor, a contrapartida feminina chegava sob a forma degradante da prostituição. Mulheres velhas, doentes, em número tão pequeno que mal chegavam para todos os homens, eram comercializadas a preços aviltantes.

Souza destaca ainda, nesse quadro de premências irreparáveis, o fato de que "enquanto o coronel podia contar com as perfumadas *cocottes*, além de suas esposas, o seringueiro resvalava para o onanismo, para a bestialidade e práticas homossexuais. Esta penosa contradição legou uma mentalidade utilitarista em relação à mulher" (SOUZA, 2003, p. 110).

Comparando a situação da mulher na sociedade tribal amazônica e na sociedade extrativista da borracha, Souza destaca que naquela a mulher se encontrava integrada sob diversas formas de submissão, enquan-

to nesta, sendo a procura maior que a oferta, "ela seria transformada em bem de luxo, objeto de alto valor, um item precioso na lista de mercadoria, uma mobília" (SOUZA, 2003, p. 110). No romance *Coronel de barranco*, de Cláudio Araújo Lima, há uma passagem expressiva dessa situação, como lembra Lima (2009): a mulher é levada de Manaus para o seringal pelo regatão, como uma mercadoria negociada com o coronel Cipriano a preço elevado. Era comum os seringalistas encomendarem da capital prostitutas estrangeiras para com elas se divertirem. Quando o coronel Cipriano recebe a prostituta,

> a seringueirada toda a "imaginava". À sua maneira, é claro. Com a imaginação superaquecida pela influência da prolongada abstinência carnal, que ia aos poucos temperando a realidade. Transformando a velha meretriz aposentada num verdadeiro mito. Quase uma deusa, inspiradora de sonhos lascivos e de excessos masturbatórios que confessavam sem a menor cerimônia (LIMA, 2002, p. 255).

Evidentemente, aquela "encomenda" rara passaria a ser objeto de cobiça por onde quer que passasse. E ela acaba por trair o seu "dono", abrindo perspectiva para o rotineiro desfecho trágico da trajetória da mulher nos seringais. O seringalista vinga-se da traição assassinando a mulher e o empregado de confiança, com quem ela fugira (LIMA, 2009).

Essa questão da necessidade premente da posse da mulher e de seu usufruto, como assinala Lima (2009), está presente em narrativas como *No circo sem teto da Amazônia* (de Ramayana Chevalier), *Deserdados* (de Carlos Vasconcelos), *Dos ditos passados nos acercados de Cassianã* (de Paulo Jacob) e *Beiradão* (de Álvaro Maia). Estes três últimos contêm flagrantes de estupros, aliciamentos e outras formas de aberrações sexuais cujos extremos são, de um lado, a pedofilia e, de outro, a violência contra idosas indefesas. Sem esquecer, é claro, os maus tratos impingidos a animais que eram violentados com grande frequência.

Segundo Maia (1997, p. 98), vencidas as primeiras etapas de exploração dos seringais, aquelas em que a presença feminina era uma raridade ali, os espaços se abriram para a chegada de famílias inteiras (casais, filhos e agregados) e, a partir daí, a conquista feminina deixou de ser um problema. A mulher integrou-se à faina dos seringais, seguindo o companheiro "no deslocamento, nos conflitos, na guerra e no trabalho [...] Completa-lhe a ação nos roçados, nas pescarias, além dos afazeres domésticos e, na hora do perigo, brande a peixeira e a espingarda."

A pesquisadora Cristina Wolff (2011), em um estudo que desenvolveu a respeito das mulheres da floresta, destaca que a crise da economia gomífera foi um dos principais fatores responsáveis por mudanças como

essas nos seringais. No seu entendimento, foi a partir de 1912 e, especialmente, nas décadas de 20 e 30 do século XX, que a improvisação de grupos familiares se intensificou de forma notável, tendo em vista a necessidade forjada pelo momento de crise. Ela assinala que

> para sobreviver nos seringais em crise, foram necessárias grandes transformações. Se antes os seringueiros viviam basicamente da troca da borracha produzida pelas mercadorias vendidas pelos patrões, eventualmente de alguma caça e pesca; agora a agricultura, a caça, a pesca, a criação de pequenos animais, o artesanato e a extração de outros produtos florestais tais como madeiras nobres, peles de animais, óleos vegetais, entre outros, passavam a ser atividades fundamentais para a sobrevivência. E um seringueiro sozinho não conseguiria praticar tantas atividades simultaneamente. (WOLFF, 2011, p. 32)

Outra pesquisadora do tema, Maria das Graças Nascimento (1998), explicita que a mulher passou a ajudar o homem no corte da seringa, numa dura labuta que envolvia as filhas, inclusive as que ainda eram crianças. Seu trabalho ajudava no sustento da família e na luta pela quitação da dívida no barracão do seringal. Muitas vezes o chefe da família adoecia ou se tornava inválido, e a mulher se via obrigada a assumir as responsabilidades por todas essas demandas. Segundo ela,

> De uma forma ou de outra, a presença da mulher na formação social dos seringais torna-se decisiva, na medida em que ela executava atividades necessárias para a subsistência da família, permitia ao seringueiro uma jornada menos exaustiva e une aumento de produção em virtude de uma dedicação maior dela ao extrativismo. E o seringal deixa de ser um acampamento só de homens. A presença da mulher nos seringais é um dos fatores que contribuíram para a fixação do homem em um ambiente isolado como é o dos seringais; com isso, toma-se um empreendimento socioeconômico organizado e produtivo para os seringalistas. (NASCIMENTO, 1998, p. 5)

É essa mulher incansável, solidária e extremamente sofrida, que Maia (1997, p. 99) chama de "companheira desconhecida". "São as mulheres dos vencedores do deserto, as vencedoras vencidas da floresta". Mulheres que, segundo ele, em sacrifício anônimo, alegraram "o deserto com o seu sorriso e as suas canções." A massiva presença da mulher constitui-se, por assim dizer, um elemento saneador do estado de permanente lubricidade masculina no ambiente dos seringais. Porque embora os seringueiros continuassem a levar uma vida sem a menor perspectiva, ter uma companheira ao seu lado ajudava-o a suportar melhor o peso de suas angústias. Era alguém com quem conversar, com quem compartilhar alegrias e sofrimentos. E era a fêmea, com a qual podia dar vazão à sua contingência de macho. Os rumorosos casos de traição, os crimes passionais e as

bestialidades continuariam a existir. A solidão também continuava a ser uma realidade inexorável, mas deixava de ser uma "solidão sozinha", para usar um pleonasmo de Linhares (1995).

## 2 LUBRICIDADE NO INFERNO

No ano de 1908, o pernambucano Alberto do Rego Rangel publicava o livro *Inferno verde*: cenas e cenários do Amazonas. Um livro que, como bem observou Krüger (2001), pode ser lido tanto horizontal (como um livro de contos, contendo onze narrativas) quanto verticalmente (como um romance de onze capítulos). Essa ambiguidade estrutural é vista por Krüger como uma virtude da obra, o seu primeiro grande mérito. Adoto aqui a segunda perspectiva, ou seja, a leitura do livro como um romance cuja unidade se dá pela presença do narrador viajante que percorre a Amazônia em vários pontos e vai registrando os flagrantes que observa. Cada flagrante é um quadro que, em conjuntos com os demais, forma um grande painel do "inferno" amazônico. Entre esses flagrantes, encontra-se o malfadado casamento do seringueiro com a cabocla, narrado no capítulo intitulado "Maibi".

Nesse capítulo, conhecemos o cearense Sabino, que, a exemplo de milhares de outros nordestinos, fora agenciado para trabalhar em seringais da Amazônia. Após passar por sucessivas etapas do seu "êxodo", iniciado na região do baixo Amazonas, chegou ao seringal Soledade, onde passou a trabalhar para Marciano, o proprietário do seringal. Sabino chegou ali acompanhado de Maibi, uma cabocla que conhecera na localidade chamada Castanho, e com quem se casara. Ela era, àquela altura, uma "linda cunhã", "enguiço núbil", uma "tentação", de olhos "tingidos no sumo do pajurá[2]; o andar miúdo e ligeiro de um maçarico", os cabelos com "o negror da polpa do mutum 'fava'; o vulto roliço..." E era uma cabocla perita em aplicar "carícias ardentes" em seu homem (RANGEL, 2001, p. 128).

Após instalar-se no Soledade, Sabino acumulou, ao longo de quatro anos, uma dívida que não conseguia mais quitar. Com o passar do tempo, a dívida apenas aumentava, e uma situação assim sempre trazia preocupação ao seringalista, arrivista que era. Se por um lado a dívida trazia a aparente vantagem, para o seringalista, de escravizar o seringueiro, tornando-o seu refém, por outro lado essa dívida poderia significar queda de produção no trabalho do seringueiro, que podia ser vista pelo patrão como prejuízo a ser evitado. A situação de dívida vultosa quase sempre demandava uma tomada de posição por parte do patrão.

Foi a partir dessa situação que Marciano impôs ao seu empregado "o mais comum dos arranjos comerciais", uma "transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas" (RANGEL, 2001,

2 O pajurá, conforme o dicionário Aurélio, é uma planta amazônica da família das rosáceas cujo fruto carnoso, doce e perfumado, apreciado pelo seu agradável sabor, tem uma cor próxima do marelo.

p. 126). Em que consistia essa transferência de débito, que o narrador assegura ser tão comum nos seringais? Consistia em que o seringalista tinha autoridade para usar a mulher do devedor como moeda de troca. Funcionava assim: se o seringueiro não conseguia quitar a sua dívida, e era casado, o patrão tomava-lhe a mulher para dá-la a outro seringueiro que tivesse saldo. O seringueiro que recebia a mulher assumia a dívida do outro, e este ficava quite com o patrão. Foi o que aconteceu com Sabino, em um "negócio" fechado com Marciano junto ao balcão do armazém do barracão. O seringueiro Sérgio, que tinha saldo e era afamado como trabalhador, assumiu a dívida de Sabino e recebeu a cabocla Maibi como sua mulher.

Após fechar o negócio, Sabino sentiu-se, de certa forma, como se estivesse aliviado de um fardo. Afinal, raciocinava ele naquele momento, a mulher entrara em sua vida para atrapalhá-la. Tentava se convencer de que, se tivesse ido sozinho para o Soledade, teria trabalhado com muito mais afinco e, àquela altura, certamente já teria voltado ao seu querido Ceará. Mas o seu pensamento era ambíguo. Ao mesmo tempo em que se esforçava para ver a mulher como um estorvo, via-a como uma necessidade, sentia sua falta. Um pensamento torturante o incomodava dolorosamente: um misto de saudade e ciúme que aos poucos se apossava dele. Não suportava a ideia de que "nos braços de outro ela se arrebataria em juras e suspiros..." aplicando em outro as "carícias ardentes" que lhe pertenciam (RANGEL, 2001, p. 128).

Passado algum tempo, quando tudo parecia correr normalmente no seringal, numa tarde Marciano nota que uma canoa, dobrando a curva do remanso, desponta em direção ao armazém, com o seu condutor remando desesperadamente, pálido e atônito. Era o Sérgio, que estava à procura de Maibi. Sérgio conta ao patrão que aproveitara uns dias de chuva, período em que o corte da seringa era impraticável, para fazer uma viagem ao centro, mas ao retornar não encontrara a mulher em casa. Diz-lhe que já a procurara em vários pontos do seringal, e ia continuar procurando-a por toda parte. Depois que ele parte, exasperado, o patrão, "com seu pretendido faro de antiga autoridade policial em São João de Uruburetama, lembrou-se do Sabino. Quem saberia se o cearense, enciumado, não dera sumiço à rapariga?" (RANGEL, 2001, p. 132)

Pensando assim, Marciano recorreu ao seu "detetive" particular, o empregado Zé Magro, habilidoso na arte de bisbilhotar e farejar. Talvez ele conseguisse encontrar o Sabino e arrancar dele alguma informação a respeito da mulher. O desfecho de tudo foi que o espião, no seu mister de procurar Maibi, acabou por ficar aterrado diante de um espetáculo macabro de crucifixão que encontrou na colocação destinada ao trabalho de Sabino:

> Uma mulher, completamente despida, estava amarrada a certa seringueira. Não se lhe via bem a face na moldura lustrosa, em jorro negro e denso, dos cabelos

> fartos. O Zé Magro acercou-se, tremendo, a examinar a realidade terrível; na crucificada reconheceu, estupefacto, a mulher do Sabino e do Sérgio. Atado com uns pedaços de ambécima à "madeira" da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta. Nos recipientes o leite estava coalhado – um sernambi vermelho... (RANGEL, 2001, p. 135)

Sabino crucificara a mulher e fincara-lhe no corpo doze tigelas, postas ali para aparar-lhe o sangue, à maneira de látex. Mas de nada adiantaria ao ladino Zé Magro sair em perseguição ao assassino: Sabino enlouquecera e, vagando pela selva, não muito longe dali, contorcia-se desesperadamente em paroxismos epilépticos.

Rangel encerra esse capítulo direcionando o leitor para uma interpretação pretendida: ver o martírio de Maibi como uma metáfora do martírio do Amazonas:

> [...] imolada na árvore, essa mulher representava a terra... O martírio de Maibi, com a sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota. A vingança do seringueiro, com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração. Havia uma auréola de oblação nesse cadáver, que se diria representar, em miniatura um crime maior, não cometido pelo Amor, em coração desvairado, mas pela Ambição coletiva de milhares d'almas endoidecidas na cobiça universal. (RANGEL, 2001, p. 136)

Lima (2009, p. 90-91) amplia, de forma lúcida, essa metáfora que une a mulher e a seringueira, ao considerar que, para o seringueiro, os significados da árvore e da mulher aproximam-se em vários pontos. Ela esclarece:

> Como a seringueira, a mulher não pertence ao seringueiro, é um bem do qual só pode usufruir quem sobre ele adquire direito. 'Maiby' passa a ser propriedade de Sérgio porque ele possui condições de tê-la. A seringueira, por sua vez, pertence ao patrão que domina os meios de produção do seringal. Sabino tem a ilusão de que a seringueira lhe pertence porque é o extrator de sua riqueza, assim como ilude-se que a mulher lhe pertence quando, de fato, ela pertence a quem pode pagar por ela. As posses mal realizadas da seringueira e da mulher só podem ser compensadas com a morte de ambas. Cortar a seringueira para extrair seu leite é uma forma de matá-la, sangrar a mulher até que se esvaia todo o seu sangue, também.

À parte essa pretendida alegoria do autor, que subtrai do leitor o privilégio e a responsabilidade de interpretar o fato narrado, assumindo as demandas de sua interpretação, não se pode negar que estamos diante de um tresloucado crime passional, expressivo de tantos outros comuns nos seringais. As atitudes brutais, as bestialidades, eram decorrência da escassez ou ausência da fêmea naqueles ambientes.

O narrador de "Maibi" registra também o costume que tinham os homens de dançarem agarrados uns aos outros, aos pares, quando ocorriam as costumeiras "rocegas" de sábado ou domingo. Ao toque convidativo da gaita, "aqueles homens, no meio dos quais havia apenas duas mulheres, se agarravam aos pares, desabalando-se a dançar sobre o soalho flácido e ondulado das paxiúbas" do barracão (RANGEL, 2001, p. 128).

Muitas vezes, o calor da dança, somado ao estímulo do álcool e o apelo dos instintos, fazia aflorar desejos homossexuais em um dos dançantes, ou nos dois. Quando as investidas desse tipo não eram correspondidas, dada a "macheza" do repelente, não raro aquilo que começara como uma dança de par derivava para absurdos atos de violência e assassinato. Linhares (1995) traz a lume um desses casos, narrado pelo próprio cearense que participara do ato, um indivíduo conhecido pela alcunha de Zeca-Dama. Ele se orgulhava de seu passado como homem-dama, aquele que fazia o papel de mulher na dança de par.

A festa do sábado ou do domingo era esperada com sofreguidão, nos seringais, ao longo de toda a semana. Mas não havia mulher, por isso dançava homem com homem, e foi aí que o Zeca-dama ganhou fama. "Experimentei a primeira vez só para dar gosto ao Dorca, companheirão que me ensinou a cortar seringa, com paciência de santo. E quando começamos a dançar, os outros foram parando abestados, olhando nós dois saracoteando pela sala" (LINHARES, 1995, p. 102). Desde aquela noite ficou afamado. E confessa, com indisfarçável orgulho: "Já fui dama afamada. Melhor do que muita mulher de hoje. Quando cheguei nas brenhas do Ipixuna, mulher que é bom não havia. Tudo era homem. Só homem". Mas antes, faz questão de declarar a sua macheza, para que ninguém dela duvide. "Desarme essa cara de malícia. Não é nada do que o senhor está pensando. Sou macho e muito macho. Até hoje o cabra que duvidou disso, levou troco certo na hora" (LINHARES, 1995, p. 101).

Quem lê o *Inferno verde* desconhecendo maiores informações sobre o submundo dos seringais amazônicos, comumente fica chocado com a brutalidade que "presencia" ali, especialmente no assassinato de Maibi. Mas à medida que toma conhecimento de como as relações sociais deterioradas se estabeleciam naquele ambiente de completa estupidez, e também à medida que consulta a literatura sobre o período, constata que tal brutalidade é uma constante, gerando o que Krüger (2001) caracteriza como uma certa tendência à "poética

da violência".

## 3 LUBRICIDADE NO PARAÍSO

Nascido em Portugal, o escritor José Maria Ferreira de Castro viveu no Brasil, especialmente na Amazônia, no período de 1911 a 1914. Nesse período, "viveu nas condições bastante penosas, no seringal 'Paraíso', à margem do rio Madeira, alistado nas hostes dos trabalhadores florestais, especializados no corte da seringa [...]" (LETÍZIA, 2005, p. 17). Por ter ficado órfão de pai ainda na adolescência, rumou para Belém do Pará, na esperança de conseguir algum emprego, contando com o apoio do padrinho, que era comerciante naquela cidade.

> Porém, depois de desembarcar na capital do Pará, logo vivera a sua primeira desilusão, percebendo que no armazém do seu protetor não havia lugar para ele e, em consequência disso, seria impelido a aceitar a colocação no rol dos candidatos a seringueiros, recrutados nos sertões do Ceará, da Paraíba ou do Piauí, flagelados pela seca (LETÍZIA, 2005, p. 17).

Em sua vivência na Amazônia (Pará e Amazonas), onde conheceu por dentro a estrutura dos seringais, o escritor testemunhou cenas e flagrantes que mais tarde seriam recriados pela pena vigorosa do artista, transformando-se no romance *A Selva*, publicado em 1930, considerado por muitos a sua obra-prima.

O protagonista de *A Selva* chama-se Alberto, um jovem português de 26 anos, estudante do 4º ano de Direito, que se exilara em Belém para fugir da perseguição policial do seu país, por ter participado da Revolta de Monsanto e por defender ideias monarquistas na recém fundada República. Alberto morava com o tio, senhor Macedo, também português, dono de um sórdido hotel para seringueiros na capital paraense. Sendo um homem extremamente ganancioso, Macedo encarava o sobrinho desempregado como um estorvo, um peso a suportar, um fator gerador de despesas desnecessárias. Com a iminência da partida de um navio rumo ao rio Madeira, Macedo aproveitou o ensejo para se livrar de vez do sobrinho incômodo: propôs ao agenciador Balbino que o levasse no lugar de um dos sertanejos que fugiram no decurso da viagem do Ceará até ali. Como mandava a praxe daquele comércio singular, Alberto teve que assumir a dívida do cearense que fugira, ingressando, em seu lugar, no navio que levaria os "brabos" ao seringal. É assim que Alberto, à semelhança de seu criador Ferreira de Castro, ingressa no submundo do seringal Paraíso, no rio Madeira, cujo pomposo nome soa como uma ironia, porque ali era uma espécie de representação do inferno.

Como costuma acontecer em obras de influência naturalista, pautadas pelo determinismo, é comum

se ver em *A Selva* os homens serem governados pelo instinto, especialmente o sexual, que os empurra a atos extremados, premidos que eram pela ausência da fêmea.

O cearense Firmino, que ficara encarregado de ensinar a Alberto as lides cotidianas do seringal, explica ao jovem português, entre tantas outras coisas, o porquê da escassez de mulheres no seringal:

> Seu Juca é quem manda buscar os brabos ao Ceará e lhes paga as passagens e as comedorias até aqui. Se eles viessem com as mulheres e a filharada, ficavam muito caros. Depois, se um homem tivesse aqui a família, trabalhava menos para o patrão. Ia caçar, ia pescar, ia tratar do mandiocal e só tirava seringa para algum litro de cachaça ou metro de riscado de que precisasse. E seu Juca não quer isso. O que seu Juca quer é seringueiro sozinho, que trabalha muito com a ideia de tirar saldo para ir ver a mulher ou casar lá no Ceará. (CASTRO, 1979, p. 103)

E continua:

> É uma desgraça! Alguma mulher que há, é de seringueiro com saldo, que a mandou vir com licença de seu Juca. Mas são mulheres sérias e, se não fossem, o homem lhe metia logo uma bala no corpo e outra no atrevido. Aqui é assim. Se aparecesse uma mulher sozinha, todos nós nos matávamos uns aos outros por causa dela. Mas não aparece... Qual é a mulher sozinha que tem coragem de vir para estas brenhas? (CASTRO, 1979, p. 103)

O "seu Juca" citado pelo cearense era Juca Tristão, o coronel proprietário do Paraíso. Mas ele representa, de forma geral, todos os seringalistas. É a figura do "coronel de barranco", cujas vontades e caprichos constituíam a lei ao longo dos rios.

Na linguagem simples do sertanejo está a confirmação das observações de Maia (1997), Souza (2003) e Lima (2009) que já citei em relação à ausência ou quase ausência da figura feminina nos seringais como uma decorrência do alvitre dos coronéis de não conduzir para ali nordestinos acompanhados da família. E a explicação de Firmino tem um desconcertante tom de lamentação: "é uma desgraça!", diz ele a Alberto, o companheiro que desconhece aquela realidade.

Narra-se também em *A Selva* o caso de um seringueiro chamado João Fernandes, um velho que tinha saldo e por isso tinha mulher. Quando ele morreu, deixou a viúva com mais de 70 anos, e esta não quis juntar-se com outro homem, nem "fazer o seu favor" aos que foram lhe bater à porta. Por isso, um dia todos os seringueiros a conduziram à força para o mato, e lá a estupraram, deixando-a morta.

Eram constantes as cenas de zoofilia, pedofilia, bestialidades e crimes passionais. Um dia, por exemplo, Alberto fica chocado ao flagrar o seringueiro Agostinho copulando com a égua que o feitor deixara amarrada próximo à cabana em que moravam. Como desaprovasse severamente a atitude do colega, em conversa com o mulato Firmino, recebeu deste uma justificativa para aquilo que já era considerado normal no seringal. O diálogo é esclarecedor:

> – Não há mulher... que vai um homem fazer aqui?
> – É horrível! É horrível!
> – Também seu Alberto irá, um dia, laçar vaca ou égua...
> – Eu? Não diga isso! Proíbo-lhe que me diga isso, ouviu?
> – Você verá, seu moço, você verá... Deixe chegar o dia... (CASTRO, 1979, p. 97)

Na explicação de Firmino, o meio era capaz de moldar o indivíduo, traduzindo ao amigo, sem saber, um princípio naturalista. Ele estava "profetizando" o que iria acontecer com o jovem lusitano, com a passagem do tempo: o meio e os instintos naturais iriam empurrá-lo algum dia para as práticas de zoofilia que, naquele momento, causavam náuseas no europeu. Sintomaticamente, alguns minutos depois, enquanto Alberto ainda se sentia enojado do que vira, Firmino já estava também copulando com a égua, dessa forma aliviando-se de uma necessidade vital.

Firmino, sempre que percebia o asco que tomava conta de Alberto diante dessas cenas de rabaixamento sexual, argumentava no sentido de um determinismo prático cuja formulação teórica desconhecia: "A princípio, se se faz uma coisa feia, se fica com nojo de si... Mas depois!..." (CASTRO, 1979, p. 104)

Agostinho cometeu também um crime que abalou todo o Paraíso. Andava ardendo de desejo pela filha de Lourenço, o único caboclo do seringal. A menina era ainda uma criança, tinha menos de nove anos, mas, segundo Firmino, já havia "muitos focinhos atrás dos passos dela como tamanduá-bandeira cheirando os formigueiros" (CASTRO, 1979, p. 119). Como o pai da menina lhe negasse a filha, o sertanejo matou-o a golpes de terçado, fugindo em seguida.

O tempo foi passando, e a "profecia" determinista de Firmino em relação a Alberto começava a se realizar. Certa noite, os dois amigos estavam recolhendo os peixes que haviam pescado. Ao observar os peixes cujas escamas brilhavam à luz do luar, Alberto foi tomado de um estado de lubricidade e começou a "delirar". Enfeitiçado pelo ambiente, ele começou a ver "as escamas de prata alongarem-se e, com elas, mãos invisíveis irem modelando um corpo feminino, esbelto e nu. E agora os olhos dele transportavam adormecida mulher,

que uma nesga de luar envolvia cariciosamente, como um véu diáfano" (CASTRO, 1979, p. 105). Andando mais pela mata, ao se ver em meio a um verdadeiro jardim de orquídeas, cada flor lhe fazia pensar em lábios carnudos de mulher, e as variadas formas das plantas sugeriam-lhe órgãos secretos femininos. Colhia as flores voluptuosamente, como se estivesse acariciando um corpo de mulher.

Quando foi transferido para morar na margem e trabalhar no armazém aviador do seringal, Alberto passou a sofrer com seus inquietantes estados de lubricidade, motivados agora pela imagem de Dona Yaiá, esposa do seu chefe imediato, o guarda-livros, senhor Guerreiro. Alberto passava muito tempo entretido, a "acariciar" febrilmente com os olhos o "corpo outonal" daquela mulher bonita e de sorriso educado. Já lhe conhecia, pelos prodígios da imaginação, todas as linhas exteriores e via-a mesmo quando ela estava ausente. Até na escuridão da noite, de olhos fechados, ele conseguia vê-la. Nos dias em que o guarda-livros o convidava para almoçar ou jantar em sua casa, "os seus olhos de macho buscavam a fêmea insistentemente. Sob o pretexto das charadas, demorava-se até muito tarde na galeria envidraçada, só para estar mais tempo junto do dona Yaiá" (CASTRO, 1979, p. 163).

Depois, censurava-se por isso. Entendia que não estava agindo com lealdade com o chefe que o tratava tão bem, de forma hospitaleira e desabrida, enquanto ele desejava-lhe a mulher. Mas esses pensamentos de autocensura, ou de tentativas de autocontrole, logo eram suplantados pela avassaladora luxúria que o dominava. Ficava a espreitá-la nos momentos em que ela tomava banho no cercado do quintal, e saía dali ardendo em volúpia, num fogo que nem o banho frio conseguia apagar. Lavava-se, sentindo repugnância por si mesmo, sentindo-se indigno, mas a febre do sexo não arrefecia.

Como não conseguiu a correspondência de dona Yaiá, que o tratava com requintada cortesia mas não lhe dava espaços para as intimidades pretendidas, Alberto se vê, um dia, como um autômato, escolhendo um dos laços do alpendre para, à semelhança dos amigos que reprovara severamente, laçar uma fêmea qualquer do mundo animal e satisfazer seu desejo com ela. "Palpou as cordas na obscuridade, com os dedos escolheu uma; e cá fora ensaiou-a, abrindo-a e atirando-a várias vezes para um quadrúpede imaginário" (CASTRO, 1979, p. 169). Mas do fundo da consciência vinha a autorreprovação, que causava um intenso nojo de si mesmo pela situação tão indigna a que chegara. Parecia que o superego censor estava, em certa medida, encurtando as rédeas dos instintos indomáveis.

Mas a febre libidinosa não esmaecia. Continuava a consumi-lo. Por isso, tentou seduzir nhá Vitória, uma velha sexagenária que contratara para lavar a sua roupa, quando esta estivesse a sós com ele na casa. Logo

começou a pôr em prática esse plano. Mas a velha, ao perceber as intenções do rapaz, que lhe acariciava a pele engelhada, xingou-o e saiu às pressas, deixando-o em estado de estupefação. Ali ele concluiria que o meio e os instintos estavam realmente exercendo fortíssima influência sobre ele. Quanto ao meio, justificava a si mesmo que "era natural que um homem como ele, vivendo a juventude, buscasse o amor que lhe negavam" (CASTRO, 1979, p. 163). Quanto aos instintos, procurava convencer a si mesmo de que, quando a carne açulada turvava o discernimento de qualquer indivíduo, "não havia certamente limite algum para as baixezas a que um ser humano podia descer, se o escravizavam e privavam de tudo quanto era essencial à vida" (CASTRO, 1979, p. 179). Com esse pensamento, julgava suas próprias ações e buscava autoaprovação no que antes reprovava severamente.

Os seringueiros utilizavam a bebida e as festas domingueiras como válvulas de escape, como anestésicos para a vida de privações de toda sorte que levavam. A cachaça era um dos produtos mais requisitados no barracão do coronel. Até mais que a própria comida, inclusive porque os artigos alimentícios eram extremamente caros, sendo mais fácil adquirir um litro de cachaça do que um quilo de farinha ou de charque. "A embriaguez periódica", consequentemente, "era a única evasão do espírito, o único facho na longa noite da masmorra verde" (CASTRO, 1979, p. 112). Premidos pelos maus tratos, pela fome, pelo cansaço, pela falta de sexo, pela ausência total de liberdade, era nas festas e na cachaça que buscavam algum momento de sublimação: "a chicha e a cachaça começavam por estimular, tornando justificáveis, nos cérebros incandescidos, todas as aberrações; depois amolengavam-nos, apresentando-lhes como facilidade vindoura o impossível e como breves certezas as mais indizíveis esperanças (CASTRO, 1979, p. 119).

Saboreavam aquele veneno até a última gota, a noite inteira, nas festas domingueiras, abandonando o lugar apenas no amanhecer da segunda-feira, quando eram obrigados a retornar à crua realidade. Era nas festas que a lembrança da terra natal se fortalecia, pelos ritmos da música nordestina e seus instrumentos, pelas danças, pela brincadeira do boi-bumbá, pelos encontros semanais, que possibilitavam as reminiscências da terra distante, de onde a maioria deles tinha vindo.

Era também nas festas noturnas do domingo, ou do sábado, que apareciam as poucas mulheres, visão rara nos seringais, o que fazia com que os homens ficassem embriagados de lubricidade. Na dança, davam um pouco do seu contato e do seu calor perturbante. "Dilatavam-se os olhos masculinos, os lábios entumeciam-se, a lascívia ia em onda alta, abrangendo todos os movimentos e emprestando a alguns dos rostos súbita expressão de loucura" (CASTRO, 1979, p.119). Quando o estado de lubricidade se tornava assim enlouquecedor, os homens corriam para o lago contíguo e mergulhavam na água fria, tentando apagar aquele fogo incontrolável,

e voltavam ainda ensopados para o meio da festa, onde "várias monstruosidades estavam ali em hipótese, em íntima admissão, e seriam imediatas realidades se a frouxa luz do farol se apagasse de vez", e era essa ilusão que continha a ação dos famélicos. "Os seus braços, que se arqueavam, com gesto de posse definitiva, sobre o busto das cinco mulheres, acabavam por abrir-se em renúncia, sempre que o acordeão emudecia" (CASTRO, 1979, p.119).

A mistura explosiva de lubricidade com álcool empurrava aqueles homens para um abismo ainda maior, ampliando a sensação de inferno nos momentos posteriores à euforia. Um inferno cujo tormento se eternizava até na ironia do nome emprestado àquele pedaço de chão, o Paraíso. Se um paraíso de verdade era um lugar de delícias e de gozo, aquele "paraíso" parecia ser, para aqueles homens, a exata expressão do "inferno", porque lhes era tolhido o direito de dar vazão a uma das suas necessidades mais vitais, o sexo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A universalidade e a atemporalidade da arte literária possibilitaram a Alberto Rangel e Ferreira de Castro eternizar os flagrantes de abrasamento sexual masculino nas imagens indeléveis que criaram. Relativamente ao tema, o brasileiro e o português fazem coro com dezenas de autores que trouxeram à tona as relações sociais deterioradas do submundo dos seringais, um submundo de estupidez que os propagandistas do ciclo da borracha, em geral abonados pelos governos locais, faziam questão de manter numa zona de silêncio. Propagandeavam o fausto reinante nas cidades de Manaus e Belém, que eram consideradas verdadeiras réplicas de grandes cidades europeias incrustadas na selva, cidades-cenário montadas para o espetáculo do capital estrangeiro, no dizer de Souza (2003). Mas o que acontecia no interior da floresta era cuidadosamente silenciado, até aparecerem as primeiras obras que, de alguma forma, começaram a romper com esse silêncio construído. Entre essas obras encontram-se *Inferno verde* e *A Selva*.

Tanto em "Maibi" quanto em *A Selva* encontramos flagrantes de uso da mulher como objeto de troca, exasperação masculina pela falta da fêmea, crime passional motivado pelo ciúme, homens em estado de enlouquecimento pela privação de sexo, dança entre homens, em razão da escassez de mulheres, estimulando desejos homossexuais, além da cobiça tresloucada da mulher do outro. Particularmente em "Maibi", percebemos um olhar dúbio em relação à mulher, encarada ora como estorvo ora como premente necessidade. Já em *A Selva* são evidentes as cenas de masturbação, estupro, zoofilia e pedofilia. Também ressaltam-se variadas formas de prostituição envolvendo coronéis e mulheres "encomendadas" nos bordéis de Manaus e Belém, tudo envolvido numa linguagem de tendência naturalista com vistas ao enfoque determinista dos fatos.

Essas cenas fortes e pungentes que trazem o homem e sua animalidade para o primeiro plano acabam deixando em segundo plano, em certa medida, a figura da mulher, em seu martírio de se ver reduzida a um campo de exercício do gozo do macho. Wolff (2011) chama a atenção para esse apagamento da presença feminina na escrita sobre a Amazônia de então, e rejeita a acepção dos seringais como um espaço vazio de mulheres. Sua pesquisa aponta que as mulheres, embora não fizessem parte das estratégias dos coronéis para a ocupação e o povoamento dos seringais, elas se fizeram presentes e desempenharam um papel imprescindível na organização e funcionamento daquele mundo, emprestando a sua tenacidade e a sua dedicação ao trabalho.

Todavia a historiografia, assim como a ficção, pondo o elemento masculino em primeiro plano, reserva à mulher o diminuto papel de objeto de desejo do homem. Daí resultarem as imagens recorrentes, como aparecem conjuntamente em "Maibi" e em *Inferno verde*, da menina assediada e morta pelo seringueiro desvairado, da esposa de um espreitada pelo outro, da mulher assassinada com requintes de crueldade, da anciã aliciada e estuprada, da dedicada esposa do coronel que ficava em Manaus cuidando da família, enquanto este esbaldava-se com prostitutas, das prostitutas que serviam como objeto de troca nos barracões. E por via dessas imagens e de outras tantas da mesma natureza, glosava-se o mote do abrasamento sexual masculino no interior da hileia.

**REFERÊNCIAS**

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Editora Guimarães e Cia., 1979.

KRÜGER, Marcos Frederico. "Grande Amazônia: Veredas". In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde* – cenas e cenários do Amazonas. 5. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.

LETÍZIA, Maria Eva. "Crítica publicada na Revista Castriana em Portugal". In: BAZE, Abrahim. *Ferreira de Castro – um imigrante português na Amazônia*. Manaus: Valer, 2005.

LIMA, Cláudio de Araújo. *Coronel de barranco*. 2. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2002 (Resgate II).

LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha*: A Selva, Beiradão e O amante das amazonas. Manaus: Edua, 2009.

LINHARES, Erasmo do Amaral. *O Tocador de charamela*. Manaus: Edua, 1995.

MAIA, Álvaro. *Banco de canoa* – cenas de rios e seringais do Amazonas. 2. ed. rev. Manaus: Edua,

1997.

NASCIMENTO, Maria das Graças. *O trabalho silencioso da mulher no interior da floresta amazônica*. Revista de Educação, Cultura e Meio-ambiente. Março -N° 11, Vol II, 1998. www.revistapresenca.unir.br/artigos_presenca. Acessado em 11.09,2012.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde* – cenas e cenários do Amazonas. 5. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.

SOUZA, Márcio. *A Expressão amazonense*, do colonialismo ao neocolonialismo. 2. ed. Manaus: Valer, 2003.

WOLFF, Cristina Scheibe. *Mulheres da floresta*: outras tantas histórias. Revista Estudos Amazônicos, vol. VI, nº 1 (2011), pp. 21-40 http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/ acessado em 11.09.2012.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# ÁLVARO DE CAMPOS – O HOMEM DA MODERNIDADE

Catarina Lemes Pereira[1]

**RESUMO**: Álvaro de Campos foi o heterônimo mais pulsante de Fernando Pessoa, tanto que o poeta diz ter colocado nele toda a emoção que não teve nem em vida. Essa emoção apresenta-se de forma muito incisiva no homem Álvaro de Campos sentindo intensamente o meio em que estava inserido. O poema Ode Triunfal, por exemplo, nos apresenta um poeta totalmente confiante nessa nova sociedade que estava num ritmo frenético para acompanhar as transformações sociais ocasionadas pelas inclusões tecnológicas. A proposta dessa exposição é analisar o posicionamento do poeta em relação à modernidade que se apresentava nos primeiros anos do século XX como uma promessa positiva para a sociedade. Há de ser feita também a análise cuidadosa dos recursos expressivos utilizados no poema "Ode Triunfal", assim como as sensações por ele transmitidas em sua exaltação paradoxal às máquinas. Os procedimentos de investigação consistem na análise do poema de Campos por meio de pesquisa bibliográfica e qualitativa, com o suporte teórico literário e histórico relativo aos movimentos de vanguarda na Europa do início do XIX, aliado ao pensamento de José Augusto Seabra sobre a proposta poética modernista dos intelectuais portugueses. Como resultado da pesquisa, é possível captar os contrastes que assinalam toda sua obra levando-nos a concluir que o poeta vive nesse momento a excitação dos tempos modernos, mas nos deixa a dúvida se toda a emoção demonstrada com a máquina é de todo positiva, ou um largo canto irônico anunciando o que viria a se transformar no caos que se afirma hoje.

**PALAVRAS-CHAVE**: Modernidade; Campos; Pessoa.

**ABSTRACT:**Álvaro de Campos was the more pulsing heteronymous of Fernando Pessoa, as much the poet says putted in him every emotion that he didn´t have neither in life. That emotion comes up in an incisive way on the Álvaro de Campos feeling the environment where he was inserted. The poem "Ode Triunfal", for instance, shows a poet over confident about that new society in a frenetic rhythm to fellow the social transformations caused by technology. The propose of this work is analysis the poet´s conduct regarding to modernity that comes up in the earliest years of the XX century like a positive way for society. Will be analyzed also the expressive recourses putted to use in the poem "Ode Triunfal", just as the sensations passed on by the poet in his exaltation to the machines. The investigation conducts consist in the analysis of Campos´ poem through bibliographic research, with support literary and historic support relating to Europe vanguard movements in the earliest years of XX century, associated with José Augusto Seabra about the modernist poetic

1 Graduanda do curso de Letras da Universidade Federal do Amazonas. ninaaiko@hotmail.com

propose of Portuguese intellectuals. As result of the research, is possible catch the oppositions in his work take us to conclude that the poet live then excitation of modern times, but let us in doubt if all emotion demonstrated with machines is positives, or a large ironic song advertising the chaos that is proved nowadays.

**KEYWORDS**: Modernity; Campos; Pessoa.

Fernando Pessoa é hoje consagrado, ao lado de Camões como um dos maiores poetas da literatura Universal, aquele que segundo Harold Bloom, deixou um verdadeiro "legado da língua portuguesa ao mundo"[1]. No entanto, ao contrário do autor de Os Lusíadas, Pessoa não teve o reconhecimento adequado à altura de sua obra, uma vez que o rico manancial em que esta se apresenta só passou a ser amplamente desvelada postumamente. O poeta escreveu parte de sua obra em língua inglesa, idioma que ele aprendeu por ter sidoeducado na África do Sul, e a sua fluência era tanta que das quatro obras publicadas em vida, três estão em língua inglesa. A quarta como sabemos é o livro Mensagem.

Além desses trabalhos Pessoa também foi um autor engajado atuando em projetos literários, idealizando revistas como Orpheu e Athena. Essas revistas e várias outras das quais ele trabalhou direta ou indiretamente, foram o seu espaço de publicação mais corrente e nelas publicaram além do poeta, as suas personalidades heteronímicas. Quem pensa que com essas publicações e trabalhos engajados, Pessoa já se daria por satisfeito, se espanta ao se deparar com as inúmeras atuações do poeta em vida. Ele foi empresário, editor, crítico literário, jornalista, comentador político, tradutor, inventor, astrólogo e publicitário e paralelo a todas essas atuações desenvolveu sua obra em verso e prosa se multiplicando em outros eus, para dar conta de tanta vida nele contida.

O rico universo heteronímico ao mesmo tempo que fascina, causa estranhamento ao leitor, uma vez que dele emana um conjunto diverso de sensações e reflexões sobre o mundo e sua complexidade. Sabemos hoje que foram muitos eus que nasceram de Pessoa na forma de poetas, filósofos e viajantes e que continuam nascendo a medida que são descobertos na famosa Arca do poeta. No entanto a trindade heteronímica é a que mais se estendeu ao conhecimento de todos, representada por Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, que além de terem os seus perfis delineados de forma extremamente autêntica, ainda tem relações de amizade entre si estabelecidas.

Álvaro de Campos conheceu Alberto Caeiro no regresso de uma viagem do Oriente e o consagrou como seu Mestre. O Sensacionismo, corrente que ele lhe apresentou faz da sensação a realidade da vida e a base da arte. Campos carrega do mestre Caeiro a busca do sentir, mas não lhe basta a sensação das coisas como

são, pois ele procura a totalização das sensações e das percepções conforme as sente, caindo no que viria a ser a consciência do absurdo, a experiência do tédio e da desilusão. Pessoa diz que Campos se afasta em muito de Ricardo Reis e confessa ter colocado nele na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro,"a emoção que não teve nem em vida."

Álvaro de Campos nasceu em 15 de outubro de 1889. Sua trajetória não poderia ser mais significativa. Seria engenheiro naval formado na Universidade de Glasgow, não fosse o seu espírito livre que não o permitia estar preso à salas fechadas. Magro, branco e com tendência a curvar-se, segundo o próprio Pessoa, tem o espírito inquieto que não se limita a espaços regrados e representa a parte mais audaciosa a que o poeta se permitiu, através das experiências mais barulhentas do futurismo português, inclusive com algumas investidas no campo da ação político-social.

De espírito inconformado com o tempo e completamente inadaptado ao mundo que o rodeava, viveu marginalizado, sendo uma personalidade do não. Campos é um poeta que admira a inovação e a criação, a força do novo. Ele absorve o contexto histórico e político que Portugal vive naquele momento e se deixa assumidamente influenciar pelo futurismo de Marinetti, transportando esses dados para sua criação poética, em um estilo modernista, definido pela escrita da sensação e do movimento, que pode ser resumido em "sentir tudo, de todas as maneiras", em uma ânsia de abarcar a complexidade das sensações.

Mas definir Campos assim como definir Pessoa é tarefa árdua.  De todos os heterônimos Álvaro de Campos é o único a apresentar fases distintas e por uma extensão dessa característica é o que mais se humaniza devido às inúmeras contradições que se desenvolvem no decorrer de sua produção poética.

Na primeira fase temos o Campospré-Caeiro, que remete a um poeta entediado com a necessidade de novas sensações; A fuga nesses momentos em que nada faz sentido era o uso do ópio e  isso reflete-se bem no poema "o Opiário". Conhecida como fase Decadentista é fortemente influenciada pelo simbolismo, movimento literário da virada do séc. XIX para o XX, onde tudo é subjetivismo e espiritualidade. Amargurado e descontente o jovem poeta retorna à Europa, após a já citada viagem ao Oriente quando conhece Alberto Caeiro e se torna seu discípulo. A respeito de Caeiro, Campos diz: "O que o mestre Caeiro me ensinou foi a ter clareza; equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma"

Apesar da forte influencia recebida de Caeiro, Campos se afasta desse ao aproximar-se de movimentos modernistas como o Futurismo e o Sensacionismo. Temos a partir daí um outro momento do Poeta.

Em sua segunda fase, Campos vive a euforia dos novos tempos. Tudo se dá em nome de um "querer viver aos extremos" e a energia que emana do novo lhe é recebida com o máximo de entusiasmo. É dessa fase o célebre poema Ode Triunfal.Nesse poema fica nítido a presença de um poeta totalmente internalizado das sensações e com um olhar canalizado para o meio que lhe rodeia.

Uma modernidade que apesar de deslumbrada é descrente e que quer se inteirar do novo, da sensação que ele transmite.

O nome do poema já direciona para o sentido macro das ideias do poeta. *Ode,* por ser um largo canto e *Triunfal*, porque aponta um suposto triunfo das máquinas. Os homens inventam as máquinas e por elas são vencidos: *"É o presente que engole o passado e o futuro, é a civilização cotidiana, com seus seres malditos e ordinários, é a beleza damáquina com o seu momento ruidoso e mecânico"*[2].

Em Ode Triunfal, o sujeito poético é um engenheiro situado no interior de uma fábrica, que se dedica a uma atividade: a escrita, a partir da contemplação do que o rodeia.

> "À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
> Tenho febre e escrevo
> Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto
> Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos"[2] (p.44)

Estes primeiros versos do poema são *"desde logo um eco da estéticada ' força' oposta à da 'beleza' clássica".*[3]Seu estado de espírito transmite dor, violência e febre, causadas por sensações contraditórias: a beleza do que o rodeia de tão intensalhe deixa doente . Álvaro de Campos apresenta a sua visão do elemento tempo. Ao contrário de Marinetti, que defendia o apagamento do passado e do presente em relação ao futuro que seria "*tudo*", Campos reduz o passado e o futuro a um só tempo: o *instante presente*. Mas o presente só é possível porque está alicerçado no passado, na base do qual se apoia a construção do futuro; ou seja, passado e futuro ganham significação no presente, no momento.

Ainda sobre o poema, Seabra diz: *"Ora, se prosseguirmos a leitura do poema, depressa se torna visível que o seu verdadeiro alcance não é a beleza das máquinas enquanto tais, mas as sensações que elas provocam, ou melhor ainda, a expressão dessas sensações"*[3]O poema é carregado de características que avivam sua estética e a leitura desenvolve-se num bombardeio de intensidade . "*Onomatopéias, Aliterações e acumulações reiterativas*

2 PESSOA, 2010.
3 SEABRA, 1991.

*fazem um só corpo com o sentido"*[4].

Está nele refletido, o Campos futurista prostrado às promessas da Industria como algo positivo para a sociedade. O poema segue em um ritmo frenético, tal como o movimento das máquinas., curiosamente tendo quebras somente,quando o poeta, entre parenteses, faz alusão a sua infância.

(Na nora do quintal da minha casa/
O burro anda à roda, anda à roda/
E o mistério "do mundo é do tamanho disto (...)
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo/
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa/ (p.51)
Do que eu sou hoje(...)"[5]

Uma característica bem marcante do poema, é que em várias passagens, Campos demonstra sentir vontade de transformar-se na própria máquina, fazendo com que o leitor perceba que neste momento da sociedade, importante mesmo é ser máquina, pois esta é a grande atração: " *Poder ir na vida triunfante como um automóvel, último- modelo/Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto"*[6]*(p.45).* Em alguns trechos vai ainda mais longe, *"Eu podia morrer triturado por um motor, com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída"*[7]*(p.49).* No entanto, emcontraste a esse discurso, completa mais a frente*: " Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto"*[8] *(p.52),* fazendo o leitor adentrar num jogo de ideias e palavras que causam um conflito ainda maior numa sequencia de antíteses e paradoxos.

O poeta vive nesse momento a típica inserção do homem provinciano ao boom de uma vida com facilidades e promessas de crescimento para sua gente e para seu País, mas enxerga muito a frente do seu tempo, fazendo-nos duvidar se toda a emoção demonstrada com a máquina é de todo positiva, ouum largo canto irônico anunciando o que viria a se transformar no caos que se afirma hoje.

A ânsia de viver nos extremos é tão grande que Campos sai de uma fase de excitação contagiante com seus delírios e entra na terceira fase, onde se apresenta disfórico e cansado de tudo. A primeira fase também apresenta um Campos entediado, mas nesta fase ele busca e acredita na renovação. No entanto, o que podemos perceber nessa terceira fase é um poeta totalmente derrotado, como cita no poema "cansaço":

4 Ibidem,
5 PESSOA, 2010.
6 Idem
7 Ibidem
8 Ibidem

" O que há em mim, é sobretudo cansaço.
Nem disto nem daquilo,
nem sequer de tudo ou nada,
cansaço, assim ele mesmo, cansaço." (p.253)

Em um outro poema também nos transmite a sua fragilidade nesse momento. O tédio da inutilidade e a decepção pelos sonhos não realizados, transparecem em Tabacaria, um dos poemas mais belos da nossa língua onde o poeta diz:

"Não sou nada
Nunca serei nada,
Não posso querer ser nada
À parte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo.(..)
Fiz de mim o que não soube, (...)

Quando quis tirar a máscara
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido." (p.160)

Tabacaria nos mostra um poeta maduro e com domínio no ritmo da verso em prosa. Esse poema evidencia *"um ultimo estágio da trajetória da dissolução de um sujeito que vê a vida através da janela, dividido entre o sonho e o real, e encontra-se como aquele que falhou em tudo, em meio à nostalgia de ter perdido a inocência e em meio à náusea." (p.28)*

Tem-se afirmado que o poeta engenheiro é oheterônimo mais forte de Pessoa, e que possivelmente é uma espécie de duplo do poeta. Uma extensão onde o ortônimo transfere pro heterônimo as emoções que em si não permitiu aflorar. Teresa Rita Lopes, que tem trabalhado diretamente com a divulgação dos inéditos de Campos, diz que:*"O conhecimento de Pessoa é particularmente indispensável para a compreensão de Álvaro de Campos. E a compreensão de Álvaro de Campos conduz ao entendimento de Pessoa"*. E ela continua. *"Ao criar Álvaro de Campos, na primavera de 1914 Fernando Pessoa deu forma de gente aos seus medos e anseios ao mesmo tempo"*

Ao fim de tantas informações fica a pergunta: mas afinal, dentre tantas sensações, emoções e conflitos quem é Álvaro de Campos e é o poeta mesmo que responde:

Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.
Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma.
Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim.

E, ao mesmo tempo, a impressão, um pouco inconseqüente,
Como de um sonho formado sobre realidades mistas,
De me ter deixado, a mim, num banco de carro elétrico,
Para ser encontrado pelo acaso de quem se lhe ir sentar em cima.

E, ao mesmo tempo, a impressão, um pouco longínqua,
Como de um sonho que se quer lembrar na penumbra a que se acorda,
De haver melhor em mim do que eu.

(...)

Baste! É a impressão um tanto ou quanto metafísica,
Como o sol pela última vez sobre a janela da casa a abandonar,
De que mais vale ser criança que querer compreender o mundo —

(...)

Baste, sim baste! Sou eu mesmo, o trocado,
O emissário sem carta nem credenciais,
O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro,
A quem tinem as campainhas da cabeça
Como chocalhos pequenos de uma servidão em cima.

Sou eu mesmo, a charada sincopada
Que ninguém da roda decifra nos serões de província.

Sou eu mesmo, que remédio! ... (p.30).

**(Endnotes)**

1 *Harold Bloom. Elas não são idiotas" entrevista de Harold Bloom a Luís Antônio Giron, da "Época" (Edição 246 - 3 de fevereiro de 2003) no Jornal da Poesia acessado a 15 de outubro de 2009*.

2 PESSOA, Fernando. *Obra poética IV Poemas de Álvaro de Campos.* Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

3 SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama.* São Paulo: Perspectiva,1991.

Moises, Massaud. Fernando pessoa - o espelho e a esfinge. 3ª ed Ed. Cultrix, 2011.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O DESENVOLVIMENTO CONTEMPORÂNEO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Clecio Marques dos Santos[1]
Flavia Regina Neves da Silva[2]
Mayara Crystina Rego da Silva[3]
Conceição de Maria de Araujo Ramos[4]

**RESUMO:** A Literatura é parte integrante da cultura de um povo. Por meio dela, consegue-se apreender elementos de suma importância que são constitutivos da história, das artes, da língua do grupo social que a produz. Em síntese, a literatura permite a seu leitor compreender melhor a realidade do sistema social que nela e por ela é refletido. Levando-se em consideração essa realidade, este trabalho, recorte de uma pesquisa mais ampla sobre língua, literatura e cultura, focaliza um importante elo entre a Europa, a América e a África, por meio do qual a literatura se constrói – a língua portuguesa. Objetiva-se, pois, traçar um paralelo entre as literaturas contemporâneas brasileira, portuguesa e africana, a partir de 1960 até atualidade. Além disso, busca-se examinar o que há de semelhante entre essas literaturas e o que singulariza a literatura africana. A divulgação dessa literatura abre um importante caminho para que o Brasil retome seus laços com as culturas africanas e também para que se conheça uma literatura que revela a preciosidade expressiva da língua portuguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura africana. Língua portuguesa. Brasil. Literatura Contemporânea.

**ABSTRACT:** Literature is an integral part of the culture of a people. Through it manages to apprehend elements that are very important constituent of history, arts, language of the social group that produces it. In summary, the literature allows your reader to better understand the reality of the social system in it and it is reflected. Taking into account this fact, this work, clipping a broader research on language, literature and culture, focusing on an important link between Europe, America and Africa, through which literature is built - the Portuguese language. Objective is therefore to draw a parallel between the contemporary literatures Brazilian, Portuguese and African, from 1960 until today. Furthermore, we seek to examine what's similar between these literatures and what distinguishes African literature. The disclosure of this literature opens an important way for Brazil to resume ties with African cultures and also to know that a literature that reveals the preciousness of expressive Portuguese.

**KEYWORDS:** African Literature; Portuguese; Brazil; Contemporary Literature.

1 Graduando em Letras / Universidade Federal do Maranhão – clecio_marx@hotmail.com
2 Graduanda em Letras / Universidade Federal do Maranhão – flavia_nvs@hotmail.com
3 Graduanda em Letras / Universidade Federal do Maranhão – mayararegosilva@gmail.com
4 Professora Doutora da Universidade Federal do Maranhão – conciufma@gmail.com

## INTRODUÇÃO

A produção literária africana de língua portuguesa começa de forma tímida, com uma linguagem que ainda destaca e reflete o pensamento europeu, utilizando da África somente suas belas paisagens naturais para compor as narrativas. Adiante, verifica-se que os trabalhos literários começam a ganhar força, e uma literatura independente, com uma linguagem que mescla o português com as línguas locais começa a ser pensada, deixando para trás a velha literatura que abordava temas como navegações e descobrimentos de novas terras, baseada na literatura portuguesa. Começava-se, então, a ser montado um ambiente propício ao desenvolvimento da literatura tipicamente africana de língua portuguesa. Com esse intuito, os escritores africanos se propuseram a desvendar cada pedaço de seu território, o que ficou conhecido como *literatura africana de raiz*.

Em seguida, percebe-se que há uma revolução na linguagem utilizada pelos poetas, a fim de que os europeus não pudessem entender o que estava sendo dito através das palavras. Um momento importante é a independência política das colônias portuguesas, nas décadas de 40 a 70.

Assim, este trabalho destacará que apesar da busca incessante pela independência literária, ainda há um elo que une a literatura africana de língua portuguesa às literaturas portuguesa e brasileira. Verificar-se-á que existem pontos convergentes entre as mesmas, possibilitando, ao crítico literário, estudá-las de modo a depreender suas particularidades e semelhanças. Além disso, será apresentado como se deu o início do desenvolvimento contemporâneo de cada literatura, dando ênfase a literatura africana de expressão portuguesa.

## 1. A LITERATURA AFRICANA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGUÊS

Até a independência, a escrita literária africana de língua portuguesa expressava a forte tensão que existia entre dois mundos (a sociedade colonial e a sociedade africana) e demonstrava que o escritor era um homem dividido em duas realidades distintas. Tanto é que em sua produção se consegue evidenciar influências derivadas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas, bem como as manifestações próprias das línguas locais.

Para Patrick Chabal (1994), há quatro momentos das literaturas africanas de língua portuguesa. O primeiro é *assimilação*, pois nele os escritores africanos produzem textos literários através da imitação de modelos de escrita europeus. O segundo momento é o de *resistência*. Esse momento é importante na produção literária visto que o escritor africano se torna o responsável pela construção e defesa da cultura africana. A partir de então há o começo da ruptura com o estilo de escrita europeu. O terceiro momento é o de *afirmação*

*do escritor africano* como tal. Segundo Chabal, percebe-se essa afirmação após a independência das colônias portuguesas. O último momento do autor merece mais atenção, pois este é enfoque deste trabalho. Trata-se da *atualidade*. Os escritores procuram aqui delinear novos rumos para o futuro da literatura dentro das perspectivas de cada país.

De acordo com Maria Nazareth Soares Fonseca, em seu artigo intitulado *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa*, "a literatura do período pós-independência, ou pós-colonial, desvia-se do viés coletivo. Os autores assumem um tom individual e intimista para relatar a sua experiência pós-colonial".

No campo literário africano atual é grande o número de escritores de renome. Por essa razão, resolveu-se destacar para este estudo apenas um: José Luandino Vieira.

O escritor José Luandino Vieira em 2006 recebeu o Prêmio Camões, o mais significativo nas premiações literárias, mas o rejeitou por acreditar que não está mais literariamente ativo; mesmo depois desse discurso ele ainda lançou mais dois livros[1], neste mesmo ano (um é *O livro dos rios*). Entre suas criações há também *Luuanda* (1974), *Nós, os do Makulusu* (1975) e *João Véncio: os seus amores* (1979). Além disso, escreveu obras poéticas como: *Estrada, Canção para Luanda* e *Sons*.

Segundo Álvaro Manuel Machado (1977, p. 81):

> A interpenetração linguística na obra de Luandino Vieira revela não só um processo criador original e elevado, mas também uma autonomia literária, a de Angola, que só depois da queda da ditadura salazarista e a independência das colónias nos foi possível avaliar devidamente.

José Luandino Vieira conseguiu identificar o mistério de uma linguagem procedente do que é essencial para o ser humano, "sendo este essencial de carácter mágico", diz Machado. Além do mais, Luandino teve como proposta literária "ficcionalizar os desafios vividos pelos marginalizados que habitam a periferia de Luanda", como cita Vima Lia Martin (2006, p. 216)

## 2. UMA LITERATURA SINGULAR

O cenário literário africano na contemporaneidade é resultado de um longo processo de lutas travadas desde o começo por povos que almejavam a descolonização nos países africanos de língua portuguesa. Teve como primeiro passo a ruptura da língua portuguesa com a tradição europeia. Nesse momento, os autores se propõem a fazer um novo lirismo fundamentado numa palavra precisa e inovadora, no qual seja possível iden-

tificar marcas de uma literatura própria.

É singular, por exemplo, nas poesias, traços característicos dos falares do povo. Nesse contexto, a língua portuguesa sofre mudanças que a torna fator distintivo nessa literatura. Essa 'adaptação' da língua permite que haja certos "desvios que solidificam a produção de uma literatura que transgride os modelos europeus para se afirmar intensamente africana" (FONSECA, 2003, p. 84).

Para os escritores africanos contemporâneos, cabe a poesia o papel de difundir novos saberes. Com base nessa perspectiva, o poeta se sente à vontade para produzir significados que se constituem no desvio padrão da língua, numa reorganização do código linguístico. Assim, o texto literário vai além dos obstáculos próprios da linguagem, como agente que regulamenta o discurso poético, sugerindo se o mesmo tem coerência ou não.

Desse modo, o discurso literário torna-se um excelente meio de contestação, tão presente nos textos produzidos durante os movimentos a favor da independência das colônias portuguesas. Com isso, o intuito dos textos poéticos produzidos após tal período é de abordar temas que associem novos saberes com "a imagem da *nação* a construir, a partir de signos, símbolos, motivos e formas", diz Inocência Mata (2001).

A literatura africana de expressão portuguesa contemporânea é marcada pela segmentação e rompimento – características determinadas pelas transformações ocorridas nas sociedades que ansiavam um novo momento social, político e econômico. Apesar disso, nota-se uma recorrente imposição ao escritor africano em manter um diálogo aberto com as outras artes, com poetas locais e com autores de outras nacionalidades, não somente com a literatura de Portugal, como acontecia outrora. Daí, então, muitos acabam por utilizar a literatura brasileira como fonte de inspiração. Como aconteceu com o escritor moçambicano Mia Couto, que escreveu o romance "Terra Sonâmbula" (1994), e chega a ser comparado com os livros do brasileiro Guimarães Rosa.

## 3. A CONTEMPORANEIDADE DA LITERATURA BRASILEIRA

Pode-se entender como produção contemporânea brasileira as obras e os movimentos literários surgidos nas décadas de 1960 e 70 e que foram reflexo de uma época da história caracterizada pelo autoritarismo, pela censura e por uma enraizada autocensura. Teve como período mais crítico os anos de 1968 a 1978, visto que nesse período estava em vigor o Ato Institucional nº 5. Após a extinção do ato, verificou-se uma progressiva normalização no país.

Percebe-se, então, na produção poética de grandes nomes da nossa literatura (Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar) uma extensa preocupação em abordar temáticas de cunho social, como forma de contrapor ideologias impostas durante tal período político. Além disso, a década de 60 foi marcada pela existência de grupos que lutavam contra os chamados "esquemas analítico-discursivos da sintaxe tradicional". Tais grupos buscavam também maneiras de aproveitar melhor a página em branco ao colocar palavras, tanto em sua sonoridade quanto em seus recursos gráficos. Logo, surge o que hoje se conhece como *Poesia Concreta*[2] e *Poesia Práxis*[3]. Paralela a essas, cria-se a poesia "marginal"[4], desenvolvida fora dos grandes esquemas industriais e comerciais de produção de livros.

As características da poesia atual brasileira variam do Concretismo ao *Poema-Processo* e *Poema-Práxis*. Para tanto, há: Reformulação da "arte pela arte"; Valorização do ritmo e da forma; Valorização do homem em suas composições; Ausência de sinais de pontuação; Aproveitamento do espaço em branco; Apelo à comunicação não verbal; Reutilização da linguagem de propaganda, de recortes de jornais, revistas, etc.; Dar atenção à pintura, escultura, música e decoração; Mensagem geometrizada; Leitura pluridimensional; A palavra como unidade rítmica; A reformulação do poema que não deverá ser outra coisa, senão poema.

## 4. A POÉTICA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA: a partir dos anos 60

> A literatura de Portugal no período de 1960 é fundamentalmente marcada pelo surgimento da poesia experimental. Tal poesia se propõe à experimentação ou criação de objetos poéticos, dando importância às intuições e à sua relação dialética com os signos. Este tipo de poesia se caracteriza pelo automatismo surrealista e por uma análise aplicada às estruturas morfológicas e sintáticas, à rima, às analogias verbais, à distribuição visual dos espaços e dos caracteres gráficos. Além do mais, esta poesia tende a explorar ao máximo as estruturas frasais de um dado material artístico independentemente de qualquer intenção significativa.

Tem-se como um dos representantes desse estilo Herberto Helder. É considerado poeta experimental, haja vista que em sua obra, tanto a poética quanto o poema se envolvem a ponto de originar várias sinestesias. Além disso, foi através da publicação da *Revista Experimental* (1964) que o movimento poético obteve maior visibilidade.

Nesta fase contemporânea, os poetas portugueses se voltam para restaurar a subjetividade, recusam-se a divisão do texto poético, bem como a ocultar o sujeito. Para Pereira, "a ideia de sujeito deixa de se constituir na oposição com o objeto ou na relação com o pensamento (subvertendo a lógica cartesiana do *penso, logo*

*existo*) e começa a se constituir na relação com o outro".

Não se pode deixar de frisar que a poesia experimental portuguesa foi duramente criticada por um intelectualismo decadente e resistente a novas experiências.

## 5. SIMILARIDADES ENTRE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

> É por intermédio da intertextualidade que há um bem coletivo, ou seja, uma reciclagem ideológica, gerada pelo diálogo entre dois ou mais textos. Haja vista que, a literatura não se produz enquanto objeto de estudo inerte, em contrapartida como um diálogo entre textos e culturas. Tal acepção é notada na relação existente entre as literaturas brasileira, portuguesa e africana causada pela intervenção do signo linguístico gerando, desse modo, um interagir literário dinâmico. Nessa perspectiva, uma análise dos poemas de Ferreira Gullar, Herberto Helder e Osvaldo Alcântara torna-se necessária para que se possa explicitar essa relação de parentesco literário.

No que tange a este contexto Benjamin Abdala Junior (2007) assevera: "Já observamos que as literaturas contemporâneas de ênfase social em língua portuguesa procuram construir formas de apropriações 'comprometidas' em suas aspirações sociais com a ótica popular" (p.74). O "*Poema Sujo*" (1980) de Ferreira Gullar serve como exemplo para determinadas deficiências de setores sociais:

> Mas para bem definir essa noite
> da Baixinha
> não se deve separá-la
> da gente que vive ali
> - porque a noite não é
> apenas
> a conspiração das coisas-
> nem separá-la da fábrica
> de fios e pano riscado
> (de que os homens fazem calças)
> onde aquela gente trabalha,
> nem do mínimo salário
> que aquela gente recebe,
> nem separar a fábrica
> de lama da fábrica
> de fios do bafio
> *envenenado da lama*.[5]

Esse fragmento do "*Poema Sujo*" (1980) emprega como estratégia poética o método de que nada pode ser independente do texto em termos de forma/conteúdo, desde os elementos do poema até a realidade referencial. A evidência artística deste fragmento destaca o espetáculo oportuno dessa forma de comunicação, que não deixa de incorporar como tema discursivo um conjunto de outras práticas sociais.

*"O poema"* (1981) do autor português, Herberto Helder, demonstra, implicitamente, a relação existente entre o poema e o âmbito social. O escritor almeja um novo ambiente de liberdade, utilizando o deslocamento do sujeito poético de fora para dentro. Nota-se tal aspecto nesse poema:

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
os rios, a grande paz exterior das coisas,
*as folhas dormindo o silêncio*
*- a hora teatral da posse.*

*E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.*

*E já nenhum poder destrói o poema.*
*Insustentável, único,*
*Invade as órbitas, a face amorfa das paredes,*
*e a miséria dos minutos,*
*e a força sustida das coisas,*
*e a redonda e livre harmonia do mundo.*
*- Embaixo, o instrumento perplexo ignora*
*a espinha do mistério*.[6]

No poema de Osvaldo Alcântara intitulado *"Filho"* (1991), é perceptível, também, essa proposta de expor em suas estrofes aspectos relacionados à esfera social.

Nicolau, menino, entra.
Onde estiveste, Nicolau,
que trazes a arrastar,
o teu brinquedo morto?

Nicolau, menino, entra.
Vem dizer-me onde foi que estiveste
e a estrela fugiu de tuas mãos.

Tens comigo o teu catre de lona velha.
Deita-te, Nicolau, o fantasma ficou lá longe.

Dorme sem medo
porão, roça, medos imediatos,
tudo ficou lá longe.

Quando acordares a jornada será mais longa.
Nicolau, menino,
onde foi que deixaste,
o corpo que te conheci?
Deus há-de querer que o sono te venha depressa
no meu catre.

Por conseguinte, numa visão conjunta, o que une os poemas de Ferreira Gullar, Herberto Helder e Osvaldo Alcântara são as ausências psicossociais do intelectual em frente ao subdesenvolvimento, isto é, a atividade poética se encontra numa imagem que recupera fragmentos para a construção de uma nova realidade social que, em muitos casos, é negligenciada ou excluída. Através do poema, os escritores buscam articulações que, de fato, foram motivadas nas relações com o cotidiano, por esse motivo cada expressão poética tem características únicas, visto que tem base no imaginário poético decodificado por cada autor, todavia sempre se entrelaçando com as práticas sociais. Como afirma Benjamin Abdala Junior (2007, p. 80), "O discurso artístico, por essa ênfase torna-se mediador privilegiado entre a realidade e os outros discursos sociais".

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste trabalho foram apresentados os esforços realizados por autores africanos a fim de desenvolver uma produção literária que tivesse um estilo e um pensamento diferente daquele utilizado na metrópole portuguesa. Nesse momento, pensava-se em atingir um novo ideal ao tentar romper com as tradições literárias de Portugal. Isso ficou mais evidente no período pró-independência.

No decorrer desta pesquisa, pode-se perceber que tal ruptura não foi total. As influências exercidas não só por Portugal, mas também pelo Brasil, foram fortes. De fato, entende-se que os países de língua portuguesa sofreram certa influência literária do Brasil, pois, como exposto, escritores de renome na literatura africana contemporânea como Mia Couto deixaram que seus escritos expressassem essa amplitude do cenário da literatura brasileira atual. Diferentemente de outrora, tais autores africanos não mais se apropriam de uma realidade que não lhes pertence, mas observam como se desenvolve em outros continentes e se propõem em adaptá-la a sua realidade. Isso causa um bom efeito para o desenvolvimento literário africano, uma vez que suas referências no âmbito da literatura deixam de ser apenas estrangeiras para serem locais. Além do mais, algo que singulariza a literatura africana de expressão portuguesa é a 'mesclagem' do português, quanto língua padrão, com as línguas locais, dando ao texto literário um estilo diferente e inovador.

**(Endnotes)**

1 NOTAS

Uma dessas publicações é *O livro dos rios* (2006).

2 Esse tipo de poesia se destaca pela busca uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total; contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística.

3 Poesia que se preocupou com a palavra- energia, que gera outras palavras - uma valorização do ato de compor.

4 Segundo a professora Samira Youssef Campedelli, a poesia dita marginal se caracteriza por ter sido "desenvolvida sob a mira da polícia e da política nos anos 70[...] explosão de literatura geradora de poemas espontâneos, mal-acabados, irônicos, coloquiais, que falam do mundo imediato do próprio poeta, zombam da cultura, escarnecem a própria literatura".

5 "Poema Sujo", *Toda Poesia*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p.339.

6 "O Poema", *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, pp. 40-41.

**REFERÊNCIAS**

MARTIN, Vima Lia. Luandino Vieira: engajamento e utopia. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil*: letras em laços. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1977, 1. ed. Vol. 14.

MENDONÇA, José Luís. Subpoesia. In: MENDONÇA, José Luís. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2002.

CAMPEDELLI, S. Y. . *Literatura, história & texto 3*. 8ª. ed. São Paulo: Saraiva, 1999. v. 3.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias*: *literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa, Minas Gerais. Disponível em: <http//www.ich.pucminas. br/posletras/Nazareth_panorama.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2012.

MATA, Inocência. Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta. Luanda: kilombelombe, 2001.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. 2ª. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# SOB(RE) RUÍNAS: SILÊNCIO E PALAVRA EM *ANTES DE NASCER O MUNDO* E *CINZAS DO NORTE*

Cristiana Mota[1]

**RESUMO:** A História Universal, tal como tem sido concebida ao longo dos tempos, mostra-nos uma formulação de discursos que partem de uma classe autorizada a fazê-lo, criando, dessa forma, conceitos e paradigmas de estruturação e ordenação da memória coletiva e identidade nacional que melhor atendem aos seus interesses enquanto classe dominante. Por outro lado, nos últimos anos, houve o surgimento de um processo de rompimento dessa supremacia de discursos em favor da multiplicidade de olhares e falas de grupos sociais até então marginalizados. Escritores de países colonizados vêm assumindo o papel de enunciadores do *contra-discurso* hegemônico; fato que pode ser visto nas literaturas de Mia Couto e Milton Hatoum, ficcionistas eleitos para análise. Tomando como apoio teórico-crítico os estudos de Hayden White, Stuart Hall, Michel Foucault, entre outros, objetivamos analisar como referidos autores arquitetam seus romances e transformam-nos em verdadeiras traduções da condição humana de indivíduos marcados por um passado de lutas políticas, que os relegou às franjas da História e deu-lhes um presente cheio de ruínas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Esquecimento; Identidade.

**ABSTRACT:** The Universal History, as it has been designed over time, shows us a formulation of speeches that start from a class authorized to do so, creating, thus, concepts and paradigms for structuring and ordering of collective memory and national identity that best meet their interests as the ruling class. Moreover, in recent years, there was the emergence of a process of breaking this supremacy of speeches in favor of the multitude of looks and words of hitherto marginalized social groups. Writers from colonized countries have assumed the role of the enunciators counterdiscourse hegemonic, a fact that can be seen in the literatures of Mia Couto and Milton Hatoum, fiction elected for analysis. Building upon the theoretical and critical studies of Hayden White, Stuart Hall, Michel Focault, among others, aimed to analyze how these authors devise his novels and transform them into true translations of the human condition of individuals marked by a history of political struggles, which relegated to the fringes of history and gave them a gift full of ruins.

**KEYWORDS:** Memory, forgetting, identity.

1 [1] Graduada em Letras- Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da mesma universidade. Atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura em escolas de ensino regular.

## INTRODUÇÃO

Os escritores eleitos para análise nasceram em lugares cuja cultura reflete as marcas do processo de colonização europeia. A Manaus de Milton Hatoum e a Moçambique de Mia Couto constituem-se sobre ruínas da escravidão indígena e negra, respectivamente, e as lutas de resistência desses povos. Resignaram-se em sua própria derrota e naturalizaram o discurso do colonizador como seu, unificando os diferentes para fazer História, "porque cada momento [dela] é uma perfeita fusão do plural e singular" (SOUZA, 2009, p. 16). Dessa maneira, a História Universal vai abafando a voz das minorias, marginalizando-as. Porém, elas permanecem no subterrâneo e um dia solicitam expressão. E para surpresa do colonizador europeu, os "selvagens" das colônias praticaram uma espécie de antropofagia proposta por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, devorando tudo que lhes é alheio, usando-os em benefício próprio. Nesse ato, o processo de globalização do europeu lhes é positivo uma vez que, por conta disso, agora as vozes afásicas dos colonizados podem ser ouvidas no próprio centro da antiga Metrópole. A literatura dos países colonizados gerou um movimento de contradiscurso que desestabiliza a racionalidade das grandes narrativas clássicas e causam estranheza pelo modo como se articulam.

A proposta de nosso estudo baseia-se na análise de aspectos intrínsecos da construção das narrativas de *Antes de nascer o mundo*, de Mia Couto e de *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, que trazem consigo representações da condição humana na Contemporaneidade. Atentamo-nos à questão da História, memória e identidade como elementos presentes nessas narrativas. Os narradores dos dois romances buscam compreender sua existência a partir da reconstituição de dados do passado, os quais chegam a eles por meio de relatos, cartas e memórias de outrem.

## A TERCEIRA MARGEM DOS RIOS: ENTRE CINZAS E MUNDOS

Um dos primeiros encontros de Lavo, o narrador principal de *Cinzas do Norte*, com seu amigo Mundo, protagonista do romance, dá-se na já mencionada Praça São Sebastião. Mundo observava a nau do continente Europa e desenhava. Ao terminar o desenho, entregou-o a Lavo, que relata: "Foi o primeiro desenho que ganhei dele. Um barco adernado, rumando para um espaço vazio" (HATOUM, 2005, p. 12). Poder-se-ia dizer que nesse barquinho estão os narradores de *Cinzas do Norte* e *Antes de nascer o mundo*. Menos importante nessa viagem é o destino, mas sim a trajetória até a chegada. Assim como afirmou Riobaldo, em *Grandes Sertões*: Veredas (1956), o real "se dispõe para gente é no meio da travessia", a qual nada mais é do que a metáfora o percurso de vida traçado pelo homem, com suas adversidades e descaminhos. A existência humana é marcada

pelas veredas, a multiplicidade de possibilidades.

Tanto o escritor brasileiro quanto o africano foram influenciados por Guimarães Rosa, em cujas narrativas podemos observar a forte presença da oralidade. A colonização europeia difundiu a tradição da escrita, mas não diminuiu a oralidade entre os nativos. A linguagem poética de Guimarães Rosa abre espaço contra os reducionismos e modelos estereotipados. O sertanejo que tanto já havia sido trabalhado na Literatura Brasileira, com obras como *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, ganha um novo estatuto sob a representação de Riobaldo, um jagunço letrado. Da mesma forma, Mia Couto deixa a expressão poética comunicar a existência moçambicana e as palavras já não repousam no espaço hirto, uma vez que os narradores encontram-se entre dois mundos, sendo o trabalho com a linguagem basilar na tradução de seus sentimentos, ânsias e inquietudes.

## 1.1 A HISTÓRIA, SILÊNCIO; A LITERATURA, PALAVRA

Em *Antes de nascer o mundo*[2], Mateus Ventura, após a morte da mulher, Dordalma, isola-se do mundo com os dois filhos, Olindo e Mwanito, e um criado, Ernestinho Sobra, em um ex-acampamento militar nomeado por ele de *Jesusalém*. Seu cunhado, Orlando, é o elo entre Jesusalém e o "Mundo lá fora", cuja existência o patriarca da família insiste em dizer aos filhos que terminara. Mwanito, que fora com três anos de idade para o exílio, narra a história. Conta que Mateus Ventura faz uma cerimônia de "desbaptismo" para marcar o fim do passado e o "renascimento" dos habitantes no novo país que moram agora, chamado de *Jesusalém*, porque Deus estava muito distante dali e um dia seria "descrucificado" naquele lugar:

> E foi assim: Orlando Macara (nosso querido Tio Madrinho) passou a Tio Aproximado. O meu irmão mais velho, Olindo Ventura, transitou para Ntunzi. O ajudante Ernestino Sobra foi renomeado como Zacaria Kalash. E Mateus Ventura, meu atribulado progenitor, se converteu em Silvestre Vitalício. Só eu guardei o mesmo nome: Mwanito. (COUTO, 2009, p. 38).

O narrador é o único que conserva o nome, pois ainda estava nascendo, segundo seu pai. De fato, vemos que Mwanito, ao fim do livro, tem a sua identidade ainda em formação. Podemos remeter o significado do nome de Silvestre Vitálicio àquele que será "selvagem sempre", ou seja, se posiciona à margem. No transcorrer da narrativa, vemos um Silvestre sempre alheio à realidade fora do mundo que criou. Ntunzi significa "sombra", vestígio de um passado tão próximo que Silvestre queria esquecer. Zacaria significa "Deus se lembrou" e

2 Usaremos as siglas *ANM* quando nos referirmos a *Antes de nascer o mundo*, e *CN* quando for o caso de *Cinzas do Norte*.

Kalash pode referir-se ao povo que vive na cordilheira Hindu Kush, tendo por religião o politeísmo. Zacaria carrega consigo um grande peso pela morte de Dordalma e busca em *Jesusalém* sua redenção. O próprio nome de Dordalma é um neologismo a "dor da alma".

Depois de anos isolados, a ordem imposta de forma ditatorial por Silvestre é abalada com a chegada da portuguesa Marta, a segunda narradora de *ANM*. Tanto os habitantes de *Jesusalém* quanto a estrangeira sofrem como o passado e buscam formas de eles próprios não terem sua existência negada, uma vez que a construção da nossa identidade é um diálogo eterno entre presente e passado. Marta busca não só reencontrar o marido Marcelo que fora para África e não regressara, mas procura se reencontrar enquanto mulher. Após descobrir que o marido morrera, Marta se "descrucifica" em *Jesusalém* e no seu retorno a Lisboa, seu único desejo e voltar "sem memória de alguma vez já ter vivido". Renovada sua alma, Marta escreve uma carta a Mwanito na qual revela o que houve com Dordalma, devolvendo ao menino parte de seu passado, não sem antes agradecer a Silvestre por ter criado "*Jesusalém*", pois lá "tudo era estranho e não prestava conta sobre quem era, nem que destino deveria escolher. Em Jesusalém [sua] alma se tornava leve, desossada, irmã das garças" (COUTO, 2009, p. 179). Marta podia viver a sua existência em si, longe de toda a carga de ordem que o nosso mundo contemporâneo nos impõe para nos passar a falsa ideia de estabilidade. Agora, após a experiência em *Jesusalém*, Marta havia nascido novamente.

No romance de Mia Couto, vemos uma Moçambique de guerras e pós-guerras, em que os vestígios de destruição e globalização tornam inviável qualquer tentativa de estabilidade, sendo preciso nascer de novo das cinzas. Além disso, "também inúmeras são as estratégias narrativas articuladas no sentido de desconstrução da totalidade de um passado que, sem possibilidades de desaparecer da lembrança, instaura-se ora como memória, ora como esquecimento" (VIVIAN, 2011, p. 4). Ora esse passado é enunciado, ora é silenciado. O homem compreende que já não pode mais abarcar o passado como um todo, visto que a História Universal, tal como a concebemos, já não é mais uma construção de um tempo homogêneo e contínuo. Conforme Michel Foucault (2002, p. 2), "em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos", o que significa dizer que a História enquanto disciplina é constituída sob a forma de discurso e, portanto, passível de ser gerida conforme o interesse da classe dominante. Ainda, segundo o teórico francês, "os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam, que às vezes se justapõem, mas que também se ignoram ou se excluem" (p. 14). Essas rasuras no discurso histórico são problematizadas pelas narrativas contemporâneas.

No conjunto de ensaios intitulados *Trópicos do discurso* (2001), o crítico norte-americano Hayden

White trava uma discussão sobre a interpretação na História, defendendo a ideia de que "não pode haver história propriamente dita sem o pressuposto de uma meta-história plenamente desenvolvida, pela qual se possa justificar aquelas estratégias interpretativas necessárias para a representação de um dado segmento do processo histórico" (p. 67). Significa dizer que é necessário haver certo nível de aspectos interpretativos dos chamados dados históricos e, ao longo dos tempos, conforme o debate entre os quatro filósofos da história do século XIX, a saber: Hegel, Droysen, Nietzche e Croce, esses aspectos se estabelecem de modo mais ou menos estruturado. Na sua ânsia de definição mais objetiva possível de determinado fato, o historiador seleciona os elementos explicativos cabíveis e centrais "do que aconteceu", abrindo mão de outras tantas possibilidades de inserção de uma gama de informações.

De certo, Hayden White afirma que História e Literatura encontram-se bem próximas e que, apesar da relutância que existiu, há de se considerar as narrativas históricas como aquilo que são de fato: "ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências." (2001, p. 98, grifos do autor). Sob esse aspecto, se o discurso histórico é carregado de estruturas simbólicas, como metáforas, metonímias, ironias, entre outras figuras de linguagem, é possível ao literato também usar os fatos históricos e recriá-los ou redimensiona-los de modo a possibilitar um *contradiscurso* de classes ou grupos que, por escolhas ideológicas ou de outras ordens, foram excluídos da unidade da História Universal tradicional.

Resulta dessa instabilidade do mundo atual, traduzido pelas novas formas de abstração do passado, a impossibilidade de construção de uma memória como unidade. Deparamo-nos com um ambiente criado por Mia Couto, "não só de ruptura com o passado de desagregação e ruína, mas também o de severa crítica à violência contra o mundo africano e à hegemonia econômica e cultural que nos é contemporânea" (VIVIAN, 2011, p. 4-5). Violência que pode ser vista quando Aproximado anuncia a Silvestre que esse terá de deixar *Jesusalém* porque agora era uma terra concedida a estrangeiros privados: "Não esqueça, cunhado, lá fora há um mundo. E esse mundo mudou. É a globalização..." (COUTO, 2009, p. 183).

Globalização que engole tradições, valores e, às vezes, cidades, como no caso de Manaus. No governo militar, a implantação da Zona Franca em 1967 trouxe as empresas multinacionais para a cidade e prometeu o tão sonhado progresso da *Belle époque*. Mas o que se viu foi uma série de aniquilamentos, ruínas e cinzas. Segundo Márcio Souza (2009): "As transformações sociais e culturais da Zona Franca em Manaus são bastante distintas daquelas que ocorreram durante o ciclo da borracha (p. 338). Com a implementação da ZFM, a cidade enfrentou uma explosão demográfica que culminou em uma série de problemas na ordem da estrutura

física urbana. Milton Hatoum, sensível às mudanças sociais na cidade à época, já demonstradas nas suas obras anteriores, deixa que elas sejam colocadas em *CN* por meio da fala de Lavo: "Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a 'reforma urbana' do coronel" (HATOUM, 2005, p. 258-9, grifo nosso).

De uma nova ordem, nasce a barbárie. Fica o homem manauara e o africano, diante disso, no seu silêncio interrogativo, esperando vislumbrar algo que lhe seja positivo nesse emaranhado de sobreposições, que são as ruínas de um passado que está constantemente presente.

### 1.2 *EU SOU DONDE NASCI. SOU DE OUTROS LUGARES*[3]

As palavras acima são de Riobaldo e abrem, como epígrafe, *Cinzas do Norte*. Não por acaso Milton Hatoum as escolhe. Em *CN*, o personagem principal é Raimundo, mais conhecido como Mundo, um jovem das artes visuais que nasce e cresce em Manaus e depois se lança a uma vida à deriva sem medo passando pelo Rio de Janeiro, Berlim, Londres. Raimundo, que significa "protetor poderoso", é a metáfora de exílio. Carrega em si a vontade de ser grande, ilimitado, livre, mas é constantemente diminuído pelo pai, Trajano Mattoso, empresário produtor de juta, borracha e outras mercadoria que exporta da Vila Amazônia, localizada em Parintins. Trajano na narrativa é Jano, cujo nome remete ao porteiro celestial representado por duas cabeças, o início e o fim, o passado e o futuro. Trajano significa "deus de Jano", mas ele não chega a conseguir dominar a indecisão que acompanha seu nome, uma vez que por ter duas cabeças, uma fala uma coisa a outra, diferente, sendo reduzido a Jano. O patriarca marcará para sempre a vida do filho, fechando-lhe a porta quando deveria abri-la. E esse ato de fechamento é traduzido pela forte repressão que impõe ao filho. Os dois são alegorias do contexto sociopolítico pelo qual passava o país à época em que decorre a história: são os anos de ditadura. Depois do episódio da Praça São Sebastião, o narrador Lavo só torna a reencontrar o amigo "em meados de abril de 1964, quando as aulas do ginásio Pedro II iam recomeçar depois do golpe militar"(HATOUM, 2005, p. 12).

Tanto Mundo quanto Mwanito são fruto de formas de repressão impostas pela figura paterna, embora que em escalas e fins diferentes, e têm o exílio como condição de existência. São de onde nasceram. São de outros lugares. Estão sempre desgarrados do mundo. Enquanto Mwanito, depois de voltar à cidade não consegue se encontrar, Mundo escreve a Lavo relatando que em três anos na Europa, só tinha dois ou três amigos. Já de volta ao Rio de Janeiro, Mundo, doente, próximo ao fim, lamenta ao amigo em uma passagem que mostra toda sua solidão e angustia:

3 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 407.

> Fiquei sentado no centro da praça Bittencourt, pensando na minha vida. Esperei amanhecer, o instante mais belo, a cidade quase quieta, a cidade dos desgarrados, toda beleza do Rio para os que não têm abrigo... pessoas que não têm aonde ir. Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida deveria ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular para sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível (Idem, p. 308)

Mundo chora a impossibilidade de retornar ao lar; O Amazonas permanece somente em suas lembranças, assim como Mwanito guarda *Jesusalém* em suas recordações de um tempo em que as misérias do mundo não lhe atingiam. Ambos parecem estar fora dos seus respectivos lugares, estão desterritorializados, são seres fragmentados, representações do sujeito moderno, aquele que tem o processo de construção de sua identidade marcado pelas flutuações e deslocamento constante de ideias, valores, tradições e pensamentos entre diversas partes do globo.

Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), trabalha o conceito de descentralização do sujeito. Atento às mudanças de base na epistemologia sobre a identidade do sujeito, Stuart Hall analisa como algumas obras e autores abalaram as estruturas do sujeito moderno, como, por exemplo, o trabalho de Foucault, cujos estudos produziram uma espécie de "genealogia do sujeito moderno". Todas as instituições que compõem a sociedade moderna formularam mecanismos de controle do sujeito para que a ordem no convívio social pudesse ser mantida. Essa coesão social se dá por meio do exercício do poder disciplinar, uma forma de manipulação que regula as organizações institucionais no espaço, no tempo e no comportamento. O filósofo francês acredita que não existe poder unitário. O poder não é algo que se possui, ele é um exercício, uma prática discursiva. As técnicas de tal poder, segundo Hall, "envolvem uma aplicação do poder e do saber que 'individualiza' ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente seu corpo" (p. 43). O sujeito moderno tem seu corpo tratado como uma força a qual deve ser treinada para se tornar socialmente produtivo. Consequentemente, aumenta o nível de individualização do sujeito. Dessa e outras rupturas na teoria das ciências humanas, tem-se que "[...] o sujeito do iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno" (p.46).

Mundo e Mwanito são atravessados pelos efeitos desse deslocamento dos elementos que compõe uma cultura. As descontinuidades do mundo pós-moderno suspendem a estabilidade de suas existências. É preciso encontrar novas formas de se explicar, de compreender-se, e o fazem por meio da linguagem, seja escreven-

do como faz Mwanito, ou desenhando, pintando, como faz Mundo. Conforme afirma Stuart Hall, as nações modernas são verdadeiros "híbridos culturais", uma vez que há a ideia de cultura nacional que funciona como uma identidade unificadora dos diferentes. Explicando Ernest Gellner, Stuart Hall diz que "não importa o quão diferentes seus membros possa ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencentes à mesma grande família nacional" (2006, p. 59). Aonde quer que vamos, carregamos conosco um código gentílico que nos identifica como pertencentes a uma nação.

A própria estruturação de *Cinzas do Norte* e *Antes de nascer o mundo* expressa a fragmentação inerente à Pós-Modernidade: *CN* tem um narrador principal, Lavo, advogado que na infância ficara órfão e morava com os tios maternos, Ramira, costureira e Ranulfo, o tio Ran, um ex-radialistas que vive como entre livros, mulheres e bebidas, mas conserva seu eterno amor por Alícia, mãe de Mundo. O livro encontra-se dividido entre sua narração, os relatos que o tio lhe entrega sobre Mundo e as cartas do amigo, sendo a última escrita por esse, antes de morrer, a que encerra a narrativa. Já em *ANM*, temos a divisão da obra em três livros, a saber: livro um- A Humanidade; livro dois- A visita; livro três- Revelações e regressos. Nesse romance desmontável, se assim podemos nomeá-lo, cada "sublivro", têm seus capítulos intitulados e não numerados, apresentando epígrafes que introduzem o conteúdo das respectivas divisões. Quanto à narração, Mwanito narra sua história, tendo a companhia de Marta. Ambos procuram na escrita refúgio de seus próprios demônios.

No livro um- A Humanidade, Mwanito apresenta os moradores do país de Jesusalém, além da jumenta Jezibela. Mwanito nota que ele e o irmão têm a pele mais clara que Silvestre, Aproximado e Zacaria. Pergunta, então, ao pai, se eram de outra raça. "Ninguém é de uma raça. As raças são fardas que vestimos" (COUTO, 2009, p. 13), responde Silvestre. Dessa forma, embora unificados por uma identidade nacional, no fundo "cada homem é uma raça" (1990)[4], possui sua subjetividade, desenhada por seus sentimentos, atitudes e valores.

A globalização faz que vários grupos sociais de diferentes culturas entrem em contato. Nesse movimento, desloca identidades culturais nacionais e desintegra-as, fazendo com que "novas identidades — híbridas —, [tomem] seu lugar" (HALL, 2006, p. 69, grifo do autor). Assim como Moçambique e Manaus transformam-se em zonas de cruzamento cultural, é possível encontrar africanos e manauaras espalhados pelo globo em diálogo com culturas diversas, como mostra a passagem em que Mundo encontra-se na Inglaterra: "[...] então senti, pela primeira vez em Londres, alguma coisa íntima: um cheiro que só o porto quente e úmido da infância exala" (HATOUM, 2005, p. 242). Cheiro do suco de graviola das tardes de Manaus; cheiros da Ama-

4 Nome de um livro de contos de Mia Couto.

zônia que revivem, em Mundo, as lembranças de sua casa, dando-lhe a sensação de que não importa aonde se vá, a pátria nos acompanha no silêncio de cada murmúrio da memória.

**1.3 Na memória, esquecimento. No esquecimento, memória.**

Porque só na ausência de um que o outro existe, que memória e esquecimento são condição intrínseca à existência humana. Somos o que guardamos em nossa memória, porque só assim cremos que habitamos esse mundo efetivamente. E precisamos esquecer, porque o mundo seria por demais cruel se todas as experiências e sentimentos fossem sempre lembrados. Nessa dialética, o homem vai constituindo sua vida nesse eterno negociar entre memória e esquecimento. Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, não se pode reconstituir seu próprio passado sem recorrer à lembrança de outros: "[...] o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente" (p. 72). Em *ANC*, Silvestre nega a Mwanito esses dados de seu passado que o menino consegue recolher, alguns, com seu irmão. O passado traz consigo uma grande dor e Silvestre tenta proteger aos filhos e a si próprio dessa doença incurável que o passado representa: *Jesusalém* é o reino de silêncio, esquecimento e solidão em que é proibido ter lembranças do passado, uma vez que o Mundo morreu.

Em *CN*, Mundo, Alícia e Ran sofrem com o passado de impossibilidades: Mundo por ser sempre reprimido pelo pai; Alícia e Ran pelo que poderiam ser, mas não foram. Lavo, que no final tem sua própria família desintegrada, também carrega consigo a eterna desventura da falta de aventura. Seu destino, ao contrário do amigo, é o mais estável possível. Seu próprio nome, Lavo, parece sugerir o ato de "lavar as mãos" perante os grandes acontecimentos do país e das pessoas que o circulam. Seu reino é o do silêncio. Poder-se-ia dizer que ele, como Mwanito, é um afinador de silêncios de Mundo. É no "primo" que Mundo deposita seus momentos de reflexão, é para o "primo" que ele escreve do exterior. Quando Lavo lhe escreve, recebe de volta um longo silêncio do artista: "Desde que deixara o Brasil, nenhuma alusão às minhas cartas" (HATOUM, 2005, p. 237). As últimas mensagens de Mundo ao amigo são sete folhas em branco, postadas na mesma data. Silêncio absoluto. Mundo morreria pouco tempo depois, provavelmente, pelas descrições constantes no livro, de AIDS ou SIDA, como é mais conhecida em Portugal e na África, doença que também aparece no romance africano. O professor de Mwanito morre da "doença do século". O rapaz então conclui "[...] ser a 'doença do século' um encaroçamento do passado, uma maleita feita de tempo. Essa enfermidade corria na nossa família" (COUTO, 2009, p. 256). No dia seguinte, anuncia que seu pai sofre da doença, passando a ser excluído por todos e confessa sentir-se feliz com o exílio.

Mwanito e Mundo são metáforas do exílio e representam uma memória subterrânea, a qual está ligada às camadas populares, memórias marginalizadas, silenciadas pela História. Nas palavras de Halbwachs (2006, p. 74), "a história parece um cemitério em que o espaço é medido e onde a cada instante é preciso reencontrar lugar para novas sepulturas". Sepulturas essas que são depositários de ruínas e cinzas de toda a ordem, de objeto, de pessoas, de monumentos e só passado algum tempo que podem ser postos na série de fatos históricos (cf. HALBWACHS, 2006, p. 75). Por isso, para Mia Couto e Milton Hatoum a escrita sobre as guerras em seu país e os anos de ditadura em sua cidade, respectivamente, só agora pode ser realizada como um exercício do não esquecimento, da valorização da história oral, que, segundo Michel Pollack (1989), privilegia a análise dos excluídos e das minorias, ressaltando "a importância de memórias subterrâneas, que como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'memória' oficial, no caso, a memória nacional" (p. 4). As memórias nacionais costumam ter um recalque, tabu com épocas consideradas "sombrias". Então, o medo de enfrentar as vítimas do passado e o sentimento de vergonha, culpa, arrependimento se traduzem em um longo silêncio. Mas, na assertiva de Michel Pollack, "o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente impõe ao excesso de discursos oficiais" (1989, p. 5). O silêncio, pois, é construtor de uma reflexão acerca dos descaminhos da Humanidade e abre a porta para a manifestação maior da palavra. É necessário remoer os erros do passado e exorcizar os demônios para que, só assim, possamos olhar os acontecimentos ocorridos como lição para o futuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob ou sobre ruínas, as literaturas de Mia Couto e Milton Hatoum revelam as combinações nos modos de vê-las e modos de dizê-las, ora calando, ora pronunciando. A condição de escritores da margem, hoje em dia canonizados por uma crítica literária, permite que sejam enunciadores de um discurso contra a hegemonia de determinada ideologia de grupos dominantes. Mas não é um simples enunciar. Há, por trás, todo trabalho com uma linguagem carregada de metáforas, alegorias, ironias e multiplicidade de significados. O que implica dizer que o discurso é potencializado e redimensionado. As vozes dessas minorias agora podem ser ouvidas além da margem, no centro.

As obras passam quase no mesmo espaço temporal, mas em diferentes espaços físicos. No Brasil, temos os anos da ditadura; em Moçambique, os anos de luta na Guerra de Libertação, que acabam por culminar, em 1974, na Independência de Moçambique e consecutivamente, na divisão da Literatura em Moçambique em período colonial e período nacional. Os tempos sombrios os unem num mesmo cenário de repressão, resistência e, acima de tudo, mudanças de horizonte, transformações sociopolíticas e culturais nos seus países.

Em suas narrativas, o ritmo de vai e vem no tempo e a ausência de um único narrador quebram a linearidade das narrativas clássicas e impõem um novo dinamismo à leitura. Interessou-nos, neste artigo, a possibilidade de contextos históricos propícios ao desenvolvimento de escritas que partem de ruínas, sem, contudo, fazerem disso tema de suas obras. Podemos afirmar que a temática principal das narrativas contemporâneas é a condição do próprio homem na Terra, suas experiências, angustias e inquietações. Encanta-nos a possibilidade de compreender os processos de ruptura estabelecidos com as novas formas de ver o mundo. Nesse sentido, os personagens de *Antes de nascer o mundo* e *Cinzas do Norte* mostram-nos expressões artísticas de dois países distintos, mas complementares entre si no ponto de vista das trocas simbólicas de elementos culturais, que resultam em metáforas da existência humana em constante travessia. E essa travessia não é privilégio dos indivíduos da margem e sim de todo ser humano. Se, como disse Guimarães Rosa, "o sertão está em toda parte" e é do tamanho do mundo, a Amazônia brasileira e a Savana africana também estão em todo o mundo, elas são o próprio mundo.

**REFERÊNCIAS**

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Edmundo Cordeiro com a ajuda para a parte inicial de António Bento. Versão para PDF por Marcelo C. Brandão. [s.l.]: julho de 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª. ed. Rio de Janeiro: DP &A, 2006.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SOUZA, Márcio. *A História da Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2009.

VIVIAN, Ilse Maria da Rosa. Os caminhos da memória na obra de Mia Couto. In.: *Anais eletrônicos do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais*. Diversidades e (Des) Igualdades. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/

anais/3/1306881242_ARQUIVO_OscaminhosdamemorianaobradeMiaCouto-Conlab.pdf> Acesso em: 9 janeiro 2012.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: Ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A VISÃO DE WILKENS SOBRE A FIXAÇÃO PORTUGUESA NA AMAZÔNIA

Débora de Lima Santos UEA[1]
Veronica Prudente Costa[2]

**RESUMO**: Na segunda metade do século XVIII, o militar português Henrique João Wilkens, que estava a serviço da Coroa portuguesa em Comissões de Demarcações dos Limites nos "sertões" amazônicos, escreve o poema *Muhuraida*, o qual é o primeiro texto poético com estrutura épica, escrito em Língua Portuguesa, sobre um tema relativo ao território amazônico. O índio Mura, tido como "abominável", "feroz" e "indomável" é o objeto do "triunfo da fé" celebrado no poema de Wilkens. O "poeta que não era poeta" ao inspirar-se n' *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, tanto na forma quanto na intenção, celebra a vitória dos portugueses em relação aos Mura. A maior semelhança entre o poema de Wilkens e o épico camoniano é o Mura Velho, o Ancião de Wilkens que nos remete ao Velho do Restelo. As figuras apresentadas nos dois épicos aludem à imagem daquele que já viveu bastante e traz consigo "um saber de experiências feitas". Através dos versos de Wilkens é possível compreender como eram vistos os nativos que não concordavam com os ideais portugueses, e também o olhar sobre aqueles que contribuíam para que os objetivos destes colonizadores fossem alcançados. A *Muhuraida* faz parte do momento em que a coroa portuguesa estabelecia sua fixação na região amazônica, através desse épico podemos vislumbrar uma das faces dessa conquista.

**PALAVRAS-CHAVE**: Amazônia; Mura; colonização portuguesa.

**ABSTRACT:** In the second half of the eighteenth century, the Portuguese military Henrique João Wilkens, who was in the service of the Portuguese Crown in Boundary Demarcation Commissions in Amazon innlands, wrote *Muhuraida* which is the first epic poem, written in Portuguese language about the Amazon. The Mura people, regarded as "abominable", "fierce" and "indomitable" is the object of the "triumph of faith" in the poem by Wilkens. The "poet who was not a poet" was inspired by "The Lusiads" by Luís de Camões, both in form and intent, celebrates the victory of the Portuguese in relation to Mura. The greatest similarity between Wilkens poem and the epic by Camões is the Old Mura, this Ancient man refers to the old man from Restelo. The figures presented in the two epics allude to the image of the one who has lived enough and carries

1 Aluna de graduação do 8º período do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas – CEST. Bolsista do projeto de extensão: "Grupo de estudos Literatura e História" no Programa Institucional de Extensão – PROGEX/UEA, coordenado pela Professora MsC Veronica Prudente Costa. O presente trabalho é resultante da pesquisa realizada em 2011/2012 pelo programa PAIC /FAPEAM. E-mail: deboralimas20@gmail.com

2 Orientadora deste projeto de pesquisa. Professora Assistente da Universidade do Estado do Amazonas – CEST. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: veronicaprudente@yahoo.com

"a knowledge made by experience." Through Wilkens verses it is possible to understand how the natives were seen by the ones who did not agree with the Portuguese aims, and also look at those who contributed to the goals of these settlers. *Muhuraida* takes part of the time when the Portuguese crown was establishing its domains in Amazon, through this epic we can face one side of this achievement.

**KEY WORDS**: Amazon, Mura; Portuguese settlers.

## INTRODUÇÃO

Apresentamos neste trabalho um estudo do poema *Muhuraida ou o Triunfo da Fé na bem fundada Esperança da enteira Conversão, e reconciliação da Grande, e feróz Nação do Gentio Muhúra*, de Henrique João Wilkens. Sob uma perspectiva literária e histórica, utilizamos os textos críticos de Yurgel Pantoja Caldas, David Treece, Araújo Neto**,** Francisco Jorge dos Santos, Márcio Souza e do padre Tastevin como embasamento teórico desta pesquisa.

O épico escrito em 1785 por um militar português que estava a serviço da Coroa portuguesa nas Comissões de Demarcações dos Limites nos "sertões" amazônicos é considerado o primeiro poema escrito em língua portuguesa sobre a Amazônia. O mesmo foi publicado em 1819, pela Imprensa Régia de Lisboa, editado pelo P. Cypriano Pereira Alho. O índio Mura, tido como "abominável", "feroz" e "indomável" é o objeto do "triunfo da fé" celebrado no poema de Wilkens.

O poema de Wilkens faz parte do mesmo período histórico dos dois épicos mais famosos do século XVIII, *O Uraguay*, de Basílio da Gama, publicado em 1769, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, publicado em 1781. Segundo Caldas (2007), os três épicos ecoam um modelo ficcional da formação histórica de seus espaços, embora o poema *Muhuraida* não tenha tido o mesmo reconhecimento dos demais dentro do cânone literário brasileiro. É necessário salientar que *Muhuraida* tem um grande valor literário e histórico por levantar questões sobre o processo de colonização da região que futuramente representaria o Norte do Brasil. O poema *Muhuraida* apesar de inaugurar a literatura sobre a região Amazônica, não só é pouco conhecido como também é pouco explorado criticamente pelos literatos brasileiros e portugueses, assim como é pouco conhecido pelos próprios habitantes do Amazonas. A primeira menção sobre *Muhuraida* em contexto da crítica literária surgiu em 1966, através de Mário Ypiranga Monteiro.

Para cantar o triunfo da fé sobre os "irreconciliáveis" Mura, Wilkens compõe um poema construído em seis cantos com versos em oitava rima camoniana, nos quais percebemos elementos como: dedicatória, in-

vocação, proposição, narração e epílogo, os versos são todos decassílabos, seguindo sempre o mesmo esquema de rima: o primeiro rima com o terceiro e o quinto; o segundo com o quarto e o sexto; o sétimo e o oitavo entre si. O autor de *Muhuraida* inspirou-se no clássico *Os Lusíadas* de Luís de Camões, publicado em 1572, tanto na forma quanto na intenção. Assim como Camões cantava os feitos gloriosos do povo português, em relação às conquistas portuguesas nas Índias, Wilkens quer celebrar a vitória dos portugueses em relação aos Mura.

A dedicatória do épico *Muhuraida* não está presente no corpo do texto, ela está inserida no subtítulo do poema: "Poema [...] dedicado e oferecido ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor João Pereira Caldas" (WILKENS, 1993, p. 85). Em seguida, em um para-texto, Wilkens sustenta sua dedicatória ao seu superior, colocando-o não como um mero espectador, da "pacificação" Mura, mas sim como o primeiro agente depois de Deus, daquele triunfo, e ao oferecer e dedicar o épico ao ex-governador geral do Estado do Grão-Pará, Wilkens pede amparo ao poema: "Procura, pois, a *Muhuraida* a alta proteção de Vossa Excelência" (WILKENS, 1993, p. 89). Wilkens termina o subtítulo declarando seu afeto a Pereira Caldas: "Por um militar português, afetuoso e reverente súdito de Sua Exª: em 1785" (WILKENS, 1993, p. 85). No desfecho do texto que o autor inseriu após esse subtítulo, encontra-se novamente uma posição de reverência a Pereira Caldas:

> Ilmo. e Exmo. Senhor João Pereira Caldas,
>
> De Vossa Excelência
> O mais reverente súdito fiel
>
> H. J. W.
>
> Quartel de Ega, no rio Solimões
> 20 de maio de 1789. (WILKENS, 1993, p. 89)

Observa-se que a data do manuscrito do poema e da dedicatória a Pereira Caldas são assinadas em 1785, e em 20 de maio de 1789, respectivamente. Moreira Neto em seu texto crítico *Henrique João Wilkens e os índios Mura* atribui este fato a

> uma "série de imprevistos, entre os quais a morte dos portadores do poema ao homenageado, fez com que o autor o encaminhasse finalmente ao governador João Pereira Caldas em 24 de maio de 1789, provavelmente depois de uma revisão mais demorada do texto". (NETO, 1993, p. 70).

## I – A VISÃO PORTUGUESA SOBRE O ÍNDIO

A invocação, diferente da dedicatória, está inserida no corpo do poema, Wilkens se inspira na invocação às musas do épico de Camões e invoca o poder da "Luz", do "Espírito de paz" e da "Graça" divina para cantar a *Muhuraida*. O autor insere na primeira estrofe do poema, a musa Época como marcação de tempo: *"A musa Época indica que até agora"*, para se referir ao espaço de tempo que os Mura *"De horror enchia o peito mais ferino"*, assim ele pede iluminação e entendimento para narrar o poema *"Mandai raio da luz que comunica/ A entendimento, acerto verdadeiro/ Espírito de paz! Que vivifica [...]"* (WILKENS, I: 2, 1 – 3). *"Invoco aquela luz que, difundida/ Dos corações nas almas obstinadas,/ Faz conhecer os erros e a perdida/ Graça adquirir, ficar justificadas; [...]"* (WILKENS, I: 4, 1 – 4).

Ao utilizar os termos: "perdida graça", "erros" e "graça adquirida", o poeta refere-se à condição dos índios Mura através do olhar do colonizador, visto que estes eram tidos como seres que estavam distantes de Deus, consequentemente, estes necessitavam reconhecer seus erros.

Conforme Márcio Souza afirma, o período colonial no norte do Brasil se caracteriza, como o momento em que "um universo pluricultural e mítico" [1] não é respeitado e sim destruído, por meio de violência, uma vez que estes nativos eram vistos como selvagens "nus", sem cultura, sem alma, sem religião e sem Deus. E quando um grupo de nativos entrava em acordo de paz, era muito comum que estes se deslocassem para locais determinados pelas missões religiosas ou pela administração colonial.

Através do batismo, o índio que antes era considerado um "não ser", passava a adotar um nome português, o que lhe incutiria uma condição de um "quase ser", pois jamais seriam tratados "de igual para igual" pelos brancos. Podemos associar esta anulação de um nome nativo e a aquisição de um nome português, como uma "perda" de identidade para passar a ter outra. Neste ambiente, o índio não era considerado como possuidor de uma cultura, ele era visto "sem identidade", pois para isso demandaria da parte dos colonizadores uma aceitação e existência de tal, fato que não vemos acontecer, tanto a partir deste épico, quanto nos documentos históricos da época. No entanto, o que foi provado ao longo da história colonial é que ocorreram diversas trocas culturais entre índios e brancos, e que a cultura indígena também influenciou os portugueses em alguma medida.

Dessa forma, todos esses elementos nos remetem à queda de Adão e Eva, que a partir do pecado original cometido estavam "destituídos da glória de Deus" [2] e precisavam ser "justificados gratuitamente pela graça, pela redenção que há em Cristo Jesus" [3]. Segundo Yurgel Caldas (2007, p. 21) *"a imagem da Graça recuperada*

*remete à aliança de Deus com Noé, enquanto primeiro momento de reconciliação efetiva do humano (profano) com o divino (sagrado), após a Queda*".

A partir da leitura de *Muhuraida*, verificamos um conflito de interesses no momento em que a coroa portuguesa estabelecia sua fixação na região amazônica, interesses relativos à fé *versus* interesses político-econômicos. Wilkens narra que os Mura desfrutavam da liberdade que tinham sem nenhum objetivo de acumular riquezas e, portanto, estes nativos desprezavam projetos de ambição. Assim como não tinham templo ou culto, estando eles insubordinados a qualquer tipo de divindade: *"Entre nações imensas que habitando/ Estão a inculta brenha, o bosque, os rios,/ Da doce liberdade desfrutando/ e desprezando/ Projetos de ambição, todos ímpios,/ Sem templo, culto ou rito permanente*". (WILKENS, I: 9, 1 – 5/ I: 10, 2)

Nos versos de Wilkens, vemos o Mura como pagão e pecador, em uma vida de trevas em relação ao conhecimento, nas "densas trevas da gentilidade" [4], sugerindo que estes nativos necessitavam de salvação e conhecimento para concordar com os ideais portugueses. É perceptível nos versos do poema uma relação entre as ideias de luz, conhecimento e vida, sendo atribuições do "bem", e este "bem" seria reproduzido pela "civilização", pelo "progresso", cujo papel era combater o "mal". As trevas, ignorância e naufrágio, configuram o "mal", cuja imagem estava relacionada ao índio e à sua habitação "inculta brenha", "densos bosques", "densas trevas".

O autor associa os Mura à figuras como: "lobo astuto", "ave de rapina" e "bando de corvo", vivendo como "vagabundos" em suas canoas eles causavam temor aos navegantes: *"Qual lobo astuto, que o rebanho vendo/ Passar, de ovelhas, do pastor seguido,/ A desgarrada logo acometendo/ Faz certa presa sem ser pressentido;/ A ensangüentada face então lambendo*". (WILKENS, I: 13, 1 – 5).

Podemos observar na proposição, na qual Wilkens apresenta o que ele cantará no poema, que este sucesso, ou seja, a "pacificação" é reconhecida como algo inesperado, "inopinado" e feliz "fausto". O rosto que "nun século passado" era triste e abatido, agora corria lágrimas de satisfação, pois durante anos, generais, governadores das capitanias, ministros de Letras, e missionários de diferentes religiões, se empenharam para que este fato acontecesse: *"Canto o sucesso que faz celebrado/ Tudo o que a Providência tem disposto,/ Nos impensados meios admiráveis,/ Que aos altos fins confirmam inescrutáveis*". (WILKENS, I: 2, 5 – 8).

O poema *Muhuraida* possibilita-nos várias leituras, dentre as quais está uma de cunho religioso, já que a glorificação da conversão Mura à fé católica é declarada logo no subtítulo do poema "Triunfo da fé", por isso, durante toda a narração são localizadas referências bíblicas. Outra leitura parte do ponto de vista econômico e político, uma vez que é apresentada também no subtítulo a *"Esperança da enteira conversão e "reconciliação" da*

*grande e feroz nação do gentio Mura*", percebemos a confiança colonizadora em alcançar a "pacificação" Mura e a obtenção do apoio destes nativos no projeto de modernização para a região.

Impulsionado pelos recursos naturais que podiam ser extraídos deste ambiente, Portugal iniciou seu projeto econômico colonialista, o índio era tido como o "ouro vermelho" da região, visto que eles eram os "pés" e as "mãos" do colonizador. Os portugueses tinham o interesse não apenas em usufruir da força física, mas dominar a consciência dos nativos amazônicos, assim, torná-los povos deculturados e aculturados pelo modelo de vida europeu. Santos (2002, p. 26), afirma que "*No século XVIII, as modalidades de recrutamento da força do trabalho indígena continuavam, e sempre acompanhadas por combates, massacres e aprisionamentos*".

Observamos desde o título de *Muhuraida* um fator interessante, que é mostrar no poema como se dava sutilmente uma espécie de "limpeza étnica" contra uma população indígena considerada um atraso da modernização no interior do Brasil na segunda metade do século XVIII. Aos que não se deixavam moldar por este padrão de vida, teriam que enfrentar as "guerras justas", guerras legalizadas contra os índios que não se submetiam aos interesses religiosos, políticos e econômicos dos lusos. Mediante a essas guerras, os índios se tornavam prisioneiros e eram vendidos como escravos em Belém e em outras colônias. As "guerras justas" se justificavam pelo discurso de que os povos indígenas não se mudavam para perto dos centros de colonização, para que assim, pudessem com intuito de paz e alianças colaborarem no crescimento da agricultura, já que esta necessitaria de mão-de-obra, assim, representavam uma barreira ao desenvolvimento. Os Mura foram vítimas de várias tentativas de extermínio, visto que habitavam tanto na terra quanto nos rios. Sem uma habitação fixa, se esbarravam com os portugueses, resistindo aos objetivos dos colonizadores. Estes índios prejudicavam toda tentativa de extração das chamadas drogas do sertão: *"Úteis à sociedade e trato humano,/ A não serem colheitas perigosas,/ Que a liberdade e vida tem custado/ A muitos que as haviam freqüentado*". (WILKENS, I: 8, 5 – 8).

## II – O MURA VELHO/ VELHO DO RESTELO

No canto II do poema, Wilkens insere um anjo, o mensageiro celeste tem como objetivo persuadir um Mura jovem a seguir os preceitos cristãos, e com argumentos de grandes benefícios, consegue convencê-lo a assumir o papel de transmitir aos outros Mura as boas novas da salvação. Assim como n'*Os Lusíadas* de Camões, quando o rei D. Manuel I oferece a Vasco da Gama a oportunidade de ser o comandante da expedição em busca da conquista de novas terras, o anjo concede ao Mura jovem a chance de ser o instrumento da propagação do evangelho entre os seus, então ele deveria semear a palavra de Cristo, com o objetivo de aceitação da fé católica, e consequentemente, a "pacificação" Mura: "*E para que conheças a verdade/ De tudo, que eu relato, vai correndo,/*

*Vai logo; Ajunta os teus, com brevidade*,". (WILKENS, III: 6, 1 – 3).

Percebemos que, assim como n'*Os Lusíadas,* o desejo de glória e honra que entusiasmou Vasco da Gama e sua tropa, em *Muhuraida* também ocorre, já que o discurso do mensageiro celeste embasava-se em argumentos de que após a "reconciliação" dos Mura, eles seriam poderosos, amados, invejados e teriam abundantes colheitas, portos vantajosos, e só assim seriam felizes eternamente: *"Tereis nos povos vossos numerosos/ Abundantes colheitas sazonadas,/Vereis nos portos vossos vantajosos/Comércios florescer, e procuradas/Serão as armas vossas: poderosos/ Podereis felizes ser eternamente*". (WILKENS,III: 9, 1 – 5, 8).

No épico de Camões, Vasco da Gama sem se conter aceita a tarefa que lhe é confiada e com louvor se coloca à disposição do rei, se submetendo a qualquer perigo e lamentando por sua vida não ser oferta tão valiosa: "*Aventurar-me, a fogo, a neve,/ É tão pouco por vós que mais me pena/ Ser esta vida cousa tão pequena*." (CAMÕES, IV: 79, 6 – 8). Assim, o rei elogia Gama, o que o incentiva a realizar grandes proezas. A partir de então, Vasco da Gama começou a preparar sua tropa, que consistia em jovens de caráter valente, ambicioso e ousado por grandes conquistas. Como Paulo da Gama, que por amizade e por desejo de honra se ofereceu a acompanhar seu irmão Vasco da Cama naquela expedição: *"A acompanhar-me logo se oferece,/ Obrigado de amor e de amizade,/ Não menos cobiçoso de honra e fama,/ O caro meu Irmão Paulo da Gama*." (CAMÕES, IV: 81, 5 – 8).

O Mura jovem de Wilkens, se assemelha à Vasco da Gama, pois ao ser convencido pelo mensageiro celeste, vai até seus companheiros e começa a realizar a tarefa que lhe foi incutida. O Mura jovem utiliza os mesmos artifícios do anjo em seu discurso, visto que, foi isso que o convenceu a dar crédito às palavras do ser celeste, e é nesse mesmo andar que n'*Os Lusíadas,* a tropa que estava disposta a estar com Vasco da Gama, sempre e em qualquer lugar, estava pronta para partir. No porto de Lisboa, o que se podia ver era o alvoroço e o ânimo nobre de desejo. Dúvida e temor não tinham lugar na ousadia juvenil, assim como, nas convicções do jovem Mura em seu discurso persuasivo: *"Levantai-vos! Parentes meus amados!/Temidos até agora, respeitados/ Só fomos com desertos, bosques imundos./ Mas já o destino quer a nossa sorte/ Que o mundo todo admire ao Mura forte*". (WILKENS, III: 12, 1, 5 – 8).

Em *Muhuraida*, todos ouviam a proposta do Mura jovem, e n'*Os Lusíadas,* muitas pessoas observavam a partida dos corajosos homens, dentre as pessoas presentes na despedida, há três figuras que recebem um destaque do narrador. Uma mãe que já se encontrava na velhice, queixa-se da partida do filho, pois ele a estava deixando desamparada. Essa mãe ainda tinha seu filho por morto: *"Porque de mi te vás, ó filho caro,/ A fazer o*

*funéreo enterramento?"* (CAMÕES, IV: 90, 6 – 8). Outra era uma esposa que se mostrava magoada pelo esposo embarcar naquela viagem sem levar em consideração o amor entre eles, visto que, segunda a mesma, ele estava trocando o amor da esposa pela incerteza do mar e dos ventos.

Com tão grande tristeza dos velhos, das crianças, das mães e mulheres que ficavam, a areia estava molhada em lágrimas, até os montes respondiam ao lamento. Por isso, os marinheiros não olhavam a mãe, nem a esposa naquele estado. Vasco da Gama ordenou que embarcassem sem despedida, para não fazer sofrer quem ficasse e quem partisse: *"Do propósito firme começado,/ Determinei de assi nos embarcarmos,/ Sem o despedimento costumado,/ Que, posto que é de amor usança boa, / A quem se aparta, ou fica, mais magoa."* (CAMÕES, IV: 93, 4 – 8).

A maior semelhança entre *Os Lusíadas* e *Muhuraida* é encontrada no episódio em que o Mura inicia sua missão de proclamar as boas novas aos outros Mura, no Canto III, Wilkens passa a palavra a outro Mura: "*Mas, entre os anciões, um velho encosta/A ressecada mão, com gesto raro,/ Na negra face adusta e enrugada,/ Extremado responde, em voz irada*". (WILKENS, III: 16, 5 – 8). Um ancião, que lembra-nos a terceira figura da obra camoniana, o Velho do Restelo, um homem normal, homem do povo, que estava na praia no meio da multidão durante a despedida da expedição, olhou para os marinheiros que já estavam no mar, e fez um discurso inspirado pela experiência: *"Mas um velho, de aspeito venerando,/Que ficava nas praias, entre a gente,/A voz pesada um pouco alevantando,/Que nós no mar ouvimos claramente,/ Cum saber só de experiências feito,/ Tais palavras tirou do experto peito*". (CAMÕES, *Os Lusíadas*, IV: 94,1, 2, 5 – 8).

As figuras apresentadas nos dois épicos aludem à imagem daquele que já viveu bastante e traz consigo experiências de vida: "Ancião" / "Velho". Wilkens, no entanto, mostra um ser sofrido de "negra face enrugada", tanto pelo ambiente em que este está inserido, pela sua exposição excessiva ao calor do sol "negra face adusta", quanto à situação que lhe é imposta, a de pagão e dominado. Essa descrição difere da imagem do Velho do Restelo que é de "aspeito venerando", aquele que é respeitável, pois afinal este está na situação de homem luso, cristão e dominador e aquele não. Contudo, tanto um quanto o outro reprovam os empreendimentos portugueses, com "voz pesada" ou "voz irada".

No poema *Muhuraida*, podemos então perceber a visão de Wilkens sobre a fixação portuguesa na Amazônia, o militar português ao compor seu épico torna possível a compreensão de como eram vistos os nativos que não concordavam com os ideais portugueses, estes seriam como vimos, "incivilizáveis" e "bárbaros", e também o olhar sobre aqueles que contribuíam para que os objetivos destes colonizadores fossem alcançados,

estes índios por sua vez seriam considerados "mansos" e "civilizados". Assim, *Muhuraida* faz parte do momento em que a coroa portuguesa estabelecia sua fixação na região amazônica e é através desse épico que podemos vislumbrar uma das faces dessa conquista.

**REFERÊNCIAS:**

*BÍBLIA Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.

CALDAS, Yurgel Pantoja. *A construção épica da Amazônia no poema Muhuraida, de Henrique João Wilkens*. Tese de Doutoramento orientada pela professora. Dra. Maria Antonieta Pereira, FALE/UFMG, BH, 2007.

CAMÕES. Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Figueirinhas/ Porto, 1978.

NETO, Carlos Araújo Moreira. Henrique João Wilkens e os índios Mura. In: WILKENS, Henrique João**.** *Muhuraida ou Triunfo da Fé*. Manaus: Biblioteca Nacional/ UFAM/ Governo do Estado do Amazonas, 1993.

SANTOS, Francisco Jorge dos. *Além das Conquistas e rebeliões indígenas na Amazônia pombalina.* 2. ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2002.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo.* São Paulo, Alfa e Omega, 1977.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou o Triunfo da Fé*. Manaus: Biblioteca Nacional/ UFAM/ Governo do Estado do Amazonas, 1993.

(Endnotes)

1 SOUZA, 1946, p. 53.

2 Romanos 3: 23, in BÍBLIA Sagrada, 2003, p. 1107.

3 Romanos 3: 24, in BÍBLIA Sagrada, 2003, p.1107.

4 WILKENS, Canto I: 10, verso 1.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *QUEM ME DERA SER ONDA*

Autora: Débora Feitosa Azevedo – Graduação CEST-UEA[1]
Coautora: Profa MsC Veronica Prudente Costa – CEST UEA/UFRJ[2]

**RESUMO:** O objetivo do presente estudo é analisar a figura feminina no universo ficcional da novela *Quem me dera ser onda*, de autoria de Manuel Rui. Buscando, desse modo, refletir sobre o papel da mulher que por vários anos vem conquistando espaço tanto no plano real, nas várias áreas da sociedade, quanto no plano ficcional. Através das personagens que nortearão esse estudo, Dona Liloca e a professora, far-se-á um paralelo, procurando compreender o mundo dessas duas mulheres, suas posturas, atitudes e temores, estabelecendo uma comparação entre seus distintos perfis. Sobre esse aspecto embasaremos nosso trabalho nas pesquisas realizadas por Lúcia Osana Zolin que tem direcionado suas pesquisas para as representações de gênero na Literatura, a partir de uma perspectiva crítica da questão feminina. As personagens da novela encontram-se inseridas em um enredo ficcional politicamente conturbado durante o período pós-independência. Assim sendo, faz-se necessário observar o contexto histórico, econômico e social do espaço angolano representado na obra de Manuel Rui.

**PALAVRAS CHAVES:** Representações femininas; Angola; Pós-independência.

**ABSTRACT:** The aim of this study is to analyze the female figure in the fictional universe of the novella *Quem me dera ser onda*, by Manuel Rui. Seeking thus to reflect about women´s role, which has been gaining importance both in real life, in various areas of society, as in the fictional plane. Through the characters that will guide this study, Dona Liloca and the teacher, we will make a parallel, trying to understand the world of these two women, their postures, attitudes and fears, establishing a comparison between their distinct profiles. About this aspect, our research is supported by Lucia Osana Zolin studies on gender representations in literature, based on a critical perspective about women. The novella's characters are inserted into a politically turbulent fictional plot during post-independence period. Therefore, it is necessary to observe Angolan historical, economic and social space represented in Manuel Rui ´s novella.

**KEYWORDS**: Female representation; Angola; Post-independence.

1 Débora Feitosa Azevedo - Acadêmica do 6º período de Letras-Universidade do Estado do Amazonas-UEA. E-mail : deborafeytosa@hotmail.com

2 Orientadora desta pesquisa de Iniciação Científica. Professora Assistente da Universidade do Estado do Amazonas – CEST. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: veronicaprudente@yahoo.com

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta uma leitura da obra *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui sob a perspectiva dos estudos do feminino. Analisando, deste modo, duas personagens: dona Liloca e a professora dos protagonistas da obra. Buscamos pôr em evidência o perfil feminino que cada uma delas representa.

Manuel Rui, escritor e poeta, destaca-se como um dos autores mais importantes no âmbito das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, mais especificamente no cenário angolano. Dono de uma escrita, particularmente peculiar, o autor oscila entre uma temática literária engajada, muito presente em sua prosa, e a beleza marcante de seus poemas.

De modo geral, a obra em estudo narra a saga de "carnaval da vitória", um porco que foi levado pelo pai das crianças Ruca e Zeca, para morar no sétimo andar de um apartamento. Diogo, pai dos garotos, se autodenomina revolucionário e se revolta contra a restrição alimentar que lhe é imposta e decide que vai comer algo diferente - carne de porco, para isso quebra as regras de seu condomínio levando um animal para morar em seu apartamento. Inicialmente, todos da família partilhavam da ideia de comer o porco. Porém, Carnaval da Vitória ganha a amizade dos garotos que se apegam a ele e tentarão de todas as formas salvá-lo. No entanto, no fim da trama, todos os esforços dos meninos são inúteis, pois o porco acaba morto e servido em um grande banquete.

Dona Liloca e a professora, personagens que constituem o foco de nosso estudo, inserem-se nesse contexto da narrativa. Liloca é a mãe dos garotos, Ruca e Zeca, e a professora, como o próprio nome sugere, é a educadora dos mesmos. Cada uma a seu modo, apresenta-se com papéis diferenciados. Dona Liloca, uma típica dona de casa, se mostra uma mulher à moda tradicional. Já a professora exerce uma postura feminina mais independente e contemporânea.

## 1- A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA LITERATURA E A CONDIÇÃO DA MULHER

As representações de gêneros ocupam atualmente um espaço significativo na literatura e a crítica feminista possui grande parcela de contribuição para esses estudos, uma vez que no contexto pós moderno, por um viés cultural, são questionados os modos como se dão os diferentes tipos de representações de gênero. A voz feminina que antes era silenciada e foi impedida de participar do cânone literário até o século XIX, hoje se faz presente e não se deixa mais ser retratada por uma ótica machista que a estereotipava negativamente.

Vivemos, atualmente, um momento de disseminação de novos olhares sobre a figura da mulher e es-

ses novos olhares abrem um leque de possibilidades inovadoras sobre a imagem feminina. Portanto, temos na contemporaneidade outras interpretações e outras simbologias da figura feminina.

Lucia Osana Zolin (2004) discorre sobre o estereótipo da mulher sob uma visão completamente masculina.

> [...] as críticas feministas mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (ZOLIN in BONICCI & ZOLIN, 2004, p. 170)

Segundo a autora, as obras de autores masculinos até o século XX tendiam para a sociedade patriarcal, o homem escrevendo acerca da mulher e sobre o papel da mulher na sociedade. Nesse viés, os estudos feministas vem colaborar para a construção  de novas identidades e de novos discursos.

Faz-se necessário ressaltar que as concepções ideológicas de alguns homens também mudaram. Atualmente, alguns autores são inovadores quanto à figura feminina.  Manuel Rui é um desses exemplos, ele é um autor contemporâneo que possibilita através de suas personagens, um novo olhar masculino diante de novos tempos.

Por séculos, a mulher ficou subjugada a uma posição secundária na sociedade. Excluída da vida social e intelectual, era vista como incapaz, frágil e indefesa, o papel feminino era reduzido aos cuidados dos filhos, do marido e da casa. A mulher considerada ideal na sociedade antiga era idealizada como "mulher anjo". Ser uma mulher prendada, possuir atributos como dote culinário e costura eram pré-requisitos para se encaixar dentro deste modelo. Não lhes era permitido o ingresso ao mercado de trabalho, o direito ao voto e ao trabalho intelectual, exemplo disso, é a quase não existência de produções literárias escritas por mulheres até o século XIX.  A respeito disso, Zolin (2004) discute sobre a condição da mulher:

> A mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas... (ZOLIN in BONICCI & ZOLIN, p. 164)

Essa imagem de inferioridade atribuída às mulheres foi ao longo dos séculos difundida na sociedade e atingiu todas as suas esferas, inclusive as Artes e a Literatura, isso por sua vez é fruto de uma sociedade patriarcal que ocasionava o que se denomina divisão bipolar dos sexos gerando uma relação entre dominante e dominado, de forma que o pólo dominante é o masculino.

O movimento feminista que teve seus primeiros rumores na Inglaterra e Estado Unidos durante o século XIX e início do século XX, trouxe significativas contribuições para a conquista do espaço da mulher na sociedade. Entre o que se classificou como primeira, segunda e terceira ondas do feminismo, este lutou por garantia de direito ao voto e ainda por questões de igualdade e pelo fim da discriminação. Contudo, mesmo com os avanços conquistados, a mulher ainda vive em meio à discursos masculinos impregnados da objetificação da mulher e que tende a focalizar exclusivamente na imagem masculina como podemos perceber, por exemplo, em algumas propagandas comerciais cujo o público alvo são os homens. Nessas propagandas a mulher entra em cena como objeto de desejo, o corpo feminino é utilizado como estratégia de persuação carregado de apelo sexual e visual.

Na literatura, o movimento feminista impulsiona o surgimento da crítica literária feminista, que analisa a representação da mulher propiciando assim a reflexão para uma identidade feminina mais consciente e crítica de sua condição. Em seu livro *Dominação Simbólica,* Pierre Bourdier retrata uma dominação que se estabelece de forma tão camuflada, que induz ao próprio dominado no caso, as mulheres, a contribuírem para a sua dominação.

Interessante notar que não somente a mulher se torna vítima da "dominação simbólica", mas também o homem, que é aprisionado dentro de sua própria dominação, sendo muitas vezes impulsionado pelo que Zolin denomina de "*... uma espécie de código de honra, culturalmente aprendido que sub-repticiamente regula o comportamento-padrão masculino*" (ZOLIN, 2007). Isso se camufla nas ideias que imperam na sociedade, de que "cabra-macho", é aquele que não chora, aquele que não leva desaforo para casa, aquele que precisa ser forte e valentão para agradar as mulheres, que por sua vez não querem um homem covarde ou que até mesmo não tenham a estatura menor do que elas.

Portanto, percebemos como se davam e ainda se dão as representações de gênero na Literatura, a maneira como ainda se propaga a "dominação simbólica", resquícios de uma sociedade rigorosamente patriarcal que ainda rege muitos de nossos costumes e ideias sobre o que é o ser homem e o ser mulher.

## 2- REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM *QUEM ME DERA SER ONDA*: SUBMISSÃO X AUTONOMIA

Através da simples história de um porco, Manuel Rui remete-nos a um momento marcante na história de Angola, seu país natal. O porco é uma metáfora, que o autor utiliza para fazer uma crítica aos acontecimentos que se sucederam logo após o fim da colonização portuguesa. Após séculos de colonização, Angola se torna um país independente em 10 de Novembro de 1975.

Por volta de 1950, iniciaram as resistências contra o domínio português. Revoltosos com o atraso do colonialismo português, várias organizações se opuseram às forças armadas portuguesas. A partir de 1961, esses movimentos iniciaram um combate armado contra Portugal.

Os principais foram: o FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola, MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). Porém, somente no ano 1974, com a Revolução dos Cravos, é que firma-se um acordo com os representantes dos três movimentos principais de Libertação de Angola. A data estabelecida para a independência foi 1 de novembro de 1975. No entanto, a relação entre os três movimentos não se deu de forma pacífica, o que culminou em vários conflitos nos dias antecedentes à Independência. O movimento que obteve êxito foi o MPLA que formou um governo sem ligações com os demais movimentos.

Os anos que se seguiram à independência foram de aspirações frustradas para o povo angolano diante da não concretização dos objetivos almejados, o povo continuou na miséria e aqueles que chegaram ao poder não cumpriram suas promessas de "uma sociedade justa e igualitária" baseada nos ideais marxistas. Conforme é retratado na novela em estudo, os burgueses que comandavam Angola viviam em hotéis de luxo, comendo e desperdiçando as melhores comidas, enquanto o povo permanecia nas filas do cartão de abastecimento, onde só havia peixe. É contra isso que o personagem Diogo se revolta quando decide que não vai mais comer peixe frito. E é neste contexto ficcional que as personagens que norteiam este trabalho se inserem.

Nessa história, a figura feminina aparenta não ter nenhuma relação com sua temática, uma vez que o foco central da obra recai sobre as questões políticas, econômicas e sociais da pós-independência de Angola. Porém, ao realizarmos uma análise mais minuciosa, observamos existir nesse universo ficcional duas personagens de expressiva importância dentro dos estudos voltados para as representações femininas na Literatura. E são elas as personagens que aqui nos interessam, pois Dona Liloca e a professora representam essa relação submissão X autonomia.

Dona Liloca, mãe de Zeca e Ruca, representa a dona de casa, uma mulher no estilo mais conservador.

Ela procura agradar e obedecer ao marido em tudo que ele demanda. Em várias passagens da obra, verificamos que várias ordens são dadas a ela "*Liloca, levanta o bafo do rádio...*" (p.02), " *-Liloca, vê se amanhã fazes um bocado de peixe*."(p.47), "*Liloca vai lá chamar os miúdos*" (p.59) " *Liloca traz um prato para o camarada Nazário...*"(p.59). Essa família se estrutura nos moldes patriarcais, enquanto o pai trabalha, a mãe "rainha do lar" cuida dos filhos, da casa e vai para as filas do cartão de abastecimento para conseguir alimentos para a refeição da família. A cozinha é, com certeza, o local da casa no qual Liloca se situa durante a maior parte da narrativa. Ela está sempre preocupada com o jantar, o qual o marido exige que esteja sempre preparado "*Adianta, mas é o jantar*" (p.36) diz ele.

A mulher atende às ordens do marido sem questionar e se submete às suas vontades. Nas vezes em que tenta argumentar com ele, logo é intimidada por um tom agressivo de Diogo. Como exemplo, citamos o trecho da obra em que Liloca reclama com o marido que para "satisfazer as exigências pequeno-burguesas" do porco, põe o auscultador do rádio na orelha do animal, privando a família de ouvir o noticiário. O que vem a seguir é a bronca do marido. *"-Porra, Liloca! Merdas da pequena-burguesia. Querem o céu e a terra. O capitalismo e o socialismo. Música e carne de porco sem sabor a peixe. Então liga o teu ouvido na outra orelha do corpo*"(p.19)

Na família de Diogo, ele sempre dá a última palavra. Como chefe da família, toma as decisões sozinho, sem levar em conta a opinião da mulher ou dos outros membros da família. A própria decisão de levar o porco para o apartamento foi dele. Verifica-se tratar, portanto, de uma situação, cuja atuação da mãe, fica em segundo plano:

> É, sem dúvida, à família que cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculinas; é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem.(BOURDIEU, 2005, p.103).

Conforme Bourdieu, essa divisão que se estabelece na relação de gêneros, na dominação de um sobre o outro, na divisão sexual do trabalho, tem a família como principal instância reprodutora dessa ideologia de dominação masculina.

Liloca é uma mulher submissa, não somente por reduzir seu campo de atuação à cozinha ou por obedecer fielmente às ordens do marido. Ela é submissa também, por não fazer valer sua posição enquanto pessoa, mãe e esposa. Indecisa entre compartilhar dos sentimentos dos filhos em relação ao porco, e da obstinação do marido em matar e comer o suíno, Liloca vive um grande dilema: *"Dona Liloca entendia o sentimento e estacio-*

*nava nessa indecisão de mãe e esposa, ora comungar do carinho que os filhos dedicavam ao porco ora carnívora também nos desejos expressos no projecto do marido.*" ( p.20)

Como mãe compreensiva que era, tentava ajudar os meninos ao seu modo, sempre de maneira sigilosa, para que Diogo não desconfiasse. É interessante o episódio em que os meninos na tentativa de acalmar os ânimos do pai e fazê-lo esquecer do porco, conseguem restos de carne de vaca e pedem à mãe que consiga trocar por carne de porco:

> Liloca sentiu-se comovida com a intenção do filho. E três dias que ela andou demandando amigas e conhecidas para no fim encontrar uma pessoa do Cazenga que aceitou a troca.Um saco do sebo por um bocado de carne de porco cheia de gordura.(RUI, 2005, 49).

Esse trecho demonstra o quanto a mãe se comovia com a situação dos filhos, porém, falta-lhe o mais importante para interferir na história: coragem e atitude. O medo de enfrentar Diogo era o que mantinha Liloca prisioneira. Portanto, tomar partido dos filhos, seria considerado uma afronta grande ao marido. Então, ela fazia o que estava acostumada a fazer, nada. Silenciava, não confrontava, não opinava, não se manifestava, nem tomava nenhuma atitude.

Assim, também ocorreu quando os garotos levaram uma surra do pai, por terem levado o porco para a escola. Na cena, Liloca tenta amenizar a situação e conter a fúria de Diogo, que além de bater violentamente nos meninos, xingava-os também.

> Diogo não escondia o nervoso, foi ao canto da varanda, pegou numa correia velha e começoa desancar nos miúdos. Liloca arrepiada. – Pra que mais bater? O porco voltou, Diogo. – Voltou por sorte e estes gajos se não aprendem agora um dia param na cadeia.
>
> Os miúdos pareciam resistir só com a raiva, chorando e soluçando baixinho, o que zangava ainda o pai, que redobrou os golpes (RUI, 2005, p.26-27).

No episódio acima, Liloca chora, sem poder ajudar os filhos, que eram violentamente espancados. As tentativas de Liloca para convencer o marido a fazer, ou deixar de fazer algo são sempre frustradas. O marido por sua vez, faz somente o que quer, sem considerar a vontade da mulher. Uma questão importante a ser notada também, na família de Diogo, é que ele é o único membro da família que trabalha fora de casa.

Ao contrário de dona Liloca, a professora possui sua independência financeira e apresenta uma postura mais crítica diante de sua realidade. Na obra a conhecemos somente por sua profissão, sem identificá-la por um nome próprio, fato que poderia ser lido como uma tentativa de realçar o papel crítico desta mulher em sua sociedade. A mulher alcança maior autonomia, a partir do momento em que conquista sua independência financeira. Através do trabalho, a mulher demonstra que também é capaz de sair do "seio" familiar, onde antes era incumbida de educar os filhos, e ir em busca do próprio sustento, não dependendo somente do marido. Assumindo a posição de mulher emancipada, mulher-sujeito.

Na obra não há indícios de que a professora fosse casada, o que está em jogo é justamente o perfil de independência que ela representa, revelando uma autonomia que Liloca não possui, pois a mesma depende do marido financeiramente. Porém, não é somente isso que a configura como mulher-sujeito. A professora é protagonista de uma cena muito importante para defini-la simbolicamente como uma mulher emancipada.

Ao quebrar as regras de um concurso de redação de cunho nacionalista, ela demonstra não ter medo de inovar fazendo valer seus próprios pensamentos. Contudo, como de práxis, acaba por desagradar às pessoas que coordenavam o concurso.

> - Mas como é possível? Se foram dadas diretrizes quanto aos temas?- considerou o coordenador.- Não se compreende. Se no oficio eram orientados no sentido de motivarem as crianças para escreverem sobre os problemas do povo, exaltação dos valores ideológicos, etc., como é que uma professora escolhe para um concurso deste nível uma redação sobre um porco? (Rui, 2005, 31).

A redação acima descrita é de Ruca, que ao levar o porco para a escola, se diverte com as brincadeiras que fazem com ele e com as outras crianças. Inclusive a professora, movida pela ocasião, repassa a todos valores importantes: " *Devemos ter amor pelos animais*"(p.39), dizia ela satisfeita por ver a felicidade estampada no rosto dos pequenos.

No âmbito de sua didática e relacionamento com seus alunos, nota-se que ela procura ser uma boa professora e compreender o universo da criança, ao contrário dos outros colegas de trabalho:

> Estava consciente da sua maneira de actuar. Não batia nos alunos. Às vezes, colegas até lhe gozavam por causa desse idealismo "se em casa apanham, na escola andam direito se levarem também; não se pode mudar a escola sem mudar a família". Mas mesmo assim ela não tocava num miúdo (RUI, 2005, 39-40).

Observamos a persistência dela em seguir sua própria prática pedagógica, mesmo diante da pressão dos outros professores. Ao contrário de dona Liloca, a professora sabe o que quer e não se deixa influenciar pelo que os outros dizem, mas no que ela mesma acredita estar certa, tomando, inclusive, a decisão de escolher para o concurso de redação, a simples história de um porco que havia feito por alguns minutos parte da vida de seus alunos. Ela compreendia a importância de priorizar aquilo que era mais interessante no mundo deles, aquilo que era concreto, aquilo sobre o qual eles queriam falar.

Dona Liloca, em nenhum momento, sequer cogita contar ao marido, os sentimentos dos garotos em relação ao porco. A professora através da redação proporcionou a eles a oportunidade que em casa não tiveram, de compartilhar abertamente a amizade e o carinho que possuíam pelo animal, bem como outras situações familiares.

> O meu pai é reaccionário porque não gosta de peixe-frito do povo e ralha com a minha mãe [...], [...] diz que carnaval da vitória é burguês. Por isso lhe quer matar só por causa de comer a carne [...]. Nós não vamos deixar matar carnaval da vitória porque a luta continua [...], E a camarada professora é muito boa porque deixa fazer redacções que a gente quer [...] (Rui, 2005,p.29-30)

Esses trechos demonstram o quanto a redação foi um espécie de desabafo, nela Ruca compartilhou desde a desaprovação contra o pai que "ralhava" com a mãe, ao carinho que nutre pela professora, que permitiu que eles se expressassem como quisessem. Sua atitude foi muito significativa na vida deles, tanto que ela é citada em outras ocasiões pelos garotos, inclusive para rebater em alguns momentos a fala do pai:

> - Se todo o governo fosse assim, não faltava cerveja.- Pai - inteveio Ruca-, a professora disse que o que é preciso é mais milho e mandioca para o povo da província e que lá no mato nem chega cerveja. (RUI, 2005, p.50)

Conforme observamos, a professora possuía uma opinião crítica em relação às condições do povo, ela tem consciência do momento político que o país enfrentava. Opina sobre a questão acrescentando que o povo do interior vive numa situação ainda pior. Isso demonstra o egoísmo de Diogo, que se diz revolucionário e critica os burgueses, mas na verdade o que ele quer é ter as mesmas regalias destinadas àqueles que estão no poder. Sua própria fala revela isso mais adiante, "– *Diz a professora que isso é maka de campesinato, eu sou revolucionário da cidade*"(p.50)

Podemos observar que a professora é uma figura feminina muito importante na vida dos meninos, sua palavras são um instrumento utilizado por eles até mesmo para tentar argumentar contra o pai. Por outro lado, dona Liloca, mãe e confidente dos garotos, não possui a mesma postura exercida pela professora, pois, deixa-se levar pelas imposições do marido, sem considerar a sua própria vontade e a de seus filhos.

Por meio da análise das duas personagens de Manuel Rui, constatamos através do estudo realizado que cada uma representa perfis femininos que se diferem em várias esferas. Dona Liloca, como já afirmamos, representa uma mulher nos moldes tradicionais. O papel que cabe a ela se resume em cuidar dos membros da família, preparar a refeição e educar os filhos. Se dedica para agradar o marido, um homem "pseudo-marxista" que não dá importância para seus sentimentos e opiniões. A professora por outro lado, assume uma postura de mulher inovadora, mesmo com o seu jeito compreensivo e meigo ela não se submete às normas estabelecidas e toma decisões baseadas em suas próprias percepções, um papel crítico que deveria ser um modelo para qualquer educadora e, sobretudo, para qualquer cidadã.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*; tradução Maria Helena Kuhner. 4º Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Rio de Janeiro: Gryphus; Lisboa, Portugal: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 2005.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana.*Teoria Literária: Abordagens Histórias e Tendências Contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2004. (Disponível em www. fecilcam.br / nupem / anais_v_epct/ PDF/ linguistica_letras_artes, consultado em 17/08/2012)

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# PRÓSPERO E CALIBAN N'*A SELVA*

Débora Renata de Freitas Braga (PPGLA-UEA)[1]

**RESUMO:** Em *A gramática do tempo*, Boaventura de Sousa Santos propõe o conceito de "pós-modernidade alternativa", em que a releitura do pós-colonialismo torna-se fundamental para o seu estabelecimento. Na obra, o autor se utiliza de dois personagens da literatura para caracterizar o colonialismo português: Próspero e Caliban. A face Próspero é referente à posição dos países colonizadores diante dos países periféricos. Boaventura aponta que a Inglaterra possui a posição de Próspero por ter colonizado Portugal em termos de desenvolvimento tecnológico e econômico, inclusive devido às interferências políticas do país nas decisões de Portugal. Portugal também assume uma caracterização de Próspero porque foi colonizador, mas pela sua posição subordinada à Inglaterra, também ganhou feições de Caliban, que representa a subserviência, e Portugal acaba por constituir-se como semiperiferia na Europa. A proposta deste artigo é problematizar como foram realizadas essas representações no romance *A Selva*, do escritor português Ferreira de Castro, discutindo também as questões da recepção da obra, da lusofonia e das produções de não-existência, que são formas de tornar invisíveis entidades consideradas inferiores (no caso, o colonizado ou Caliban).

**PALAVRAS-CHAVE:** *A Selva*; Pós-Colonialismo; Identidade.

**ABSTRACT:** In *A Gramática do Tempo*, Boaventura de Sousa Santos proposes the concept of "postmodern alternative," in which the rereading of postcolonialism becomes critical to your establishment. In the book, the author uses two characters from literature to characterize Portuguese colonialism: Prospero and Caliban. The face Prospero is related to the position of the colonizing countries before the peripheral countries. Boaventura points out that England holds the position of Prospero have colonized by Portugal in terms of technological and economic development, including due to political interference in the decisions of the country of Portugal. Portugal also assumes a characterization of Prospero as coloniser was, but by their subordinate position to England, also won features of Caliban, representing subservience, Portugal and eventually establish itself as semiperiphery in Europe. The purpose of this article is to discuss how these representations were made in the novel *A Selva*, by the Portuguese writer Ferreira de Castro, also discussing the issues of reception of the work, the Lusophone and production of non-existence, which are ways of making invisible entities considered lower (in this case, the colonized or Caliban).

**KEY-WORDS:** *A Selva*; Postcolonialism; Identity.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), sob orientação do Prof. Dr. Allison Leão. E-mail: deborarenatabraga@yahoo.com.br

Nos compêndios de Literatura Brasileira, na prateleira dos clássicos, o espaço da arte produzida na Amazônia, ou mais especificamente no Amazonas, é quase inexistente. Nos próprios cursos de graduação de nosso estado, a disciplina "Literatura Amazonense" assinala o distanciamento deste tipo de produção em relação ao cânone nacional. O Amazonas figura como parte a-histórica do mundo, pensamento confirmado pela própria geografia do local. A afirmação de Euclides da Cunha de que o Amazonas é a última página do *Gênesis* a ser escrita autentica o esse insulamento cultural e literário, firmando a ideia de que o Amazonas é uma terra à parte do Brasil. Uma das premissas do isolamento cultural seria a supressão do componente humano na nossa tradição literária. Trata-se, na verdade, de um complexo processo de exclusão, pois à medida que a natureza é exaltada e exaustivamente representada na ficção, o homem é relegado ao segundo plano.

O aspecto natural é ressaltado em detrimento do aspecto cultural, uma tradição recorrente desde os primórdios de nossa literatura, com os relatos de Carvajal e Francisco Orellana, por exemplo, passando pelas obras *Inferno Verde*, de Alberto Rangel e *A Selva*, de Ferreira de Castro. No entanto, *A Selva* é um caso problemático a ser pensado em termos de discurso crítico e fixação do cânone. Pelo fato de o autor ser português, a obra garantiu para si um lugar tanto na produção literária amazônica quanto na lusitana, apesar de não ter firmado um espaço na literatura nacional. O fato é que, mesmo estando em condição marginalizada, produzimos nossos próprios cânones, nossos próprios centros e periferias. Há, portanto, uma flutuação do lugar de enunciação do romance: *A Selva* é um romance *português* porque trata do drama da emigração,[1] ou porque Alberto é a síntese do português-civilizado que, em meio ao cenário infernal da selva, mantém a integridade moral até o fim da narrativa.[2] Ou ainda: *A Selva* é um romance *amazônico* porque se insere na tradição de representação da natureza selvática.[3] Quanto à adjetivação "amazônico", trata-se de uma posição dúbia por parte da crítica. O romance é considerado parte da nossa literatura principalmente pelo fato de ter a natureza e os nativos como temática, mas não se pode considerá-lo expressão legítima do local, ou mesmo abraçar uma duvidosa "fraternidade lusa" sem uma séria análise do texto e da fortuna crítica sobre ele produzida.

A crítica sobre *A Selva*, de maneira geral, parece enclausurada numa perspectiva monolítica que caracteriza a Amazônia (ou o Amazonas) como um espaço vazio de discurso e saber, garantindo-lhe um estatuto local como forma de não alcançar a hegemonia do centro. É certo que as diferenças existem, e não devem ser apagadas em prol de uma utopia de universalização, entretanto, devemos desconfiar de algumas posturas contidas no discurso de críticos, intelectuais e escritores portugueses e amazonenses que, ao invés de firmar um espaço de enunciação e emancipação local, com uma crítica honesta, e não somente laudatória, acabam por produzir a não-existência. Conforme Boaventura de Sousa Santos, "há produção de não-existência sempre que

uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível".[4] O autor aponta cinco lógicas de produção de não-existência.

A primeira lógica "deriva da monocultura do saber e do rigor do saber. [...] Consiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética, respectivamente".[5] *A Selva* é uma obra inexistente no contexto nacional, visto que não está inserida no cânone. Porém, esta legitimização do que é culto ou não está presente no seio da própria crítica produzida no Amazonas, ou seja, a própria margem dita as normas de enquadramento na "hegemonia local". No ensaio de Huáscar de Figueiredo encontramos esta menção a uma cultura superior. Em um trecho que não fica claro se o autor está a falar de Alberto, o protagonista do romance, ou Ferreira de Castro, elogia os "predicados de cultura, trazidos no seu alforge sentimental de emigrado político".[6] Fica anunciado que o homem amazônico é desprovido de cultura, e o exilado, o ser de fronteira responsável por intermediar a cultura europeia, da qual é proveniente, e a cultura nativa.

A segunda lógica "assenta na monocultura do tempo linear, a ideia de que a história tem sentido e direcção únicos e conhecidos".[7] É uma concepção de tempo progressista. Gianni Vattimo (1992) ressalta que a modernidade entra em crise justamente devido à consciência de que não caminhamos rumo a um progresso. Os textos críticos analisados perseguem esta ideia de evolução, geralmente associando-a ao "avanço" do homem, resgatando as noções de civilização e primitivismo. Citamos, por exemplo, o texto de Hernâni Cidade, "Uma lição de fraternidade", em que afirma: "eu sinto no romance o homem no seu mais evoluído estado de consciência".[8] Alberto, o "homem evoluído", é colocado em contraponto com as "almas primitivas", os homens da Amazônia.

A terceira lógica "assenta na monocultura da naturalização das diferenças. Consiste na distribuição das populações por categorias que naturalizam hierarquias".[9] É a tendência à classificação social, a ratificação da inferioridade. Como nossa região está isolada geográfica e historicamente do restante do país, a representação do homem amazônico, tanto nas narrativas castrianas quanto em outras, é associada ao primitivismo e à animalização, devido à "inconveniente proximidade do homem amazônico com a natureza".[10] Na crítica, observa-se a caracterização do homem como um ser monstruoso, rude e movido pelos instintos mais básicos. O próprio Hernâni Cidade evoca estas representações ao descrever o seringalista de *A Selva*: "Juca era um dos monstros da monstruosa Amazónia".[11]

Na quarta lógica, "a escala adoptada como primordial determina a irrelevância de todas as outras pos-

síveis escalas. Na modernidade ocidental, a escala dominante aparece sob duas formas principais: o universal e o global".[12] No ensaio de Figueiredo (1977) há o pensamento de que *A Selva* é um relato fiel da Amazônia. Este problema de representação e a falsa ideia de conhecimento do lugar condenam a obra literária a um caráter local, do qual os escritores que desejam reconhecimento nacional acabam por tentar se desvencilhar. A representação da natureza e do homem amazônicos é tomada como verdade, conforme podemos verificar nos trechos a seguir: "Não há detalhe que lhe tenha escapado – a flora, a fauna, o homem, a natureza, no que ela tem de mais agreste, sem um lance amoroso, sem a ternura feminina de uma história romanesca"[13] e: "esse livro não tem exageros. Foi sentido com uma profunda ternura humana, foi vivido com o coração e com a alma. Por isso mesmo, é amargamente verdadeiro, sem que se lhe encontre entre as páginas nenhum intuito de deprimir a terra, ou de a malsinar".[14] O elogio do natural não corrompido pelo homem, ou de uma expressão real e legítima do que é a Amazônia, não contaminada pelos arroubos do Romantismo, como assinalado por Figueiredo (1977), na verdade mascara o processo de subalternização da cultura e da literatura, relegando-as à expressão local, associada ao estranhamento, à (ex)centricidade. O mito da pureza, que oculta a subalternização da cultura do outro.

A quinta e última lógica de produção de não-existência "assenta na monocultura dos critérios de produtividade capitalista".[15] A esse respeito, não se pode afirmar que não se produz literatura no Amazonas. Todavia, é preciso questionar se as narrativas concebidas pelo ponto de vista colonial – que estão inseridas no nosso cânone – fundam uma literatura *amazonense* ou constituem uma literatura *produzida* no Amazonas. Possuímos expressão autóctone no que diz respeito à arte e à literatura, então o que está em questão não é a produtividade ou a ausência dela, e sim o conhecimento da produção literária em outros lugares de enunciação, por meio da criação de um significativo *corpus* de análise, visto que a produção de massa crítica possibilitaria a sobrevivência das obras e a constante atualização do significado.

Mas não fosse o fato de que há pouca produção literária reconhecida na região em comparação ao grande centro Rio-São Paulo, a crítica atual teria voltado os olhos apenas para a produção considerada autóctone? Nos estudos acadêmicos atuais, os estudos pós-coloniais vêm assumindo papel de relevância crescente enquanto crítica literária. É uma teoria recente que coloca em xeque os discursos em que o colonizador possui autoridade sobre o colonizado, e dá prioridade à produção e análise de narrativas em que o subalterno assume a voz e o controle sobre a própria representação. Segundo Boaventura de Sousa Santos, o pós-colonialismo é "um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do coloniza-

do".[16] Nas narrativas coloniais, "o Outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional".[17] A cultura do outro aparece como "o dócil corpo da diferença".[18]

O problema é que se criou um parâmetro de análise que não permite pensar o subalterno que não seja fora da sua subalternidade. Santos indaga em que medida a tentativa de emancipação do pós-colonialismo não é, ela própria, uma afirmação da posição periférica: "na própria diferença entre opressor e oprimido a ideia da exterioridade do oprimido só é concebível como parte da sua integração subordinada – ou seja, pela exclusão – no interior do sistema de dominação".[19] Mas não seria também uma tentativa de incluir-se no centro? Segundo Santos, "nos estudos pós-coloniais, o colonizador surge sempre como um sujeito soberano, a incarnação metafórica do império. Ora, no colonialismo português tal não pode pressupor-se sem mais".[20] Para escapar ao maniqueísmo da crítica, que insiste em se debruçar sobre a dicotomia colonizador *versus* colonizado, o autor ressalta que as fronteiras entre as duas instâncias, em se tratando do colonialismo português, são muito tênues.

Em Portugal houve um "colonialismo subalterno em relação ao colonialismo hegemónico da Inglaterra".[21] O autor se utiliza de dois personagens da literatura para caracterizar este outro colonialismo: Próspero e Caliban. Ambos são personagens da obra *A Tempestade*, de Shakespeare. Próspero é a metáfora do poder, da boa aparência, das boas ações. Caliban representa a sujeição, a monstruosidade, tanto física quanto psicológica. Esta associação se deve ao fato de que "o colonialismo português, sendo protagonizado por um país semiperiférico, foi, ele próprio, semi-periférico, um colonialismo com características subalternas, o que fez com que as colônias fossem colônias incertas de um colonialismo certo".[22] A faceta Próspero de Portugal se deve às suas colônias, o projeto de extensão além-mar que o país empreendeu. A faceta Caliban é decorrente do estatuto de semiperiferia do país, que desde a sua formação possuía laços bem estreitos com a Inglaterra.

Esta oscilação Próspero e Caliban resultaria, conforme Santos, numa postura por vezes incoerente por parte de Portugal em relação às suas colônias: mesmo fora de seu país, os portugueses resguardavam consigo a sua identidade, sempre olhando saudosamente a terra natal, mas ao mesmo tempo, procuravam difundir uma fraternidade que uniria todos os povos de língua portuguesa. Lembremos que muitas cidades na região amazônica possuem nomes de cidades portuguesas: Borba, Santarém, Belém, Barcelos, Silves etc. Tudo denota uma tentativa de manter a identidade em terras outras. Boaventura de Sousa Santos aponta que "o colonizador apenas se representa a si próprio"[23] e ao Império que nunca existiu, o que acaba resultando num problema de auto-representação.

Para Santos, a oscilação entre Próspero e Caliban no colonialismo português permite duas leituras a respeito do processo de colonização portuguesa. A primeira leitura é inquietante, e está relacionada à face Caliban, pois remete à ideia de que o subdesenvolvimento do colonizador produziu o subdesenvolvimento do colonizado, pois o colonizador português "é de facto um sujeito tão desprovido de soberania quanto o colonizado".[24] A segunda leitura seria reconfortante, e está resumida na expressão "Portugal, do Minho a Timor". A ideia de que Portugal tem a alma pelo mundo repartida, como cantou Camões, simula uma identificação pacífica entre colônia e metrópole: é o conceito de lusofonia. Lourenço reitera que quanto à chamada "comunidade luso-brasileira", na verdade é um mito inventado pelos portugueses, que Santos denomina de colonialismo cordial.

Mas para quem a lusofonia é cordial? Fernando Cristóvão afirma que "a lusofonia não é só a soma de territórios e populações ligados pela língua. É também um certo património de ideias, sentimentos, monumentos e documentação".[25] Para Portugal, a lusofonia adquire ares de cordialidade e reconhecimento, mas para as ex-colônias, especialmente para o Brasil, marca o distanciamento cultural e assinala a diferença. Por isso que, a respeito da lusofonia, "há quem a olhe sob 'suspeita' de uma 'invenção meta-histórica', como um sucedâneo neocolonialista do império colonial perdido".[26] Eduardo Lourenço não compartilha das ideias de Fernando Cristóvão. Para ele, a lusofonia é uma estratégia nostálgica de recorrer ao imaginário imperial, do Império que Portugal nunca foi, a fim de que "nos sintamos (os portugueses) menos sós e sejamos visíveis nas sete partidas do mundo".[27]

Para Santos, "o facto de o colonizador ter a vivência de ser colonizado não significa que se identifique mais ou melhor com o seu colonizado".[28] A lusofonia, na verdade, é um conceito que mais afasta do que aglutina, devido às questões coloniais mal-resolvidas. Ao que parece, para as colônias, é mais uma "distância cultural que separa, no interior da mesma língua".[29] Assim, "é uma ilusão pensar que o fio da língua, como o de Ariana, basta para desenhar os contornos ou os meandros desse labirinto de nova espécie que foi – e continua sendo como nosso espaço simbólico – o finado império e as suas intrincadas malhas".[30] Quando referente à relação colonizador-colonizado, a lusofonia perde os caracteres de fraternidade, pois a vinculação que existe entre colonizador e colonizado é criativa e destrutiva, em que o colonizador é "desfigurado, convertido num ser opressivo apenas preocupado com os seus privilégios e a defesa destes",[31] e o colonizado também é desfigurado, "convertido numa criatura oprimida cujo desenvolvimento é interrompido e cuja derrota se manifesta nos compromissos que aceita".[32]

Verificaremos agora como Próspero e Caliban se encontram n'*A Selva*.[33] As observações de Alberto,

o protagonista, permitem-nos identificar as dificuldades de representação do português e do nativo. Num primeiro momento, a selva figura como o espaço da pureza, da ingenuidade bucólica e do primitivismo, mas à medida que o barco que o leva àquela vastidão, o Justo Chermont, se aproxima, o espaço ganha contornos monstruosos. Daí surgem as comparações entre a terra natal e a floresta amazônica:

> A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura. (*AS*, p. 84)

Na narrativa há pouco espaço para a figura humana, mas quando o há, é frequente a associação dos indígenas e dos caboclos ao instinto, à animalização: "a selva impunha o progresso à negligência, o retrocesso dos civilizados, como se estivesse empenhada em reincorporá-los na selvageria de onde se tinham evadido".[34] Esta representação comprova o que afirma Santos, de que "a construção da diferença exigiu a criação de um estereótipo do colonizado como selvagem, animal".[35] Alberto não é o português colonizador dos séculos XVI e XVII, mas o colonialismo permanece enquanto discurso. A monopolização da narrativa por parte de Alberto exemplifica a fala de Edward Said, de que "a fonte da ação e da vida significativa do mundo se encontra no Ocidente, cujos representantes parecem estar à vontade para impor suas fantasias e filantropias num Terceiro Mundo retardado mental".[36] A autoridade sobre a representação do outro é evidenciada especialmente no discurso de Alberto sobre o índio e o caboclo.

Quanto ao índio, reside sobre ele todo o ranço dos discursos colonialistas do século XVI, a polarização civilização/barbárie permanece. N'*A Selva* há um relativo destaque para os índios parintintins, sobre os quais havia a lenda de que eram ferozes e cortavam a cabeça dos brancos, para aterrorizá-los. No texto, a única aparição do índio parintintin é quando ele já está morto, apesar de Alberto ter sido assombrado durante a maior parte da narrativa, à espera de um ataque repentino. O mais impressionante na representação dos parintintins, é que tudo o que Alberto conhece deles foi por intermédio do caboclo Firmino, o maior responsável pela construção do medo de Alberto: "quando não há cabeça de homem, levam de criança, de cachorro e de gato, de tudo que aparece. Deitam fogo à barraca e arrasam a mandioca e o canavial. Não podem ver um civilizado...".[37] É interessante notar que mesmo Firmino, na sua condição de caboclo, se utiliza do discurso colonial sobre as instâncias do civilizado e do bárbaro. O índio, para Firmino, é o não-humano, o que justifica o seu extermínio: "aquilo é bicho que só deixará de ser ruim quando desaparecer. Eu, se encontro algum, mato-o logo!". [38]

Por outro lado, na caracterização do caboclo, inclusive de Firmino, também recaem pressupostos colonialistas. O narrador, aparentemente condizente com o pensamento de Alberto, afirma que a condição de caboclo garantia privilégios no seringal, como não ter a responsabilidade de extrair a goma: "era uma regalia muito antiga, que sua raça conquistara, não por força activa, mas por indolência inata".[39] O narrador cria o estereótipo do caboclo, preguiçoso e sem ambições: "somente este homem bronzeado, de cabelo liso e negro, que nascera já renunciando a tudo e se comprazia numa existência letárgica, junto de copiosas riquezas, encontrava nela vida fácil".[40] Como "o mundo cifrava-se, para ele, numa barraca, numa mulher e numa canoa" [41] desprezava os nordestinos que migravam para a selva em busca de dinheiro e riquezas:

> O caboclo via-os chegar, tão infelizes e desprotegidos, como diligentes e cobiçosos; via-os, com indiferença, ocuparem a terra dele, como se tudo aquilo lhes pertencesse e estivesse ali para seu regalo. Mas o tempo decorria e os que de começo, espalhavam energias, acabavam mostrando depauperamentos; os que haviam trazido expressão de futuros vencedores, arrastavam-se depois como vencidos; e por um que regressava ao ponto de partida, quedavam ali, para sempre, centenas de outros, esfrangalhados, palúdicos, escravizados ou mortos. (*AS*, p. 116)

O narrador, expressando o pensamento de Alberto, atribui a posse da terra ao caboclo, mas a indolência, que lembra a de Jeca Tatu de Monteiro Lobato, não permite que produza economicamente. O que fica sugerido, na passagem abaixo, é que seria inútil deixar a terra com esta "raça inferior", uma estratégia colonialista que permanece no discurso de Alberto:

> Atreito a vida sedentária, o caboclo não conhecia as ambições que agitavam os outros homens, já Alberto o soubera em Belém. A mata era sua. A terra enorme pertencia-lhe, senão de direito, por moral, por ancestralidade, da foz dos grandes rios às cabeceiras longínquas. Mas ele não a cultivava e quase desconhecia o sentimento de posse. Generoso na sua pobreza, magnífico na humildade, entregava esse solo fecundo, pletórico de riquezas, à voracidade dos estranhos – e deixava-se ficar, pachorrento e sempre paupérrimo, a ver decorrer, indiferentemente, o friso dos séculos. (*AS*, p. 46)

A marca do distanciamento cultural e a subalternização do outro presentes no discurso de Alberto estão longe de compactuar com a empreitada lusófona. A representação feita na narrativa questiona, como nos relatos quinhentistas, a presença da humanidade no caboclo, justificando a sua fácil adaptação ao cenário selvático. Mas esta representação também está associada aos ideais políticos de Alberto: a restauração da Monarquia. Democracia, aparentemente, não era o seu forte:[42]

> Possuíam alma essas gentes rudes e inexpressivas, que atravancavam o Mundo com sua ignorância, que tiravam à vida colectiva a beleza e a elevação que ela podia ter? Se a possuíssem, se tivessem sensibilidade, não estariam adaptados como estavam àquele curral flutuante. [...] Só as seleções e as castas, com direitos hereditários, tesouro das famílias privilegiadas, longamente evoluídas, poderiam levar o povo a um mais alto estádio. Mas tudo isso só se faria com autoridade inquebrantável – um rei e os seus ministros a mandarem e todos os demais a obedecer. (*AS*, p. 41-42)

Os nativos são caracterizados como pessoas "alheias a tudo quanto não fossem imposições do corpo e aderindo, resignadas, a todas as contingências".[43] O determinismo presente na fala parece ser justificado pela constituição física da selva, mas se assim é, Alberto também não teria se rendido ao poder dos instintos? Quando passa de seringueiro a secretário do dono do seringal, Alberto sente atração por Dona Yayá, esposa deste. O sentimento causa repulsa a ele, mas quando imagina ser correspondido, começa a arquitetar planos de assassinar o patrão. Um dia, é incumbido de sair à caça de uma onça junto ao Seu Juca, e pensa em jogá-lo em direção à fera. A descrição que faz das onças pode muito bem se confundir com a sua própria, naquela situação: "ladras incorrigíveis, sem pudor e audaciosas".[44] Há outro momento em que o pendor animalesco de Alberto se torna mais evidente: um dos caboclos com quem o português dividia o barracão era conhecido por satisfazer as suas necessidades sexuais em uma égua. O animal era tratado como uma amante. O narrador apenas sugere que, em um dia de concupiscência, Alberto tenha cogitado fazer o mesmo, mas isso não fica muito claro na narrativa.

Ao final do livro, quando o negro Tiago ateia fogo ao barracão onde dormia Juca, Alberto põe em funcionamento as técnicas de retórica e argumentação que aprendera no seu curso de direito inconcluso, e trava uma defesa mental de Tiago. Neste discurso, evidencia-se que o português cria consciência de que não pode julgar aqueles "pobres homens", engolidos pelo verde da floresta. Sua posição não devia ser maniqueísta porque "era certo que os homens são bons ou maus conforme a posição em que se encontram perante nós e nós perante eles".[45] A crítica, especialmente a contemporânea ao autor, parece ter se enclausurado na perspectiva "tolerante" do discurso de Alberto, atribuindo à obra um caráter humanista que a tornou a "expressão por excelência" da Amazônia. Como *A Selva* é um texto que partiu da experiência de vida de Ferreira de Castro na Amazônia, provavelmente a crítica se pauta em considerações biográficas para inferir valor ao romance, e é quando a indeterminação do *espaço* de enunciação que mencionamos no início do ensaio se alia ao problema do *eu* que enuncia, associando-se o romance à biografia de Ferreira de Castro. Assim, o mito da fraternidade no discurso de Alberto sobre a Amazônia tornou Ferreira de Castro figura bem-vinda na cena literária do Amazonas.

Reconhecer *A Selva* como patrimônio literário de ambas as literaturas – a amazonense e a portuguesa – é a evidência de que o sentido de patrimônio está atrelado ao de comunidade. Por isso é importante discutir de quem parte esta ideia de comunidade e o que significa a inserção d'*A Selva* no "nosso" cânone literário. Não se pode homogeneizar a cultura amazônica equiparando-a ao parâmetro português. Porém, incorrer no equívoco dos modernistas, de encarar uma (ilusória) ideia de progresso baseada na ruptura total com o passado e na negação das bases lusitanas de nossa cultura, é contradizer o próprio projeto pós-moderno de emancipação, que é justamente assumir o caráter policultural do mundo e nos reconhecer nesta pluralidade.

Assim, a percepção do pluriculturalismo do mundo nos faria desconfiar dos discursos coloniais que permanecem nas obras e na crítica, ainda empenhados no utópico (mas nada inocente) projeto de lusofonia. Esta lusofonia dos outros deve ser repensada, de forma a ativar a autoconsciência crítica de nossos sistemas literários e seus mecanismos de canonização e não-canonização. Uma leitura situada no campo da pós-modernidade, ao reconhecer a fragmentação dos saberes e a fragilidade dos discursos, nos permitiria esta tomada de consciência. O caráter de resistência é fundamental no sentido de forjar uma identificação cultural, contudo, a negação dos outros elementos formadores da cultura só proporciona o seu fechamento, visto que, para Tânia Franco Carvalhal, "a autonomia cultural não está na recusa frontal de 'olhar para fora', mas na capacidade crítica desse olhar".[46] Analisando as conflituosas relações Portugal-Brasil, Eduardo Lourenço afirma que o Brasil quer se constituir como o sujeito de sua própria história, "mas desse "brasileirismo" faz parte a diferença inscrita na sua origem portuguesa e não é preciso ser Cassandra para saber que o reforço desse brasileirismo implica fatalmente uma consciência cada vez mais vasta e necessária dessa origem".[47]

Obviamente não se pode exigir da crítica de meados do século XX posturas pós-modernas, mas e quanto às posturas atuais? É certo que *A Selva* não é uma obra pós-moderna ou contemporânea, porém, o próprio sentido de enunciado velho e novo é questionável, porque todo enunciado é realizado no aqui e agora. Sendo assim, o que nos interessa, enquanto críticos, é pensar o que a obra diz no presente. Nesta perspectiva, *A Selva* é contemporânea nossa se nos diz algo, hoje. Reler a pós-modernidade pela perspectiva pós-colonial significa justamente situá-la na pluralidade do mundo. Significa assumir que "todos nós, cada um de nós, é uma rede de sujeitos em que se combinam várias subjectividades [...]. Somos um arquipélago de subjectividades que se combinam diferentemente sob múltiplas circunstâncias pessoais e colectivas". A pós-modernidade (e o pós-colonialismo) nasce de uma crise, mas também a instaura, promovendo não só a fragmentação do sujeito, como do próprio sentido de cultura, geralmente entendido como um bloco monolítico, ideia desconstruída pela pós-modernidade. Em *Pela Mão de Alice*, Santos alega que "a tarefa é agora a de, a partir dela (da pós-mo-

dernidade), reconstruir um arquipélago de racionalidades locais, quer existentes quer potenciais".[48] Próspero não terá mais escravos para libertar, e Caliban não mais amaldiçoará por meio da língua aquele que a ensinou.

**REFERÊNCIAS**

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. Comparativismo e descolonização literária. In: *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 81-84.

CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Guimarães, 1997.

CIDADE, Hernâni. Uma lição de fraternidade. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 19-20.

CRISTÓVÃO, Fernando. Ferreira de Castro e a literatura brasileira. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 20-22.

_____. Os três círculos da lusofonia. In: *Revista Humanidades*. Lisboa: setembro de 2002.

CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FIGUEIREDO, Huáscar de. Depoimento de um escritor amazonense. In: CASTRO, Ferreira de. *Obras de Ferreira de Castro*. v.1. Porto: Lello & Irmão, 1977. p. 547-549.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LEÃO, Allison. *A Selva*: obra em fronteiras. In: RIOS, Otávio (org.). *O Amazonas deságua no Tejo*: ensaios literários. Manaus: UEA Edições, 2009. p. 62-83.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice*. O social e o político na transição pós-moderna. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *A Gramática do Tempo*: para uma nova cultura política. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Uma compreensão do povo português. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 21, Set. 1974, p. 17-18.

**(Endnotes)**

1 (TORRES, 1974).

2 (CIDADE, 1974).

3 (CRISTÓVÃO, 1974).

4 (SANTOS, 2010, p. 102).

5 (SANTOS, 2010, p. 102).

6 (FIGUEIREDO, 1977, p. 548).

7 (SANTOS, 2010, p. 103).

8 (CIDADE, 1974, p. 19).

9 (SANTOS, 2010, p. 103).

10 (LEÃO, 2009, p. 67).

11 (CIDADE, 1974, p. 19).

12 (SANTOS, 2010, p. 103-104).

13 (FIGUEIREDO, 1977, p. 547).

14 (FIGUEIREDO, 1977, p. 548).

15 (SANTOS, 2010, p. 104).

16 (SANTOS, 2010, p. 233).

17 (BHABHA, 2008, p. 59).

18 (BHABHA, 2008, p. 59).

19 (SANTOS, 2010, p. 35-36).

20 (SANTOS, 2010, p. 247).

21 (SANTOS, 2010, p. 230).

22 (SANTOS, 2010, p. 228).

23 (SANTOS, 2010, p. 247).

24 (SANTOS, 2010, p. 247).

25 (CRISTÓVÃO, 2002, s/p).

26 (CRISTÓVÃO, 2002, s/p).

27 (LOURENÇO, 1999, p. 181).

28 (SANTOS, 2010, p. 247).

29 (LOURENÇO, 1999, p. 192).

30 (LOURENÇO, 1999, p. 162-163).

31 (SANTOS, 2010, p. 235).

32 (SANTOS, 2010, p. 235).

33 A partir de agora, citaremos o romance por meio da abreviação *AS*.

34 (*AS*, p. 177).

35 (SANTOS, 2010, p. 236).

36 (SAID, 1995, p. 20).

37 (*AS*, p. 88).

38 (*AS*, p. 88).

39 (*AS*, p. 116).

40 (*AS*, p. 116).

41 (*idem*).

42 Na narrativa, Alberto fora para Belém degredado, porque era contra o discurso republicano e a favor da restituição da Monarquia.

43 (*AS*, p. 41).

44 (*AS*, p. 163).

45 (*AS*, p. 197).

46 (CARVALHAL, 2006, p. 84).

47 (1999a, p. 153).

48 (SANTOS, 1997, p. 110).

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O LUGAR DE ENUNCIAÇÃO DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: A LITERATURA PERIFÉRICA

Delma Pacheco Sicsú[1]

**RESUMO:** Como toda arte, a literatura lê o contexto histórico e cultural no qual é produzida. Diante do quadro caótico, sob ruínas do mundo contemporâneo, a literatura que se produz nesse contexto não poderia ser diferente. Ela busca traduzir as representações do sujeito pós-moderno que, diante de um mundo fragmentado, também se encontra nessa condição. Isso significa dizer que a ideia do sujeito soberano cai por terra nesse fazer literário, pois diante dele encontra-se um mundo em pedaços, onde as tradições estão ao todo tempo sendo colocadas à prova, contestadas pela pós-modernidade; onde o passado já não é visto como um tempo a ser glorificado. Pelo contrário, o passado na poética contemporânea é visto como um tempo a ser revisitado, sob um olhar crítico para assim entender o momento presente. É, então nesse contexto que se discute aqui sobre o lugar de enunciação da literatura contemporânea periférica tomando como ponto de partida a obra "Niketche, uma história de poligamia". Como suporte teórico toma se aqui os estudos de Calvino (2001), Brait (2010), Foucault (2005), Lexikon (1990), Proença Filho (2005), Hall (2011), Samuel (2002), Bakhtin (1997) e Hutcheon (1991).

**PALAVRAS-CHAVE:** Lugar. Enunciação. Literatura Periférica.

**ABSTRACT:** As in any art, literature reads the historical and cultural context in which it is produced. In this chaotic sphere, under the ruins of the contemporary world, the literature produced in this context couldn't be any different. It looks at translating the representations of the post-modern subject that, in this fragmented world, is also in this state. This means that the idea of the ruling subject is lost in this creation of literature, because this subject's world is in pieces, where the traditions are being tested the whole time, contested by the post-modern world; where the past is not seen as a time to be glorified. On the contrary, the past in modern poetry is seen as a time to be revisited, under a critical eye and thus one may understand the present moment. Therefore, it is in this context that we discuss the place for enunciation of contemporary peripheral literature using as our starting point the book "Niketche, uma historia de poligamia". As a theoretical base the studies of Calvino (2001), Brait (2010), Foucault (2005), Lexikon (1990), Proença Filho (2005), Hall (2011), Samuel (2002), Bakhtin (1997) e Hutcheon (1991).

**KEYWORDS:** Place. Enunciation. Peripheral Literature.

1 Professora de Literatura Brasileira e Infanto-Juvenil na Universidade do Estado do Amazonas-UEA/CESP. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes-PPGLA pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA.

A literatura como toda arte, reflete o contexto histórico e cultural na qual é produzida. Diante do quadro caótico, sob ruínas, do mundo contemporâneo, a literatura que se produz nesse contexto não poderia ser diferente. Ela busca traduzir as representações do sujeito pós-moderno que, diante de um mundo fragmentado, também se encontra nessa condição. Isso significa dizer que a ideia do sujeito soberano cai por terra nesse fazer literário, pois diante dele encontra-se um mundo em pedaços, onde as tradições estão ao todo tempo sendo colocadas à prova, contestadas pela pós-modernidade; onde o passado já não é visto como um tempo a ser glorificado. Pelo contrário, o passado na poética contemporânea é visto como um tempo a ser revisitado, sob um olhar crítico e assim entender o momento presente. É, então nesse contexto que se discute aqui sobre o lugar de enunciação da literatura contemporânea periférica tomando como ponto de partida a obra "Niketche, uma história de poligamia".

Como dito antes, a literatura busca traduzir o contexto histórico e cultural na qual é produzida, trazendo à tona valores e ideologias desse contexto, subjacentes no discurso do narrador ou mesmo do próprio autor. Na obra em questão isso não se faz diferente. O que se observa na verdade, é que a narradora-personagem traduz na narrativa um acervo de experiência sobre determinada situação ou eventualidade, trazendo à tona a história de mulheres não apenas tribais, mas também das que saem de sua tribo e se ocidentalizam, passando assim por um processo de descentralização, o que é comum no mundo contemporâneo.

Preti (*apud* Brait, 2010, p. 96) comenta que "a história literária tem-nos mostrado que, em todas as épocas, os autores, particularmente os romancista de costumes, procuram conduzir os diálogos de suas personagens a partir de sua experiência com a conversação da comunidade em que viveram". Isso significa dizer que a linguagem é fator preponderante que, usada nas malhas do texto, através do narrador, reflete não apenas o contexto lingüístico do lugar de produção da obra, mas também a competência discursiva das personagens absorvidas na voz do narrador. Daí a ideia do narrador multifacetado, pois a ele cabe a tarefa de traduzir o sujeito contemporâneo, fragmentado, descentralizado, em constante processo de ressignificação.

Ressalta-se que, embora a narrativa contemporânea encontre-se sob ruínas, uma vez que não há apenas uma forma de dizer e de ver o mundo, isso não significa que ela não precise ser coerente, equilibrada. Ou seja, a literatura contemporânea deve buscar um fazer literário que, embora no caos, tenha coerência e sentido para o leitor. Essa questão, por sinal, é discutida por Ítalo Calvino quando propõe alguns "valores ou qualidades, ou especificidades da literatura". Para ele, uma boa obra literária deve ter: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade para ser consistente e bela.

Pode-se dizer que o universo ficcional de Paulina Chiziane no romance "Niketche: uma história de poligamia" congrega em si as cinco propostas de Calvino. A começar pela leveza que não existe sem a presença do peso, mas busca no jogo de oposição dar um equilíbrio na narrativa. Para Calvino a leveza é um valor e não um defeito da narrativa. Segundo ele, a literatura deve encontrar a leveza mesmo nos temas mais duros, nas cenas mais grotescas. E isso se faz quando há*:* "um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência; a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração da leveza que assuma um valor emblemático." (CALVINO, 2001, p. 28-30).

A leveza no romance em discussão se faz presente pela forma despojada como a escritora usa a linguagem quando dentro da narrativa há um aproveitamento da literatura oral e a utilização do recurso parodístico para tratar de temas complexos e duros como a prática da poligamia e a condição da mulher; quando nos monólogos interiores, ficam subjacentes as ideologias, as posições da escritora quanto às questões trazidas na obra como se pode perceber na página 92 num dos monólogos interiores de Rami quando diz: "No comício do partido aplaudimos o discurso político: abaixo a poligamia (...) depois do comício, o líder que incitava o povo aos gritos de vivas abaixo ia almoçar e descansar em casa de uma segunda esposa."

Nota-se ainda a leveza quando as cenas figurativas conseguem congregar em si o peso e a leveza, o grotesco e o belo. Isso pode ser percebido em diferentes momentos do romance, porém cita-se aqui a passagem em que Rami, no início da narrativa, está prestes a castigar o filho porque quebrou o vidro do carro de um homem rico. Ela apazigua sua raiva ao ouvir a justificativa do menino: "A voz do Betinho balança nos meus ouvidos como o sibilar doce dos pinheiros e dilui a minha raiva em piedade. (...) Fico enternecida. Encantada. A zanga se desfaz" (p.11). Nesse trecho, quando a piedade se sobrepõe sobre a raiva, percebe-se a presença da leveza.

Outro critério que segundo Calvino confere valor à obra é a rapidez. Esse critério, para ele, leva em consideração elementos que ajudarão a construir o ritmo da narrativa como o aparecimento e a descrição de um objeto, as nomeações que aparecem no enredo, a sucessão encadeada dos acontecimentos, as digressões e outros recursos como o escamoteamento, os *flashbacks* (retrocesso) ou *flash-foward* (antecipação). Todos esses elementos são fundamentais para que o escritor trabalhe a categoria temporal da narrativa sem comprometer o ritmo da história, o ritmo do discurso e o ritmo da narrativa.

> na literatura, o Tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença; não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizado, mais tempo poderemos perder. (CALVINO, 2001, p. 59)

No romance "Niketche, uma história de poligamia" a rapidez pode ser verificada principalmente na forma como os acontecimentos são encadeados e nos enredos paralelos, presentes nas micro-narrativas. Por sinal, saber o momento certo de inserir uma historieta dentro da macro-narrativa é uma das estratégias narrativas muito bem aproveitada por Paulina Chiziane e isso ajuda a conferir rapidez à narrativa. A narradora do romance em questão, nesse caso, lembra Sheherazade, pois "sabe encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato" (Calvino, 2001, p. 51) conferindo assim rapidez à narrativa.

Um dos elementos que também contribui para a rapidez da obra é a presença e a descrição de certos objetos, os quais, dependendo do catálogo de leituras do leitor, fornece a ele uma relação intertextual com outras narrativas. A presença recorrente do espelho na narrativa é um dos objetos em que se percebe uma intertextualidade com o conto de fadas "Branca de Neve", trazendo em si uma carga de significado muito grande, pois ele se refere "a função reprodutiva e refletora do pensamento, ele simboliza o saber, o autoconhecimento, a consciência, como também a verdade e a clareza" (LEXICON, 1990, p. 87). Essa busca da verdade e da clareza no romance é percebida na figura do espelho, pois além de ser o confidente de Rami, é ele quem lhe mostra como de fato ela é.

Outro aspecto a ser considerado na rapidez de uma narrativa é a forma como a linguagem é utilizada. No romance em estudo, a linguagem usada contribui significativamente para que o ritmo de narrativa flua. Primeiramente, podemos perceber que há na obra marcas da oralidade que se equilibra muito bem com a linguagem escrita. A economia da narrativa, nesse caso, se constrói entre um ponto de equilíbrio da linguagem oral com a linguagem escrita, perceptível na forma como a narradora constrói seu discurso através de períodos curtos, da presença de discurso direto e da precisão na descrição de cenas e objetos. Tais componentes são fundamentais na narrativa, pois para conferir rapidez aos relatos tudo depende como a expressão verbal é aproveitada na obra como o próprio Calvino diz:

> O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que

> escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (IDEM, p.61)

O que se apreende das falas de Calvino é que cada escritor busca uma forma de usar uma expressão verbal única, deixando suas marcas no texto, sem que essa linguagem deixe de ser rica, objetiva e ao mesmo tempo memorável. Em Paulina Chiziane isso se faz patente. Nada na obra em estudo está por acaso; tudo tem um porquê de existir. A escritora se mostra pela linguagem que usa, pela forma como vê e diz o mundo contemporâneo, a partir de uma literatura periférica, uma vez que ela não pertence aos grandes "centros culturais" do mundo literário.

Para Foucault (2005, p. 99) a partir da idade moderna "a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem, (...) a linguagem vai crescer, sem princípio, sem termo, sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental o que traça, dia-a-dia, o texto da literatura". Na literatura, contemporânea esse crescimento da linguagem se dá pela forma que cada escritor busca utilizá-la, aproveitando-se de temáticas constantes, mas dando a elas um tom diferente, pois busca dizê-las e vê-las de uma maneira particular.

Outro critério de valor presente na obra é a exatidão. Tal critério se inscreve no romance de forma significativa, pois atende aos três pressupostos desse valor que segundo Calvino (2001, p. 71-72) são: "1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a colocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico em sua capacidade de traduzir as nuanças do pensamento e da imaginação."

Partindo do princípio de que a linguagem é o elemento norteador das estratégias narrativas do narrador, entende-se que o primeiro pressuposto diz respeito à elaboração de um projeto de escrita em que o ficcionista, antes de entrar no processo de produção de sua obra de arte, deve levar em consideração. Um projeto que busque contemplar os critérios de valores elencados por Calvino; um projeto que vise acima de tudo à integridade da obra, mesmo que esta trate de sujeitos fragmentados, sob ruínas.

Harold Bloom no livro *O cânone Ocidental* após tratar do cânone literário, a partir da era aristocrática e da era do caos, desde Sheakespeare até Joyce, questiona: "Por que, então, é a literatura tão vulnerável à investigação de nossos idealistas sociais contemporâneos? Uma resposta parece ser a ilusão comum de que menos conhecimento e menos habilidade técnica são necessários para a produção ou compreensão da literatura de

imaginação (como a chamávamos) que para outras antes" (2010, p. 680).

Embora não se considerando romancista, mas apenas uma contadora de histórias, a obra de Paulina Chiziane, em estudo, atende ao que Bloom considera fundamental na construção da narrativa: ter conhecimento e habilidade na construção do texto.

Outro componente que confere precisão à narrativa é a presença das imagens, nítidas aos olhos do leitor. Assim, ao descrever as cenas com riquezas de detalhes, a escritora consegue fazer com que o leitor não só visualize o fato, mas também o vivencie. Um dos exemplos que ilustra essa questão está nas páginas 198 e 199 do romance quando, após saberem da "morte" de Tony, as irmãs e os tios dele invadem a casa de Rami violentamente, como se pode perceber em alguns excertos: "Enquanto me gritam, vão afastando as cadeiras e as mesas da sala e me mandam sentar num canto. (...) Entram no meu quarto e desmontam os móveis para abrir espaço e cobrem toda a mobília com lençóis brancos. Arrastaram-me o cabelo à navalha e vestiram-me de preto (...)"

O terceiro ponto a conferir precisão na obra diz respeito à linguagem. Esta, por se tratar da literatura, tem suas especificidades que as diferencia do discurso comum. Nesse sentido, a precisão da linguagem literária está justamente nas características que a tornam singular, com um discurso diferente da linguagem não artística. De forma clara e objetiva, Proença Filho (2005) diz que a literatura é um meio de comunicação de tipo especial e que congrega em si uma linguagem especial, constituída a partir de características inerentes a ela. Tais características dizem respeito à *complexidade do discurso* da literatura onde o texto é ao mesmo tempo um objeto linguístico e um objeto estético; a *multissiginificação do texto literário* que, ao lançar mão de um uso específico e complexo da língua, os signos lingüísticos, as frases, as sequências assumem significado variado e múltiplo; ao *predomínio da conotação*, uma vez que é o do arranjo especial das palavras, do uso conotativo destas que emerge o sentido múltiplo do texto literário no sentido de que a literatura se abre plenamente à criatividade literária do artista, à constante invenção dos novos meios de expressão ou a uma nova utilização de recursos vigentes de uma época. Além das características ora citadas e justificadas há ainda outras como a ênfase do significado, na qual reside a força do significante que contribui efetivamente para o sentido do texto; a *variabilidade* que está diretamente ligada à permanente invenção e transformação da literatura vinculada a um universo sócio-cultural e a dimensões ideológicas. Até mesmo porque como bem coloca Proença Filho (2005, p. 44) "a literatura, manifestação cultural, acompanha as mudanças da cultura de que é parte integrante e altamente representativa". A última característica do discurso literário, ainda segundo Proença Filho, diz respeito justamente aos *modos de realização desse discurso* o qual está ligado com as escolhas literárias, com as estratégias discursivas, enfim, como os modos de ver e de dizer de cada escritor.

No romance "Niketche: uma história de poligamia", todos esses elementos característicos do discurso literário estão presentes. A começar pela questão da complexidade da linguagem em que mesmo associada a uma experiência individual e a um determinado contexto histórico-cultural, consegue atingir os espaços da universalidade. Da mesma forma, outros elementos caracterizadores do discurso literário estão presentes como a multissignificação, conseguida através das similitudes presentes no texto, o predomínio da conotação, a ênfase no significante, as variabilidades, e da liberdade de criação que irão confluir na característica fundamental da escrita de Paulina Chiziane que é justamente o modo como ela realiza seu fazer literário, apropriando-se de recursos como a paródia, as analogias, as micro-narrativas, e as diferentes formas de enunciação do narrador, bem como a inserção de outros gêneros  dentro da narrativa.

Em determinados momentos da narrativa, Rami se enuncia com uma carga de lirismo, onde se percebe uma mistura de estilos que servem como elementos para mostrar que essa narradora, embora em primeira pessoa, fala de si, muitas vezes, em terceira pessoa; mantendo assim um distanciamento dessa mulher que narra com a personagem. Isso mostra que a escritora, na voz de Rami, tem consciência do seu fazer literário. A presença do lirismo e do distanciamento pode ser exemplificada com um trecho da página 101:

> Mães, mulheres. Invisíveis, mas presentes. Sopro de silêncio que dá a luz ao mundo. Estrelas brilhando no céu, ofuscadas por nuvens malditas. Almas sofrendo na sombra do céu. O baú lacrado, escondido neste velho coração, hoje abriu-se um pouco para revelar o canto das gerações, Mulheres de ontem, de hoje e de amanhã, cantando a mesma sinfonia, sem esperança de mudanças.

Outro valor conferido à obra, segundo a proposta de Calvino, é a visibilidade. Esse valor aparece na narrativa recorrentemente fazendo com que o leitor não apenas visualize as cenas, mas também as vivencie. Para tanto, a narradora lança mão de certos recursos como a descrição, as enumerações e, principalmente, a presença da sinestesia. Na página 50, por exemplo, quando Rami é presa em uma cela, após uma briga com Luisa, a visibilidade se faz patente. Pela forma como a narradora descreve a cena é possível visualizar o acontecimento, levando o leitor a estar dentro daquele cenário:

> A polícia apanhou-nos em flagrante e levou-nos à esquadra onde ficamos presas, acusadas de perturbar a ordem pública. Logo a entrada, um cheiro nauseabundo como mensagem de boas vindas. A polícia lançou a rede na escória humana e fez pesca grossa, a cela está abarrotada de mulheres marginais de toda espécie. É uma cela pequena. Quente. Apinhada de gente. (...) Deitada num canto está uma rapariga que aparenta quinze anos. Geme de febre e dores. (...) Aqui cheira a sangue, cheira a parto. Cheira a gente. Cheira a mulher. A calor. As menstruadas cheiram

> a distância como latrinas a céu aberto. Este lugar aquece, fede, enjoa. (...)

A cena acima transcrita ocorre por meio do primeiro tipo de processo imaginário que segundo Calvino (2001, p. 99)

> parte da palavra para chegar à imagem visiva. (...) O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos, por exemplo, uma cena de romance ou uma reportagem de um acontecimento de jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não todas as cenas pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do instinto.

A cena transcrita da página 50 do romance dá ao leitor duas possibilidades de visibilidade: uma é a visão da narradora que ao usar determinadas expressões na descrição da cena, deixa ali suas marcas ideológicas, outra visibilidade é a do leitor que tem como fio condutor da sua visualização a narradora-personagem. Há, pois, uma descritibilidade que se faz em dois movimentos: mostrando assim o que é visível (o espaço físico) e o que não é visível (as ideologias da narradora-personagem, subjacentes na forma de expressão verbal que ela utiliza para descrever a cena através de recursos como as enumerações). Pode-se dizer que os elementos elencados por Michel Foucault quando fala sobre a prosa do mundo no livro *"As palavras e as coisas"* também contribuem para a construção da visibilidade no texto, no sentido da escritora também se utilizar da analogia, da *aemulatio*, da simpatia e da *convenientia*. Isso se faz pelo jogo de semelhanças que há no texto, pontuado pela expressão verbal usada pela escritora. Segundo Foucault(2005,p.82) não existe semelhança sem marcas. Para ele, "o sistema de marcas inverte a relação do visível com o invisível. A semelhança era a forma invisível do que há no fundo do Mundo, tornava as coisas visíveis, mas, para que essa forma, por seu turno, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire da sua profunda invisibilidade."

Diante do exposto, podemos chegar à conclusão de que o critério de visibilidade na obra literária não se dá somente pela visualização que o leitor faz ao ler uma cena, mas pela concatenação de vários elementos que concorrem para a construção plena desse valor no texto. Calvino busca elucidar a questão da seguinte forma:

> Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva, tanto na visualização do pensamento. (2001, p. 110)

Todos os elementos acima enumerados estão presentes no romance em estudo, contribuindo assim não apenas para que o leitor visualize as cenas, mas também para que possa perceber as intenções discursivas do narrador.

Ainda de acordo com as propostas de Calvino para o próximo milênio, discutir-se-á sobre o valor da multiplicidade na obra literária. Para ele, a literatura por ser conhecimento, deve dialogar com diferentes áreas do conhecimento humano. Daí que uma obra de arte quando consegue transcender a ficção e, por conseqüência, traz no *corpus* do texto, diferentes temáticas, diferentes pontos de vista, diferentes formas de contar, ela abre espaço para a multissiginificação da obra.

A obra literária contemporânea deve suscitar diferentes debates, diferentes temáticas, como defende Calvino (2001, p. 121) quando diz que o romance contemporâneo deve ser "como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo". Isso significar dizer que mesmo a obra literária sendo construída dentro de um determinado contexto histórico e cultural, ela deve transcender para outras realidades, fazer um *link* com pessoas de diferentes mundos e culturas.

O romance *"Niketche, uma história de poligamia"* contempla o caráter da multiplicidade, pois embora tratando sobre o problema da poligamia e tendo como cenário Moçambique, a narrativa não se fecha na questão da poligamia nem tampouco na questão da condição feminina da mulher moçambicana. Ao contrário o tema principal – a poligamia – é apenas a mola propulsora que desencadeia uma série de discussões dentro da narrativa. Ao tratar sobre a condição das mulheres moçambicanas, a escritora na verdade fala da mulher num sentido universal. Essa multiplicidade aparece na obra de diferentes formas e uma delas é o da paródia que se faz através das diferentes intertextualidades no texto. Por sinal, a intertextualidade literária se apresenta na obra de forma implícita e explícita. Implicitamente quando na leitura do texto, é possível associar a narradora do romance com Sheherazade, pois consegue enxertar, dentro da narrativa maior, historietas assim como Sheherazade fazia, sem perder encadeamento e o ritmo da narrativa. Explicitamente a intertextualidade se faz presente quando Rami busca no espelho respostas para suas dúvidas. Nesse caso, ao dialogar com o espelho, há uma intertextualidade com o conto Branca de Neve. Outro exemplo de intertextualidade explícita se faz quando no texto o discurso bíblico é parodiado pela narradora-personagem, na página 68. Percebe-se, nessa paródia, uma contestação, um questionamento à tradição:

> Madre nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino – das mulheres, claro –, venha nós a tua benevolência, não queremos

> mais a violência. Sejam ouvidos os nossos apelos assim na terra como no céu. A paz nossa de cada dia nos daí hoje e perdoai as nossas ofensas – fofocas, má-língua, bisbilhotas, vaidade, inveja – assim como nós perdoamos a tirania, tradição, imoralidades, bebedeiras, insultos, dos nossos maridos, companheiros e outras relações que nem sei nomear. (...)

Ao colocar em xeque a tradição patriarcal, tem-se inscrito, dentro da narrativa, teorias críticas que partem dos Estudos Culturais e se ramificam em diferentes correntes, dependendo dos interesses dos grupos minoritários que reclamam para si o direito de ir e vir no mundo contemporâneo como bem coloca Hall (2011). Entre essas teorias cita-se aqui a Teoria Pós-Colonial que segundo Samuel (2002, p. 140) "é o termo usado para uma coleção de estratégias teóricas e críticas que examinam a cultura das ex-colônias dos impérios europeus e as suas relações com o resto do mundo". Tal assertiva é muito visível no romance *"Niketche, uma história de poligamia*" e isso se verifica no exemplo acima, pois ao questionar a tradição, a narradora coloca em pauta questões como a identidade cultural, o feminismo e o questionamento à sociedade patriarcal. Ainda segundo Samuel (*IDEM*. p. 143*):* "As feministas defendem a atividade de transformar a sociedade porque acreditam que a sociedade patriarcal está a serviço dos interesses dos homens sobre os das mulheres. Seu tema é o modo de como a sociedade patriarcal os oprime."

No romance em estudo as dicotomias colonizado/colonizador, matriarcalismo/patriarcalismo, homem/mulher são constantes, trazendo no texto diferentes discursos, diferentes formas de ver e de dizer o mundo contemporâneo. Há um constante dialogismo na obra que se faz por meio das intertextualidades e das correntes críticas literárias que se inscrevem na narrativa, por meio de diferentes vozes narrativas, de diferentes discursos.

Bakhtin (1997) na obra Estética da criação verbal diz que a literatura sempre jogou com a pluralidade de vozes. Essa pluralidade Bakhtin denomina dialogismo. Para ele, o dialogismo diz respeito à inerente polifonia da linguagem, na medida em que todo discurso é composto de outros discursos; toda fala é habitada por vozes diversas.

Na obra em questão, embora Rami busque se aproximar das mulheres de Tony, isso não significa que ela seja a favor da poligamia. A busca de Rami pelas mulheres de Tony traz à tona a questão da identidade dessas mulheres que ora se veem na condição de mulheres ocidentalizadas ora não conseguem se livrar da tradição. Tomar o passado como forma de revisitação e de entendimento do tempo presente é uma das técnicas da literatura contemporânea que também se faz presente no fazer literário de Paulina Chiziane. Para Linda

Hutcheon (1991, p. 163)

> Os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do "mundo" e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-moderna funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como mundana.

Diante de todo o exposto, considera-se que a obra de Paulina Chiziane se inscreve dentro da literatura contemporânea com um fazer literário planejado, consistente e múltiplo. Isso é visível no romance *"Niketche, uma história de poligamia"* quando tomando como mote a poligamia, a escritora traz para o debate questões como a ruína do sujeito contemporâneo e da literatura que, busca traduzir esse sujeito fragmentado, múltiplo, em constante processo de ressignificação. Isso significa dizer que, embora periférica, a literatura de Paulina Chiziane consegue ocupar seu espaço literário, uma vez que esta se enuncia sobre a égide de todos os pressupostos da literatura que se quer no século XXI: sua obra contempla os valores elencados por Calvino- a leveza, a exatidão, a multiplicidade, a rapidez e a visibilidade. Isso faz de Paulina Chiziane uma escritora consciente, produtora de uma literatura rica e consistente.

**REFERÊNCIAS**

BAKHTIN, Mikhail Mjhailovitch. **Estética da criação verbal**. trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. rev. da trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRAIT, Beth. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Contexto, 2010.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche:** uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. trad. Antonio Ramos Rosa. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. trad. Tomaz Tdeu da Silva, Guaraceira Lopes Louro. 11. ed, 1. reimp. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo:** história, teoria, ficção. trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LEXICON, Helder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 7. ed. 7. reimp. São Paulo: Ática, 2005.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# MÁGICA: TEATRO MUSICAL SATÍRICO, COM ELEMENTOS FANTÁSTICOS, NA PAISAGEM DE LISBOA (EÇA DE QUEIROZ)

Denise Rocha [1]

**RESUMO**: Ao longo do século XIX, a cena lisboeta refletiu um fecundo momento sensorial, com apresentação de récitas de ópera, opereta e mágica, que era um espetáculo dramático-musical, com aspectos fantásticos, de tradição barroca. Com grandes investimentos na produção e espetáculos deslumbrantes, na mágica eram utilizados maquinismos sofisticados para destacar o maravilhoso que tinha traços de humor e de sátira. Esse gênero musical, que seduzia todo tipo de público, foi eternizado por José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) no romance *A tragédia da Rua das Flores,* escrito nos anos 1877 e 1878. O protagonista Vitor da Ega visita com sua amante Aninhas um número de mágica, no Teatro das Variedades, em Lisboa, revê sua querida Madame Genoveva de Molineux, com o provedor oficial, e desespera-se, sem saber que seu amor pela bela e fascinante mulher irá desencadear uma desgraça.

**PALAVRAS-CHAVE**: Eça de Queiroz; mágica; música.

## MAGIC: SATYRICAL MUSICAL THEATER WITH FANTASTIC ELEMENTS, IN LISBON LANDSCAPE (EÇA DE QUEIROZ)

**ABSTRACT:** Along the 19th century, Lisbon scene reflected a prolific sensorial moment, where opera,operettas,and magic performances were held, a kind of dramatic-musical shows with fantastic aspects of the baroque tradition. With great investments in the production and dazzling shows, in magic shophisticated production techniques were used to put in relief the marvelous which had traits of humor and satire. That musical genre which allured every kind of public, was eternalized by José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) in the novel *A tragédia da Rua das Flores,* written along 1877 and 1878. The protagonist Vitor de Ega jointly with his lover Aninhas watch a magic show, in the Vaudeville Theater, in Lisbon, he sees again his beloved Madame Genoveva de Molineux, escorted by the official purveyor, and is driven to despair, unaware that his love for the beautiful and charming woman will be struck by misfortune.

**KEYWORDS**: Eça de Queiroz; magic; music.

## INTRODUÇÃO.

Em um artigo, publicado na *Gazeta de Portugal*, edição de 13 de outubro de 1867, com o título *Lisboa,* José Maria Eça de Queiroz descreve, de forma concreta e subjetiva, a paisagem de edifícios e monumentos cul-

1 Doutora em Literatura e Vida Social, UNESP-Assis

turais da metrópole do império português e, projeta desejos por mais apresentações na *urbes* de certo tipo de espetáculo cênico, conhecido como mágica:

> Adoradora em arquitetura da linha reta dos palácios de cristal, sectária em escultura, dos biscuits de Sévres, namorada em poesia, do visconde d´Arlincourt, **no teatro quer a mágica**:[2] tem sede e fome daquele ideal: quer as montanhas transparentes, os palácios de miçanga, nudezas celestiais, noivos de coral, arquiteturas de luz e de sons, papéis colados, vermelhão e oruela, mulheres despidas, pedraria, e ouro, ouro, ouro, e ainda ouro, e mulheres despidas, e mais ouro! (QUEIROZ, 2000, p. 79).

Nesse comentário sobre certo devaneio sensorial artístico, preferido por uma grande parte do público, Eça enfatiza que ele [o espectador] na cidade de Lisboa- "no teatro quer a mágica", com "montanhas transparentes", "arquiteturas de luz e de sons", elementos de caráter fantástico, mulheres com trajes sumários (odaliscas), e cor dourada em profusão.

O escritor, ao destacar a beleza extraordinária do espetáculo de mágica, com efeitos especiais proporcionados por uma sofisticada maquinaria, capaz de proporcionar cenas fantásticas, critica, de maneira irônica, uma predileção cultural apolítica e alienadora da elite lisboeta, diante de problemas internos e externos: Portugal encontrava-se, ao longo do século XIX, imerso em questões dinásticas; ocupado pela força militar britânica; abalado por revoltas populares; e afrontado pela concorrência e interesse de potências européias na região de Moçambique, entre outras áreas coloniais.

A respeito da positiva recepção de público e de crítica na cena lusa do espetáculo de mágica, Sousa Bastos esclarece no *Diccionario do Theatro Portuguez*, publicado no ano de 1908, que: "Em Portugal, como em quase todos os paizes, há grandes predilecções pelo gênero". (BASTOS, 1908, p. 89). Apesar do grande sucesso desse tipo de encenação, comprovado na existência de grande número de peças de autoria de autores e músicos nacionais, apresentadas, principalmente, no Teatro das Variedades (antigo Salitre) e no Teatro da Rua dos Condes, existem poucas pesquisas a respeito de mágicas.

Luiz Francisco Rebello, escritor, crítico literário e historiador de literatura, dedicou, na obra *O teatro naturalista neo-romântico (1870-1910,* poucas páginas ao teatro musical em Portugal - óperas nacionais (iniciadas com as óperas joco-sérias de António José da Silva, o Judeu, no século XVIII), operetas, revistas e mágicas-, às quais legou algumas linhas depreciativas:

2 Grifo da autora do artigo.

> [...] a encerrar este capítulo, um gênero de teatro considerado numa zona limítrofe, que conheceu, no período aqui em estudo, o favor das platéias populares menos exigentes: a mágica, que teve em Francisco Palha, Joaquim Augusto de Oliveira, Silva Pessoa, Parisini e Eduardo Garrido experimentados fabricantes, que foi eclecticamente cultivada por um Schwalbach e a que Eça de Queirós chamou, com certeira ironia, "o espectro solar do idiotismo"... (REBELLO, 1978, p. 100).

A despeito das observações irônicas sobre a mágica, expressadas por Rebello, alicerçado em declarações de Eça, a pesquisadora Vanda Lima Bellar Freire, coordenadora do projeto *Óperas e Mágicas em Teatros e Salões do Rio de Janeiro e de Lisboa*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, escreve, que a literatura especializada em música brasileira e literatura portuguesa têm "silenciado" sobre esse gênero dramático musical. (FREIRE, 2007, p. 1).

No romance *A tragédia da Rua das Flores*, escrito nos anos 1877 e 1888, o autor Eça de Queiroz (1845-1900) aborda a apresentação de uma mágica no Teatro das Variedades, bem como esboça a paisagem cultura, cênica e musical de Lisboa (Teatro da Trindade, São Carlos, D. Maria II), freqüentada, de um lado, por pessoas da nobreza e da burguesia, e de outro, por intelectuais, artistas e cortesãs: em *soirées* musicais e poéticas, e na apresentação de óperas e operetas.

## 1-O ESPETÁCULO DE MÁGICA: CONCEITO E CENA PORTUGUESA.

Na obra *A gênese da sociedade do espetáculo*: Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena (2008), o autor Christophe Charle comenta sobre a função social da música e sua apresentação em cenários sofisticados com uso de maquinaria e outros efeitos cênicos:

> Aos teatros da época neoclássica, construídos como templos no final do século XVIII, sucedem, a partir da década de 1860, os palácios do sonho e do entretenimento. Tomados por música ligeira, sobrecarregados de cenários vistosos, são invadidos por máquinas e jogos de luzes que se devem ao gás, depois à eletricidade e à força mecânica domesticadas pelo século do progresso. (CHARLE, 2012, p. 25).

Charle refere-se, principalmente, a um tipo de espetáculos luxuoso, com final apoteótico, o qual é chamado de **mágica**, em língua portuguesa; **comedia de magia**, em espanhol; **féerie**, em francês; **Märchendrama**, em alemão; e **fairytale play**, em inglês, e se caracteriza como uma "peça que se baseia em efeitos de magia, maravilhoso e espetacular, e faz intervir personagens imaginárias dotadas de poderes sobrenaturais (fada, de-

mônio, elemento natural, criatura mitológica etc.)". (PARVIS, 1999, p. 165).

Para Patrice Pavis, autor do *Dicionário de Teatro* (1996): "o maravilhoso não tem outra finalidade senão provocar estados oníricos e eufóricos que afastam da realidade cotidiana (opereta, comédia musical ou ópera de grande espetáculo)", e assume variadas formas: aparição de personagens sobre humanas, mortos, e fantasmas, com elementos cênicos em efeitos de magia, etc. No século XIX, a mágica se vincula ao melodrama, à pantomima, à ópera e depois à *vaudeville*, para produzir um tipo de exibição artística, na qual se mesclam heróis humanos e forças sobrenaturais, a música, cantos, danças e efeitos cênicos. (PARVIS, 1999, p. 165 e 166).

Em Portugal, o Teatro das Variedades (o antigo Salitre) e o Teatro da Rua dos Condes ficaram célebres pelas exibições de mágicas, escritas em sua maioria por três escritores nacionais - Joaquim Augusto de Oliveira, o Oliveira das Mágicas; Salvador Marques; e Silva Pessoa-, os quais se baseavam na tradição francesa, consolidada no texto *As Pílulas do Diabo* (1830?). Oliveira escreveu *Loteria do Diabo, Coroa de Carlos Magno, Amores do Diabo, Lenda do Rei de Granada, Gata Borralheira, Ave do Paraíso, Lâmpada Maravilhosa,* e *Filha do Ar*. Silva Pessoa foi o autor das seguintes mágicas para o Teatro da Rua dos Condes: *Serpente dos Mares, Castelo de Bronze, Torre Suspensa, Sete Castelos do Diabo, Corça Branca, Leilão do Diabo*, etc. O ator mais conhecido de mágicas foi Justiniano Nobre de Faria (1830-1883), bem como Izidoro Sabino Ferreira (1828-1876), (BASTOS, 1908, p. 89; 167 e 170). Izidoro é citado na apresentação da ópera *Barba Azul*, no romance *A tragédia da Rua das Flores*.

A pesquisadora Vanda B. Freire em *As mágicas, segundo periódicos e produtores teatrais: Brasil e Portugal*, menciona, que a mágica *As Covas de Salamanca* foi encenada no Teatro do Salitre, em 1806, por "um tal Faria que teve a idéia das montagens difíceis e complicadas. Foi o avô dos maquinismos que em teatro deslumbram, mas ocultam, quase sempre, a vacuidade das peças." Tal informação foi encontrada em periódico sem título, guardado no arquivo do Teatro D. Maria II, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa: O periódico faz ainda referências que indicam as funções sociais da mágica, como diversão: "em 1857 reconstruiu-se o teatro [Variedades] e inaugurando-se [...] com a mágica Lotaria do Diabo. O sucesso foi retumbante. [...] A mágica foi o entretenimento dos nossos avós, sebastianistas, embora não o confessassem". (FREIRE, 2006, p. 521).

## 2- "VER E SER VISTO": A ELITE LUSA VISITA O TEATRO.

No artigo *O Teatro em Portugal*, publicado na edição de janeiro de 1874, em *As Farpas*, José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) descreve a situação da paisagem dos espetáculos em Lisboa - o Teatro da Trindade, o Ginásio, o Príncipe Real, o da Rua dos Condes, o Salitre (Variedades), e o São Carlos – e sua decadência. Eça acredita que os problemas da cena cultural lisboeta possam ser atribuídos a quatro fatores: à qualidade da lite-

ratura dramática; ao público; aos atores; e à pobreza geral.

No mesmo texto crítico, o escritor destaca, que a ida da aristocracia e da burguesia ao teatro seria uma tática de exibição pessoal, para desfile de tendências da moda, para conversas, flertes, entre outras formas de sociabilidade: "O lisboeta, em lugar de salões que não há – toma uma cadeira de plateia que se vende. Põe a melhor gravata, as senhoras penteiam-se, e é uma sala, uma *soirée*, um *raout*, ou mais nacionalmente uma assembléia: - não se conversa". Eça, que se refere às cavaqueações de conteúdo não frívolo, nota, que as pessoas vão ao teatro não para entreter-se com o espetáculo, pois muitos reagem com desinteresse à apresentação no proscênio: "O público vai ao teatro passar a noite. O teatro entre nós não é uma curiosidade de espírito, é um ócio da sociedade [...]. O teatro é a substituição barata do salão. Salão calado – e comprado no bilheteiro". O autor prossegue com sua verve irônica a respeito dos contatos visuais concretizados nos camarotes pela técnica da binoculagem e, possíveis arranjos afetivos: "De resto o teatro favorece o namoro que é o entretenimento querido do português e da portuguesa correlativa. De fato o teatro é o centro do namoro nacional". (QUEIROZ, 1997, p. 792-793).

O aparente tédio em relação à apresentação do espetáculo no proscênio - tipo de peça, tema, tipo de encenação, cenário, música, dança, etc.- seria secundário, segundo Eça, pois uma parte da platéia freqüentava o teatro para ver e ser visto, e estava ávida em saber de futilidades, entre outros temas relativos à sociedade e à política e suas vastas implicações. No entanto, tinha algumas restrições a respeito dos conteúdos das peças teatrais exibidas: "Requer-se apenas uma certa moralidade física – que se não dêem beliscões nas ingênuas. A moral do drama, da ação, dos sentimentos não se percebe ou não se exige. Um beijo que estala sobressalta, um adultério que se idealiza encanta". (QUEIROZ, 1997, p. 792).

Interessante era, principalmente, para o público feminino observar a vestimenta das artistas e conferir as novas atrações do guarda-roupa refinado e dos adornos: "Uma das condições é que as atrizes se vistam bem, com modas novas, para que nos camarotes as senhoras observem, discutam as rendas, as sedas, as jóias e as *toilettes*." Diante de uma clientela cultural pouco exigente, os responsáveis pela escolha do repertório teatral estavam ocupados com a apresentação de espetáculos comerciais: "Um diretor de teatro não é pois escrupuloso com o seu espetáculo: alguém bem vestido que fale e dê  um pretexto para a luz do lustre – é o que basta. Sobretudo aos domingos". (QUEIROZ, 1997, p. 792 e 793).

Eça de Queiroz desclassifica as várias vertentes, presentes na paisagem teatral portuguesa na metade do século XIX, que foram por ele rotuladas como comédias eróticas com função desopiladora de desejos

contidos; mágicas facilitadoras da digestão e benéficas ao emburrecimento; e dramas sentimentais ao gosto de pessoas casadas entediadas:

> O teatro normal seria o deperecimento providencial das pequenas comédias eróticas que constituem a aguardente moral das pessoas que não vão à taberna; das **mágicas** que não passam de um mau acompanhamento da digestão e de uma escola de embrutecimento, dos dramas sentimentais que servem para excitar os sentidos da burguesia casada, e formam uma espécie de comunicação cômoda com o vício sem se descer de um camarote! (QUEIROZ, 1997, p. 795).

Em uma cidade invadida por óperas, de matriz italiana, como *Roberto, o Diabo* (1831), de Giacomo Meyerbeer (1791-1864); *Macbeth* (1849), e *Rigoletto (*1851) de Giuseppe Verdi (1813-1901); *Fausto* (1859), de Charles-François de Gounod (1818-1893), etc.; e as operetas - *A bela Helena* (1858), *Barba Azul* (1866) e *A Grã-Duquesa de Gerolstein* (1867), de Offenbach (1819-1880). (RIDING; DUNTON-DOWNER, 2010, p. 164-187; 268-271; e 278-287), Eça de Queiroz aborda a musicalidade cênica em *A tragédia da Rua das Flores*. As apresentações de duas óperas – *Barba Azul* e *Roberto, o Diabo* – foram feitas de forma mais detalhada, enquanto que a exibição de uma mágica foi superficial, sem menção ao título. Apesar do tratamento diferenciado dados às duas formas de expressão cênico-musical na narrativa, o escritor as elaborou como encenação para um público que ia ao salão de eventos para reparar nos espectadores e ser reparado, como membro da elite rica, elegante, despreocupada e fútil.

## 3- SOCIABILIDADES NOS CAMAROTES DO TEATRO DAS VARIEDADES EM *A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES.*

Na obra *Eça de Queirós e o seu tempo* o autor João Medina considerou 1878 como o "ano magno" da produção literária de José Maria Eça de Queiroz (MEDINA, 1972, p. 134-138), porque nessa época, ele realizou vários empreendimentos: a publicação de *O Primo Basílio*; a revisão de *O Crime do Padre Amaro*; e a redação de *A Capital*, *e* de *A Batalha do Caia*. Nesse mesmo ano, Eça foi transferido para o consulado português de Newcastle para Bristol, e concluiu a escrita de um romance de tema proibido (incesto), conforme relatava em cartas (1877-1878) ao seu editor Ernesto Chardron, e a seu amigo Ramalho Ortigão.

A obra, que foi publicada somente em 1980, depois do espólio do autor ter passado para domínio público, recebeu o nome de *A tragédia da Rua das Flores*, [3] pois o tema central - o sensual amor entre um casal,

3 O texto sobre o amor interdito não foi revisado pelo escritor e, ficou esquecido até 1924, na residência de D. Emília de Castro, viúva de Eça, falecido em Paris, no ano de 1900. No ano de 1925, em diálogo com José Maria, filho mais velho do autor, a Livraria-Editora Lello & Irmão, do Porto, planejou para 1925, a publicação de alguns inéditos ecianos: *O Conde de Abranhos, A Tragédia da Rua das Flores, Alves & Cia, Correspondência, Páginas esquecidas, Notas de Viagem e A Capital.*

que não sabia de seus íntimos laços consangüíneos -, desagradava ao editor e aos amigos do escritor, que não ousou nem lapidar o texto, tampouco escolher o título final, mas sim optou por inserir algumas personagens da obra em outros romances: *Os Maias, A Capital,* e *O Conde de Abranhos.*

Lisboa é celebrada, no romance *A tragédia da Rua das Flores,* de Eça de Queiroz, em imagens plásticas e sonoras, com apresentações artísticas nos patrimônios históricos, arquitetônicos e culturais - Teatro da Trindade, das Variedades, São Carlos e D. Maria II –, que são locais refinados de entretenimento e de sociabilidades. No entanto, se percebe que muitos freqüentam esses locais para olharem com binóculos a platéia, e se deixarem binocular, a partir de olhares lançados de dentro dos balcões e dos camarotes que se tornam outros palcos de representações sociais.

O romance inicia-se com a apresentação da opereta *Barba Azu*l, de Offenbach, à qual o rei português e sua consorte assistem do camarote real, localizado em frente ao palco, e rodeado de camarotes, e balcões, cujos freqüentadores demonstram ter sólida situação financeira. Da varanda, espaço da plebe, provavelmente, os olhares se voltam mais para o desenrolar da estória no proscênio. A dinâmica na sala de espetáculos se transforma com a entrada triunfal de uma mulher desconhecida, Madame Genoveva de Molineux, que era na verdade Joaquina da Guarda, a qual abandonara o marido e o filhinho em Lisboa, muitos anos antes:

> Uma senhora alta, de pé, desapertava devagar os fechos de prata duma longa capa de seda negra, forrada de peles escuras [...]. Fez-se logo sensação, no público amodorrado. "Binocularam-na à carga cerrada", como disse o poeta Roma [...].
>
> Murmurou-se logo no balcão que a *estrangeira* devia ser a princesa Breppo; uma parente pobre e remota da casa Sabóia. (QUEIROZ, 1980, p. 42 e 43).

O escritor Eça, que no artigo acima mencionado sobre o teatro português (1874), criticava a profunda frivolidade dos membros da nobreza e burguesia, aconselhava seus patrícios: a selecionarem certo teatro para reuniões familiares e fraternais: "A corte quer teatro? Que vá ao *Salitre*! Passa-se muito bem, a 1$500 cada camarote. A corte pode ali gozar a sua *soirée* regaladinha, e ir depois tomar sossegadamente o seu chá. (QUEIROZ, 1997, p. 798).

O Teatro do Salitre, que foi redenominado no ano de 1858, como Teatro das Variedades, foi construído pelo arquiteto Simão Caetano Nunes, e inaugurado em 27 de novembro de 1783. Esse espaço cênico comportava cerca de 900 espectadores, distribuídos por 21 frisas, 27 camarotes de 1. ordem, e 22 de 2. ordem; 207 lugares de platéia, 147 de superior; 120 de geral e 60 nas varandas. No botequim e bilhar, localizados no edifício

anexo, se reuniam aristocratas e boêmios, atores e dançarinos de fandango, críticos e poetas, como José Agostinho de Macedo. Em suas diversas fases foram apresentados no Teatro do Salitre espetáculos ecléticos: farsa, comédia, mágica, drama, tragédia, ópera, *vaudeville*; bailados; música; malabarismo; equilibrismo; ginástica; prestigitação; fantoches; ventriloquia e feras amestradas. (TEATRO DO SALITRE, 2008, p. 1).[4]

No ano de 1838, foi inaugurado um novo espaço para a instalação de uma escola de arte dramática. Depois de ter sido fechado, por causa da febre amarela, o Teatro recebeu um novo nome - *Teatro das Variedades Dramáticas* – (1858), que tinha apresentações de mágicas (peças musicais com elementos fantásticos), como *Loteria do Diabo***,** *Coroa de Carlos Magno, Reino das Fadas, Pomba de Ovos de Ouro,* entre outras (BASTOS, 1908, p. 362). Nesses espetáculos de mágica eram utilizados maquinismos sofisticados, com o objetivo de se criar uma dimensão do fantástico, do maravilhoso e do sobrenatural, que encantava o público. (FREIRE, 2005, p. 1).

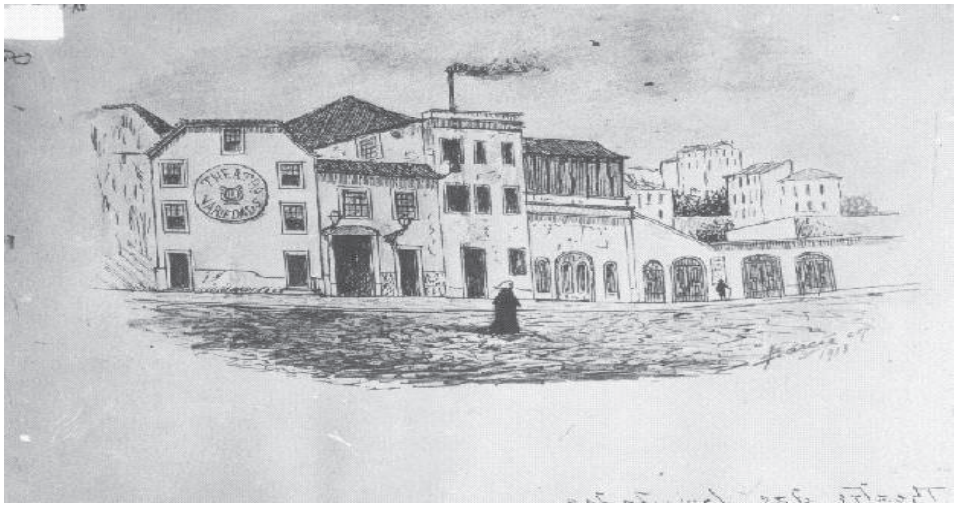


Figura 1-**Teatro das Variedades (1783).** Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa.

Fonte: <http://cinemaaoscopos.blogspot.com.br/2010/11/salao-liberdade-1910-1920.html

**3.1- FLERTES DESESPERADOS NA APRESENTAÇÃO DE UMA MÁGICA.**

Na exibição da ópera *Barba Azul,* na cena inicial do romance, surge o prestigiado ator Izidoro, que era ensaiador e ator da Companhia do Teatro das Variedades, depois do ano de 1858. O pintor ficcional Camilo Serrão, que tinha o objetivo de fazer um retrato de Genoveva, era cenografista dessa sala de espetáculos.

4 O Teatro do Salitre foi palco de diversas atividades culturais e políticas, como a saudação da chegada do exército britânico (1808); e a aclamação da liberdade na época da Revolução Liberal (1822), etc. Na fase anterior a 1858, no teatro foram apresentadas comédias e entremezes, que são pequenas composições teatrais jocosas ou burlescas.
Alexandre Herculano, em 1839, fez representar nesse palco seu drama histórico *O Fronteiro de África ou Três Noites Aziagas*. António Feliciano de Castilho apoiou a Companhia de Gil Vicente, administrada pelos atores Francisco frutuoso e César Perini. O espaço cênico foi denominado, nesse momento, de *Real Teatro Português do Salitre*, outros o chamavam de *Teatro Nacional*. (TEATRO DO SALITRE, 2009, p. 1).

Vitor se reconcilia com Aninhas, uma meretriz ingênua e apaixonada, e a convida para um momento especial: "e mesmo uma noite foram ver ao *Variedades* uma ***mágica***". Ciente da urgência em fazer da moça simples uma mulher refinada, para representar uma harmonia amorosa na platéia do teatro, o rapaz se dedica a compor uma visual elegante para a moça e por isso passa horas na composição:

> Vítor dera-lhe ultimamente certos conselhos de *toilette*, procurando fazer-lhe uma certa elegância de Madame de Molineux. Aninhas penteava o cabelo sem grandes postiços: já não riçava em frisados de cãozinho: usava também opoponax nos lenços, e luvas *gris-perle* de 8 botões. E nessa noite, com um vestido de seda cor de vinho, muito colado, uma gravata simples de renda, a sua carinha bonita tinha um ar gracioso, simples e nítido – que fez a Vítor alguma vaidade. (QUEIROZ, 1980, p. 204).

Como um diretor de cena, Vitor escolhe o traje mais adequado para Aninhas, a fim de compor a representação de uma senhorita bela e elegante, ao invés de assumir sua condição de prostituta requisitada. No Teatro das Variedades, os protagonistas - o jovem advogado Vitor da Ega e Genoveva-, acompanhados de seus respectivos amantes, se encontram, por acaso, se exibem, e se esnobam nesse mesmo local, durante o espetáculo de mágica, alheios aos acontecimentos apresentados no palco.

> Ao sentar-se no camarote com ela, fez-se pálido como cera: defronte, Dâmaso, de casaco e gravata branca, próspero, deleitado, balofo, triunfante, falava com Madame de Molineux. Vitor ia retirar-se rapidamente para o fundo do camarote, quando acenos muito amigos de Dâmaso o imobilizaram na cadeira – e, imediatamente, Madame de Molineux também abaixou a cabeça: estava esplêndida: com um vestido de seda preta, onde se desenrolava um bordado espesso de veludo: tinha o cabelo à inglesa, num penteado simples que mostrava uma cabeça pequena e adorável; duas pérolas negras destacavam sobre a orelhinha: e, pendente por uma fita de pérola, da cor das luvas, tinha no peito um medalhão, feito duma turquesa. (QUEIROZ, 1980, p. 204).

Atônito com a visão esplêndida de Genoveva, ao lado do amante, o rapaz fica a tal ponto embabascado, que ignora o espetáculo do proscênio: "E como uma onda que quebra os diques, o amor antigo encheu o peito de Vitor, sufocou-o. Ao princípio, ficou como um idiota, e ao palco, as luzes escassas, a cor reles do papel dos camarotes, tudo lhe parecia confundir-se [...]". (QUEIROZ, 1980, p. 205).

Enciumado, ele se porta de forma ridícula: "começou a inclinar-se para Aninhas, a dizer-lhes ninharias, rindo alto, arrastando a cadeira", e provoca nela uma suspeita de que a sua frente encontra-se sua

rival: "examinou-a com o binóculo: tomava atitudes escolhidas, imitando involuntariamente as de Madame de Molineux." Destemperado, Vitor caiu em desespero: "Aquela indiferença esmagava-o. Começou a responder secamente a Aninhas; não ouvia as tristes pilhérias dos actores; e no fundo do camarote, não tirava os olhos de Madame de Molineux":

> Aninhas mesmo notou-o; fez-se pálida: porque estava sempre a olhar para aquela mulher? - Eu? Que me importa a mim a mulher? Não sou livre de olhar para quem quero? Aninhas deitou-lhe um olhar faiscante; odiava já Madame de Molineux. Mas Genoveva nem uma só vez tornou a voltar os olhos: Dâmaso, esse, não se fartava de mostrar a Vitor a sua intimidade, a sua felicidade: tomava atitudes triunfantes: torcia altivamente o bigode: tinha movimentos de ombros piedosos a certas expressões fracas dos actores. (QUEIROZ, 1980, p. 205).

Altiva, Genoveva sai do camarote no final do segundo ato, seguida por Damaso, após concluir seu espetáculo de apresentação pessoal de beleza e sofisticação. A exibição e a ostentação de seus trajes refinados estavam concluídas: eles observaram os outros camarotes, e saíram, despreocupadamente, antes do final da apresentação, que não lhes interessava, enquanto Vitor:

> [...] hesitou um momento, agarrou o chapéu, precipitou-se pelo corredor: mas chegou apenas à porta para ver Madame de Molineux entrar para o coupé, com um movimento que levantou brancuras de saias – e Dâmaso, batendo a portinhola, triunfalmente, fazer-lhe um aceno compassivo. Voltou para o camarote – com uma raiva no coração. Desejava que o teatro ardesse, que o mundo caísse aos pedaços. E sentado ao pé de Aninhas, não tirava os olhos do camarote em frente, vazio, onde ela se sentara, que devia ter ainda o seu aroma, - e as lágrimas que não soltara acorriam-lhe, afogavam-lhe o coração. (QUEIROZ, 1980, p. 205 e 206).

## CONCLUSÃO

Parte das manifestações culturais do século XIX, em Portugal, a mágica, que tinha grandes produções cênicas, coloridas, sonoras e musicais, com mulheres belas, e apoteoses finais, tinha grande sucesso junto ao público. No entanto, observa-se que, a pesquisa em relação a tal gênero tem sido pouco cultivada no Brasil, se comparada aos outros estudos dedicados aos outros gêneros cênicos.

No artigo *O teatro em Portugal* (1874), Eça de Queiroz classifica o gênero das mágicas, como espe-

táculos, que "não passam de um mau acompanhamento da digestão e de uma escola de embrutecimento", no entanto no romance *A tragédia da Rua das Flores*, organiza para seus protagonistas, Vitor e Genoveva, uma representação de seus sentimentos, em forma de contemplação dos palcos particulares, em que se encontravam, situados um em frente ao outro, durante a exibição no Teatro das Variedades. Para Vitor nada é menos interessante, que o espetáculo de mágica, encenado no palco, pois ele se preocupa em representar sua exibição pessoal de felicidade com Aninhas para Genoveva que o ignora completamente. Dâmaso, que fortalecia sua natureza exibicionista, por poder ostentar no camarote sua meretriz bela e refinada, Madame Genoveva de Molineux, também encenava sua dose de bem-estar, comprado a altíssimo preço, e por isso, fora ao teatro: para ver e ser visto.

**REFERÊNCIAS**

BASTOS, Souza. Mágica. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Obra profusamente illustrada. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Tradução de Hildegard Feist. Coord. de Sérgio Miceli. Sociedade em cena: Introdução à edição brasileira por Heloisa Pontes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Coleção História Social da Arte).

FREIRE, Vanda B. A mágica nos teatros cariocas, segundo a visão da imprensa (1880-1920). Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2007. Disponível em: < http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_VBFreire_et_alli.pdf>. Acesso em: 7 de maio de 2012.

_____. *As mágicas, segundo periódicos e produtores teatrais*: Brasil e Portugal. XVI Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006. Disponível em: < http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao08/04COM_MusHist_0801-217.pdf>. Acesso em: 7 de maio de 2012.

MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2 ed., ver. e aum. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e o seu tempo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972. (Colecção Horizonte; 17).

PAVIS, Patrice. Féerie. In: _____. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg, Ma-

ria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 164-168.

REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista neo-romântico (1870-1910).* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa; SEC: MEC, 1978. (Biblioteca Breve; 16).

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Ópera*: Guia Ilustrado. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

QUEIROZ, Eça de. *A Tragédia da Rua das Flores*. Fixação do texto e notas de João Medina e A. Campos Matos. Prefácio de João Medina. Lisboa: Moraes Editores, 1980. Inclui: Carta de José Maria Eça de Queiroz [Filho] aos editores José e António Lello (1924); Propaganda de lançamento do romance pela Editora Lello & Irmão (1925); e Notas ao texto.

_____. *Obra completa*. Org. geral, introd., fixação de textos, autógrafos e notas introd. de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 3.

TEATRO DO SALITRE [Variedades]. Disponível em: <http://cercarte.blogspot.com.br/2008_11_01_archive.html>. Acesso em: 7 de maio de 2012.

ILUSTRAÇÃO.

Figura 1- *O Teatro das Variedades (1783).* Disponível em:<http://cinemaaoscopos.blogspot.com.br/2010/11/salao-liberdade-1910-1920.html>. *Acesso em: 7 de maio 2012.*

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O LABIRINTO DA MEMÓRIA EM "O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA" DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Dilce Pio Nascimento[1]

**RESUMO**: Neste artigo pretende-se investigar sobre o processo de construção da obra "Arquipélago da Insónia" do escritor Português António Lobo Antunes. Observar como a tessitura do romance é construída e/ou destruída pelos labirintos da memória de um narrador autista. A narrativa ocorre de forma metonímica através de várias imagens distorcidas. Nesse processo o ambiente, as pessoas são identificadas por meio dos sentidos. A realidade é apresentada através de elementos diluidores de qualquer senso de racionalidade, trazendo para a trama a dúvida, as incertezas. O texto apresenta um modo de dizer, sob ruínas, pois se evidencia fracturas, aparente incoerências, devido à fala automática da personagem principal que deseja dizer tudo o que lhe vem à mente, mas é tolhido pelo viés da memória que traz consigo as infinitas lembranças e o esquecimento. Esta técnica tem como estratégia desconstruir a linguagem de suas formalidades usuais como clareza, objetividade, precisão. Lobo Antunes, nessa obra, reflete sobre a própria escrita, pondo em evidência uma forma discursiva da arte literária contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE**: Lobo Antunes. Criação literária. Memória. Modo de dizer.

**ABSTRACT:** This study seeks to investigate the construction process of the book "Arquipélago da Insónia" by the Portuguese writer António Lobo Antunes and observe how the composition of the novel is constructed and/or destroyed through the labyrinths of the autistic narrator's memory. The narrative occurs in a metonymic form through various distorted images. In this process the environment and the people are identified through the senses. Reality is presented through elements free of any kind of rationality, bringing a doubt, uncertainties to the plot. The text presents a way of speaking that is ruined because it presents fractures, apparent incoherencies owing to the automatic speech of the principal character that desires to say everything that comes to mind but is prohibited by the mind that possesses infinite memories and forgetfulness. This technique's strategy is to deconstruct the language of its usual formalities such as clarity, objectiveness and precision. Lobo Antunes, in this book, reflects on his own writing, putting in evidence a discursive form of contemporary literary art.

**KEYWORDS**: Lobo Antunes. Literary creation. Memory. Way of speaking.

No livro Arquipélago da Insónia António Lobo Antunes apresenta um texto sob ruínas, fragmentado por um sujeito que tem dificuldade de expressar-se. O processo criativo mostra um escritor pós-moderno que

1 Professora da Universidade do Estado do Amazonas – Centro de Estudos Superiores de Parintins – e mestranda do Programa de Pós-Graduação de Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas.

se opõe à técnica discursiva convencional. Pois "[...] o discurso não pode ser regido pela lógica [...]. O discurso sempre se volta para uma reflexidade metalinguística" (White, 2006, p.17). Determinada realidade só aparece em função do nosso poder de articular a linguagem. A não compreensão dessa linguagem gera o discurso da falsa consciência que se baseia na articulação de uma falsa linguagem.

Para White todo discurso é um empréstimo de outro discurso. Nesse sentido, este autor questiona o fato do historiador não se dá conta da subjetividade discursiva, só quem consegue fazer essa reflexão sobre o próprio discurso é aquele que mantém um distanciamento do objeto, e dessa forma, tem a capacidade de ver a "falsa consciência". "Arquipélago da Insónia" é uma obra que expressa essa reflexão sobre a própria escrita. O silêncio, a incomunicabilidade do ser aponta para uma necessidade de dizer, mas as palavras nem sempre dizem tudo aquilo que o sujeito gostaria de dizer, daí a frustração:

> [...] o que eu queria dizer e não consigo, ajudem-me [...] e os retratos, vá lá, a ajudarem [...] eu que nunca falei calado, vou calar-me, mais três ou quatro frase e calo-me [...] o arame na garganta sou eu que o tenho a final a dificultar as palavras, repito as dos outros [...] de garganta atravessada por um arame que dificulta as palavras [...] que espécie de livro é este que custa tanto a escrever? (Antunes, 2010, p. 123-155-160 - 167).

Toda a narrativa vai sendo delineada por esses momentos de reflexão sobre a linguagem, sobre a própria escrita. O escritor com o seu *alter ego* apresenta para o leitor algumas "marcas" do seu processo criativo. A primeira marca do processo encontra-se na criação de um narrador diferente, autista, pois tudo o que diz é posto à prova, podendo ser outra coisa, ou mesmo invenção de uma mente criativa, "mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente, não passam de episódios que invento" (Antunes, 2010, p. 11). A invenção ou imaginação, aquilo que Calvino chama de "alta imaginação [...], ou seja, da parte mais elevada da imaginação, diversa da imaginação corpórea, como a que se manifesta no caos dos sonhos". (Calvino, 1990, p. 98). Calvino distingue dois processos "imaginativos": "o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal" (Calvino, 1990, p. 99).

O primeiro processo imaginativo se refere à leitura. Ao ler um romance, o leitor é levado "a ver a cena"; ele é quem dá vida as personagens. O segundo processo pode ser visto segundo Calvino na imagem cinematográfica, "todo o filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma" (Calvino, 1990, p. 99). No texto de Antunes as palavras evocam imagens no ato da invenção, criadas por um demiurgo, ou seja, aquele que tem a autoridade, a competência de saber fazer e saber

dizer. Nesse sentido, o narrador de "Arquipélago da Insónia", apesar das limitações, por ser um autista, consegue, com grande esforço, criar, imaginar cores, seres conforme esta impressionante passagem do texto:

> [...] proíbo-os de me tirarem o que me pertence, o que fabriquei palmo a palmo para me defender de vocês, esta extensão de milho, esta cevada, estas cabras, o que poderia dizer-vos acerca do vento que dobrava o celeiro e o depósito da água e baralhava as árvores
>
> – qual herdade?
>
> uma pergunta tão injusta a mim que construí sozinho às escondidas de todos quando tinha a certeza que dormiam e se calhar acordados a espiarem-me, um trabalhão com a serra, a lagoa, o pomar, galinhas feitas a lápis uma a uma, cada pena, cada bico, cada cor, eu que apenas concebia o cinzento e o branco e as inventei a custo, as enxotei para a capoeira, batendo as palmas e prendi o ganchinho da cancela no prego, por que razão querem ficar com o que tenho e pretendem que eu sem nada como vocês [...](Antunes, 2010, p. 93).

A imaginação é a matéria fundamental desse narrador que teme perdê-la, "ficar" "sem nada como vocês". A única coisa que tem é a capacidade de inventar, porém as regras e normas da sociedade podem destruir esse potencial, impondo modelos que inibem a capacidade criadora. Em outras palavras esse narrador não se submete à regra, à *continuidade*. Há diferentes pontos de vista de narrar uma história, neste caso o foco narrativo é em primeira pessoa. Nessa obra de Antunes o narrador se apresenta multifacetado em que ele é vários, assumindo outras personagens dentro de si mesmo. É semelhante à fracturas de espelhos estilhaçados, refletindo para todas as direções. Quem dará coerência ao texto é o leitor que, na concepção de Barthes é também uma personagem porque é a "travessia" do texto:

> Admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações já que a leitura é, de direito infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em rota livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinitas e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia (Barthes, 2004, p. 54).

Se o leitor é a travessia do texto na sua subjetividade pode fazer uma "leitura louca" por ter a percepção da simultaneidade dos sentidos. Parece que a narrativa de Antunes propõe manter um diálogo com o leitor, obrigando-o a decifrar, a tessitura textual. A luta com as palavras está presente em toda a narrativa. O narrador

não sabe o que dizer porque as palavras faltam-lhe, logo, pede auxílio ao leitor que preencherá as lacunas do texto.

Mas como esse processo é um ato solitário, o narrador encontra nas fotografias, o lenitivo, a base de sua criação o que o motiva, que são as lembranças, a matéria fundamental para a existência da narrativa. A metáfora do arame atravessado na garganta que dificulta as palavras é magistral. Ao invés de cordas vocais o narrador possui fios de metal duro, o arame, impedindo-o a pronunciar qualquer palavra. Daí a incomunicabilidade do ser, a solidão serem marcas desse narrador solitário, suspenso de qualquer realidade que serve de pretexto para o autor extenalizar o que sente ao escrever, encontrando-se, no extremo de si mesmo.

Uma segunda marca no processo criativo do livro "Arquipélago da Insónia" está no modo de construção da narrativa. Quando o texto é lido de forma linear, a maioria dos leitores irão sentir dificuldade em compreendê-lo. É um livro complexo, pois requer uma leitura atenta, fazendo as ligações necessárias para torná-la compreensível. A todo o momento a narrativa é interrompida por uma polifonia discursiva (as várias vozes que surgem nos labirintos da memória do narrador) e também pelos parênteses que complementam o texto principal imprescindível à compreensão da obra como, por exemplo, essas vozes que aparecem no primeiro capítulo:

- O órfão
- o jardim
- o que me deu na cabeça para ti tirar do fogão?
- leva as tuas coisas para o andar de cima amanhã
- os comunistas
- leva as tuas coisas para o meu quarto amanhã}
- chega cá

Aparentemente essas frases estão soltas, deslocadas, mas existe uma lógica interna. São vozes que surgem no decorrer da narrativa, lembranças que soam na memória do narrador, vem e vão sem que ele possa selecioná-las. Cada uma dessas frases, assim como todas as vozes do texto faz alusão a uma situação, a um acontecimento, como poderia dizer a narrativa tradicional, a um fato da narrativa. *O órfão* refere-se à voz de senhores, na ocasião da morte da mãe do narrador; *o jardim* ao referir-se à voz da avó paterna no casarão da família; *o que me deu na cabeça para ti tirar do fogão?* Esta frase é uma lembrança da voz do pai do narrador no momento em que está levando a esposa, uma empregada da cozinha, para o seu quarto que ficava no andar de cima daquele casarão. A expressão *Os comunistas* são lembranças confusas do momento em que a fazenda fora saqueada e queimada por malfeitores ou pelo próprio pai do autista. Já a expressão *chega cá* é muito presente

no livro, sendo, inclusive, a ilustração da capa da edição 2010 da editora Objetiva que traz a imagem de um homem deitado sobre uma mulher, apertando-lhe o pulso referindo-se à lembrança que Jaime, o autista, tem do seu avô ao violentar sexualmente as empregadas da casa, incluindo a mãe do narrador.

A construção da narrativa contemporânea difere da técnica retórica tradicional. Lobo Antunes rompe com a escrita linear, com a tradição da "continuidade", nas palavras de Foucault, que propõe uma nova metodologia para o campo epistemológico das ciências humanas. As formas de dizer o mundo são escolhidas pela representação. Se não podemos viver a "coisa em si" criamos estruturas mentais que possam ordenar o mundo. Do século XVI ao XIX Foucault constata uma imposição das ciências experimentais sobre as ciências humanas que empregavam categorias de causa e efeito.

A prosa de ficção contemporânea faz um trabalho de arqueologia, de interpretação, ter o domínio do sistema, do objeto culturalmente produzido, colocando diferentes elementos e ordená-los. Para Foucault "a literatura só logrou existir na sua a autonomia, só se desprendeu de linguagens alheias por um corte profundo quando formou uma espécie de 'contradiscurso" (Foucault, 2005, p. 98). É nessa ideologia que incide a prosa de Antunes, optando por um discurso de ruptura do tradicional, da continuidade. A figura mais importante é a do narrador uma vez que é o interlocutor do discurso entre o leitor e a prosa do mundo que ocorre com a apreensão do conhecimento através da semelhança.

Segundo Foucault há quatro processos de conhecimento por similitudes: *conveniência, emulatio, analogia e simphatia*. Dentre esses processos destaca-se o de *conveniência* onde os elementos são aproximados por contiguidade. Nessa conveniência existem elementos internos ou externos aos objetos que os aproximam. Em "Arquipélago da Insónia" há vários objetos que passam por este processo, por exemplo, o cheiro dos baús é lembrança da mãe; o livro de prima Hortelinda que remete para a morte etc. No processo de contiguidade as aproximações se dão num espaço referencial para que sejam convenientes, sendo asseguradas pela linguagem;

Como Dom Quixote de Cervantes, o narrador de "Arquipélago da Insónia" é louco, portanto a forma de pensamento é outra e não aquela combinatória, classificatória semelhante a das ciências naturais. A identificação da loucura como libertação das amarras sociais, significa que não está preso a nenhuma estrutura de pensamento linear, da *continuidade*.

A ordem da narrativa é outra, a fragmentação da realidade se dá pelo olhar do narrador que não consegue ver a totalidade das coisas, descrevendo-as pelas partes, pelo processo metonímico como Foucault quando descreve o quadro *Las Meninas* de Velasques. Primeiramente apresenta o raio de visão do pintor, depois dos

integrantes da pintura, por fim, vai descrevendo ponto a ponto todos os elementos do quadro.

Essa nova forma de pensar na literatura pós-moderna é comparada à metáfora do louco que não se submete à regra, aproveitando toda forma de experiência. Barthes referindo-se à instância do discurso fala que "a literatura moderna busca instituir através das experiências várias, uma posição nova do agente da escritura na própria escritura. [...] o escopo dessa busca é substituir a instância da realidade [...] pela própria instância do discurso". (Barthes, 2004, p. 24) O discurso como um elemento linguístico fundamental, a exploração da própria linguagem, principalmente da fala. O semiologista afirma que a literatura não é ciência do 'coração humano' "mas da fala humana" (Barthes, 2004, p. 25).

Conforme Barthes a teoria crítica está sempre interessada no texto do ponto de vista do autor e nunca do leitor. A pergunta básica para uma obra literária é "*o que o autor quis dizer* e de modo algum [pergunta sobre] *o que o leitor entende*" (Barthes, 2004, p. 29). Antunes, na sua escritura, procura desconstruir essa forma de análise, uma vez que há ausência de trama, na narrativa. Nada acontece. O que o autor disse está dito. Não há nada velado, obscuro que possa trazer profundas mudanças no transcorrer da narração.

O que poderia haver de mais comum sobre a história de uma família que antes fora rica do interior de Portugal, indo à bancarrota, só restando o abandono, a solidão e a decadência contada por um autista, um dos membros da família, que vive confinado num hospício e sente-se rodeado de fantasmas (as lembranças do passado que as atormenta numa insônia profunda?). Talvez a melhor pergunta seria *como o autor diz*. E aqui está a forma de leitura que a própria obra impõe.

Dessa forma a pergunta sobre *o que o leitor entende* seria melhor explorada, pois o entendimento do leitor estaria em decifrar as "marcas" que o autor deixa para compreensão do modo de dizer, que, no caso de Antunes, difere da maioria dos textos pois a lógica dessa narrativa é outra. A leitura é constantemente interrompida por frases, vozes, paradas bruscas do raciocínio, as explicações nos parênteses, com esta, "o lápis [...] e aí estava o lápis de novo e as moscas a escaparem-se [...] agora não era a ponta da [...]borracha que batia na mesa, era o lápis completo a meditar" (Antunes, 2010, p.114).

Antunes abusa da metaficção na tessitura dessa obra. O lápis é o demiurgo, é o criador, vai fazendo e desfazendo a narrativa. Além do lápis como recurso criativo tem-se o episódio do poço que é um dos mais interessantes: "o único neto fazendo-se, desfazendo-se, refazendo-se na água de bochechas ora largas ora estreitas, orelhas que mudavam de forma, o cabelo que não cessava de flutuar" (Antunes, 2010, p.19).

O poço era o lugar onde o narrador se sentia "vivo" porque via seu rosto fazendo-se, desfazendo-se na

água, como um espelho, revelando-lhe como se sentia: um estilhaço de imagem. O poço era a saída, ou melhor, a morte como forma de libertação do sujeito que vivia confinado naquele mundo intolerável, sem nenhuma possibilidade de se comunicar com o mundo externo.

Tudo isso traz novas experiências para o leitor, como por exemplo, saber lidar com as digressões, pensar na lógica interna do texto como um jogo, sendo ele, o construtor do sentido textual, fazendo as ligações necessárias para que o texto se torne legível.

A terceira marca do modo de dizer de Lobo Antunes, na obra em questão está na forma de narrar pelo viés da memória. Uma das fontes da literatura mais caro, precisamente dos romances é sem dúvida a memória. Em 2002, Milton Hatoum[2], numa palestra para os alunos de Letras, da Universidade Federal do Amazonas, em Manaus, foi questionado do porquê de seus romances só falarem de uma Manaus antiga, como cais do porto, das casas flutuantes etc. Hatoum respondeu que todo romance, para ter a constituição de um romance deve ser construído pelo viés do passado, se o texto se referir a acontecimentos do presente é uma crônica.

Daí a importância do passado e da memória como fonte primordial para a elaboração do texto literário, e em específico o romance. Jorge Luis Borges sempre atribui à memória a base de seu processo criativo, principalmente o esquecimento, uma vez que ela mesma seleciona, escolhendo suas lembranças.

Em "Arquipélago da Insónia" as categorias da narrativa como tempo e espaço são suprimidas, restando uma manifestação de um tempo marcado por lembranças confusas, num plano onírico surrealista, havendo, nesse sentido, uma potencialização da memória como estratégia discursiva. Há um conto de Borges, "Funes, o memorioso" em que a personagem Funes tem a incrível capacidade de lembra de tudo, de todos os detalhes do que lia ou vivia durante um dia inteiro. "Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro [...] cada reconstrução, porém, já tinha requerido um dia inteiro. [...] Minha memória, senhor, é como um despejadouro de lixos" (Borges, 1998, p. 543).

Lembrar de tudo é possível? Seria necessário de mais um dia para enumerar tantos pormenores. No final do conto o narrador suspeita que Funes era incapaz de pensar pois "pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair" (Borges, 1998, p. 545). É esta a condição do narrador de "Arquipélago da Insónia", pois deseja falar, descrever tantos pormenores que sua memória é semelhante ao despejadouro de lixo de que Borges reflete nesse conto, pois se o autista descrevesse todas as lembranças a narrativa não findaria.

O narrador teme o esquecimento por isso sua memória é hipertrofiada pelos excessos de detalhes,

2 Nessa palestra Hatoum falava sobre o processo de construção da obra "Dois Irmãos".

provocando-lhe a insônia, por tantas lembranças simultaneamente,

> [...] e não se lembra das garças, as memórias que você perdeu, uma espécie de ilha [...]. Não esqueço os caules de linha azul e as pétalas verdes como não esqueço as nuvens na janela, redondas antes das primeiras chuvas[...] lembro-me do cobertor que me deram para dormir no celeiro e dos morcegos a abandonarem as vigas numa desordem de guinchos [...] disse que de pouco me recordo antes da herdade e não minto (Antunes, 2010, p. 109- 178- 194-195).

O autista inicia a narrativa lembrando-se do casarão. Numa primeira leitura tem-se a impressão de que o narrador está chegando a casa e ali inicia o processo narrativo tendo como motivação as fotografias. E o que são fotografias senão lembranças que podem ser rememoradas, pelo narrador? E são estas lembranças que servem de base para a profusão de tantas outras lembranças. É lembrança dentro da lembrança como um labirinto sem fim.

> De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual quase tudo lhe falta? [...] as fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha, e da tosse do meu avô comandando o mundo. [...] na varanda os campos que conheço e não conheço (...) a vila cada vez mais distante onde as luzes acentuam o escuro, um sítio de defuntos em cujas ruas trotava, abraçado ao meu pai [...] (Antunes, 2010, p. 09).

A grande angústia do narrador é saber se estará vivo quando a narrativa for concluída "[...] - estou a acabar, prima Hortelinda e ainda estou vivo" (Antunes, 2010 p. 254) No final da narrativa a frase em latim "FINIS LAUS DEO" (Antunes, 2010, p. 255) literalmente seria *finalmente Deus seja louvado*. Esta frase irônica, não por louvar ou agradecer a Deus pela obra, mas pelo narrador não ter morrido antes da conclusão do livro.

Essa morte aqui é simbolizada pela morte do sujeito produtor, que escreve, de acordo com Barthes "a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade a começar pelo corpo que escreve". (Barthes, 2004, p. 57) A linguagem assume uma autonomia sobre o autor. A morte do autor significa o nascimento da escritura.

Os romances do século XIX, sob uma óptica positivista, dão muita importância ao autor da obra. A Crítica biográfica se preocupava em encontrar no texto a vida do autor como se o que ele escrevesse fosse sua confidência. Barthes critica essa forma reducionista de analisar a obra, que ainda encontramos nos nossos manuais de literatura. Na pós-modernidade a narrativa assume um caráter subversivo, dissolvendo aquelas

estruturas cristalizadas como eram impostas no século XIX.

"Arquipélago da insónia" é uma narrativa "problemática", narrada por um sujeito problemático, tendo como estratégia discursiva a alegoria da loucura para conotar a experiência textual, a imagem do vômito como motivo para expressar a angústia discursiva do processo de criação. "[...] eu vomitava na latada, não o que tinha comido o que sou [...]" (Antunes, 2010 p. 225). A náusea da existência, a incomunicabilidade, a solidão são temáticas que trazem uma fatalidade irreversível. A narrativa de Antunes é triste, melancólica, mas o narrador com muita divagação foge das lembranças tristes ao "brincar" com a língua. Há episódios em que diz e logo a frente diz que foi um engano, ou seja, desdiz o dito.

Para Barthes não se pode voltar a traz daquilo que se diz se não for pelo longo processo de acréscimo a isto Barthes chama de "balbucio", identificando-o como " um ruído de linguagem comparado à sequência de barulho pelos quais um motor dá de entender de estar mal regulado," (Barthes, 2004, p. 93). Logo há um mau funcionamento se contrapondo àquilo que está em bom funcionamento. A isto Barthes chama de "rumor". "Arquipélago da Insónia" apresenta excessos de imagens, de descrições, de fragmentos, causando, aparentemente o mau funcionamento do texto, sob a óptica de um leitor que ainda tem dificuldade de ler e compreender o processo de construção da narrativa contemporânea.

**REFERÊNCIAS**

ANTUNES, António Lobo. O Arquipélago da Insónia – Rio de Janeiro, Objetiva, 2010.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. 2ª edição. São Paulo, 2004

BORGES, Jorge Luis. Obras Completas**.** São Paulo Globo, 1998

CALVINO. Ítalo. Seis Propostas para o Próximo Milênio.Companhia das Letras, 1990.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas. 8ª ed. Martins Fontes- São Paulo, 2000.

WHITE, Hayden. Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto – 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# "O POEMA FAZ-SE CONTRA A CARNE E O TEMPO": HERBERTO HELDER.

Djanine Belém[1]

**RESUMO:** A partir da leitura de um poema de HH, "O poema", do livro *A Colher na Boca* (1961), pretende-se investigar como o poeta estabelece com a poesia não só o corpo enquanto matéria viva, mas o corpo na sua complexidade, feito de carne, emoção e desejo. A comunicação aponta, no seu uso da linguagem verbal, pictórica e corporal, possíveis reflexões sobre algumas transformações estéticas e culturais que marcam nossa contemporaneidade.

**Palavras-Chaves**: Herberto Helder; Corpo; Poesia Portuguesa Contemporânea

**ABSTRACT**: From the reading of a poem by HH, "The poem," The book Spoon to Mouth (1961), we intend to investigate how the poet establishes with poetry not only the body as living matter, but the body in its complexity, made of flesh, desire and emotion. The communication points, in their use of verbal, pictorial and body, some reflections on possible aesthetic and cultural transformations that mark our times.

**KEYWORDS**: Herberto Helde;, Body; Portuguese Contemporary Poetry.

O titulo desta comunicação foi emprestada de um dos versos que constitui O POEMA, de Herberto Helder, do livro *A Colher na Boca*. O verso solitário na última estrofe aponta para um significado isolado que se torna decisivo na contaminação de múltiplas interpretações. Neste poema o leitor não esperará um "mundo" completamente construído pela linguagem, mas transgressões do fluxo verbal, por uma série de infrações cometidas contra a sintaxe e a semântica e ao mesmo tempo confere corporeidade ao signo. O que oferece ao poeta um estilo inimitável. Pode-se dizer, então, que o metapoema em questão trata-se especificamente de uma materia plástica, no sentido em que é de certa forma modelável pelo exercício e pelo treino da escrita. Suas imagens rompem com varios cânones estéticos, procurando provocar o leitor, mas buscando também a interpretação do mundo com olhos diferentes. Cito, por certo, o metapoema :

O Poema

I
Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne.

1 Mestranda no Programa de Pós- Graduação em Literatura e Cultura pela **UFBA**

Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,

talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.

Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
os rios, a grande paz exterior das coisas,
as folhas dormindo o silêncio,
— a hora teatral da posse.

E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as órbitas, a face amorfa das paredes,
e a miséria dos minutos,
e a força sustida das coisas,
e a redonda e livre harmonia do mundo.

— Embaixo o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.

— E o poema faz-se contra o tempo e a carne. (HELDER,1961,p.26)

Na primeira estrofe, ocorre a germinação do poema, o período em que ele ainda é algo como um embrião, fundido e indiferenciado em relação ao corpo do qual emerge, sendo por isso mesmo designado pelo artigo indefinido um: "Um poema cresce inseguramente". Não se pode deixar de observar que nesse primeiro momento há somente uma zona de intensidade ainda incapaz de expressão, traduzida, de maneira notável, pelo terceiro verso – "sobe ainda sem palavras" –, e uma matéria desordenada rica em potenciais – "sangue e carne"– e incertezas. É um ato de luta para viver, representado pela batalha desse organismo que expõe a sua energia na ferocidade presente em seu corpo, embora a sua fragilidade seja exposta através dos advérbios "inseguramente, ainda, talvez".

Na segunda estrofe, percebe-se uma mudança de cenário. Por um momento, deixa-se de contemplar a geração do poema e passa-se, a observar os elementos naturais presentes no mundo. Aqui, há a descrição de um fora, um espaço exterior, ou seja, de tudo aquilo que ainda não está em relação com a emergência desse poema. Em contraposição à energia ativa presente na I estrofe, há toda uma descrição da natureza que sugere uma certa passividade – "silêncio, paz, dormindo" – mas que, por outro lado, aponta para um mundo exterior repleto também de possibilidades de vida – "bagos de uva, corpos" – ambos contendo sementes que refletem o poder de germinar. Note-se também a presença "do sol e do amor", princípios geradores de energia. Esta segunda parte encerra-se com o verso que sugere o próprio ato sexual como momento de extrema potência – "a hora teatral da posse" – e designa o mundo exterior como espaço fervilhante de produção, descrito como esplêndida violência.

Na terceira estrofe, o que era indiferenciado já adquiriu sua própria consistência, formando um corpo que é seu, não mais fundido com o corpo do outro. Esse corpo formado já está pronto para atingir o mundo exterior, antes totalmente distante. Ele agora já é designado como "O POEMA", onde o artigo definido sugere a sua autonomia e unicidade. Pensando na metáfora embriológica, seria o instante do nascimento. Desse modo, pode-se dizer que o texto é constituído, em linhas gerais, de uma narrativa genética (formada pelas estrofes I e III) e uma descrição da natureza, formada pela parte II. É interessante notar que, nas duas primeiras partes, há uma nítida distinção entre o mundo exterior e a matéria orgânica a partir da qual o poema se forma.

Ainda na terceira estrofe, o poema começa a interagir com o exterior em uma espécie de combate, através do qual invade tudo à sua volta. Essa invasão é descrita de forma a sugerir um duplo sentido, podendo ser compreendida numa enumeração crescente, que começa em "órbitas" (esta palavra sendo aqui entendida como as órbitas dos olhos) e termina em "mundo", ou num movimento de abertura e fechamento, caso tome-se a palavra "órbitas" no sentido das órbitas dos planetas. Contudo, o último verso, solitário, ressalta a idéia de permanência que caracteriza a natureza do poema: "E o poema faz-se contra o tempo e a carne". Detendo-se um pouco mais nesse último verso, pode-se observar que o que era instante solitário e fugaz da percepção, o que era pulsão do corpo e da alma de um só indivíduo, entra no processo de comunicação, atravessa o tempo e ganha consistência (vulnerável embora) de um sentido.

Partindo, portanto, desse verso, percebe-se a presença de duas séries semânticas diferentes: à primeira, formada a partir do substantivo "carne", chamar-se-á série orgânica; à segunda, formada a partir de "tempo", denominar-se-á série natural. Na primeira, encontra-se nomes e verbos ligados ao corpo, sendo esse compreendido em sua transitoriedade, podendo representar suas propriedades – "cresce, nascem, dormindo"

– ; suas partes – "regaço, órbitas, espinha" – ; ou seus componentes – "carne, sangue" . Na segunda, encontra-se os dados da natureza, compreendidos de forma um pouco mais ampla, podendo representar seus elementos – "sol, rios" – ; sua vitalidade – "bagos de uva, raízes, corpos, folhas" – ; e os dados mais genéricos ou abstratos – "ser, mundo, paz, silêncio, órbitas, minutos, coisas, tempo" .

Como se vê o herdeiro do modernismo do início do século XX não tem a sua obra poética pautada na representação de fatos. Como também não esta voltada para a representação de uma realidade social historicamente situada. Todavia, a poesia de Herberto Helder identifica-se com uma certa problemática acentuada na poesia contemporânea que é a busca de uma criação poética capaz de revelar a "complicada carne do poema"( DAUD,1986:396). Como assinala Maria Estela Guedes:

> De fato, o mais poderoso e energético da poesia herbertiana será sempre o corpo, lugar de confluência e irradiação de forças orgânicas e mentais. Neste ponto, será bom observar que não estamos em presença de um universo poético antropocêntrico, mas corpocêntrico. (GUEDES, 1979 p.8)

Ao comungar do poema-corpo, Herberto Helder se inscreve dentro de um projeto da modernidade que tem como objetivo tomar o corpo como possibilidade de desumanização, isto é, de expandi-lo para além dos limites que o circunscrevem. Se, no início do século XX, a representação do corpo foi incessantemente desfigurado, isso decorre de uma necessidade de tentar quebrar a sua estrutura organizada e fechada para permitir que se produzam outras formas de expressão da subjetividade. Desse modo, a representação do corpo sempre ocupou um lugar de destaque nas artes. Entretanto, como aponta Eliane Robert Moraes em seu livro, *O corpo Impossível*, foi a partir do final do século XVII que o corpo humano passou a ser retratado de modo diferente do que costumava figurar no momento, quando exibia as suas formas completas e bem acabadas, pois um tipo muito específico de pintura começou a entrar em cena: a representação dos guilhotinados.

A partir daí, inaugurou-se uma interrogação cada vez mais incisiva sobre a desfiguração do corpo humano: a pintura, a escultura, a literatura e as artes em geral não cessaram de voltar-se para as metamorfoses do corpo. Ao comungar do corpo metamórfico, dinâmico e vital, O POEMA, de Herberto Helder, desentranha-se, passando do interior para o exterior, remete a um espaço que é, ao mesmo tempo, proximidade e distância entre o eu e o mundo, tangenciando o limite entre a vida e a morte, emerge aquele sentimento universalizante que faz a poesia da matéria receber acentos de drama metafísico. Desse modo, O POEMA abre uma passagem a partir da qual se efetiva um tempo não homogêneo, um tempo formado por rupturas que destroem a linea-

ridade da história, sintetizadas no poema a partir desses dois substantivos: *a carne e o tempo.*

Como já foi salientado desde o inicio, a violência invasora e deformadora, com que cresce O POEMA, "na confusão da carne, ainda sem palavras, feroz", incide tanto sobre o corpo-erótico, como também sobre a própria linguagem, de onde emergem poderosas imagens, a desenhar um vínculo intrínseco entre arte e violência. Essa potência da palavra poética reencontra em Herberto Helder uma linguagem não representativa, uma vez que retira a linguagem do mundo utilitário das coisas, que separa a linguagem da necessidade de representação, e cria enigmas. Como assinala Helder em *Photomaton e Vox*:

> A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade. Mas enquanto se faz o esforço das inquirições manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade. Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes os movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. Este é outro modo de ver a questão, mas sabe-se imediatamente que é outro modo do mesmo modo.(1995:137)

Desse modo, a poesia experimental do poeta madeirense parece implicar a concepção da poesia como uma força viva, transgressora, capaz de atuar sobre as estruturas cristalizadas do discurso moderno. Mas, não é só isso, ao evocar o poder das metáforas e da fruição verbal, Herberto Helder expandiu as possibilidades de representação de imagens destruindo a rigidez da concepção de espaço e tempo, condensada, no "poema" em certas expressões como "noite", "neve", "fogo". Sendo assim, as formas orgânicas da composição poética herbertiana esculpem no papel impressões cubistas e surrealistas que percorrem os caminhos da sua poesia imprimindo originalmente no corpo imagens e metáforas que dão ao poema maior plasticidade. Mas engana-se o leitor desta poética ao pensar que pode enquadrá-la em alguma concepção artística, isso vai muito além. De modo que, tanto a linguagem verbal quanto as imagens desconcertantes e porque não dizer perturbadoras da poesia de Herberto Helder estão imbricadas no obscuro corpo enigmático.

Contudo pode-se dizer que essa seja uma característica dos grandes poetas que fabricam a "alta costura". Hugo Friedrich clarifica essa reflexão a respeito da poesia moderna, considerando-a de difícil acesso: "obscuridade [do poeta] o fascina , na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada" (1966:15). Na metamorfose herbertiana a palavra se liberta dos limites de espaço e tempo, ou melhor, é onde o poema se dará contra a "carne e o tempo". Alfredo Bosi, no capítulo denominado "poesia-resistência", do livro *O ser e o tempo da poesia*, refere-se à função da linguagem poética, hoje, em contraste com as suas origens, quando o poeta era um

"doador de sentido" e o poder de nomear significava dar às coisas a sua verdadeira natureza ou reconhecê-la.

> Hoje, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que este, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem o imenso vazio deixado pela mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas (BOSI: 2000 p.164).

Pode-se supor, então, que a lírica herbertiana recebe uma concepção de linguagem que não se presta a comunicar de forma lógica e discursiva. Tal obscuridade e hermetismo gesta-se no poema a partir de uma, resistência, ocultando-se como enigma sagrado. O que encaminha o leitor dessa poética a pensar que a poesia de Herberto Helder é em certos momentos como diz o heterônimo Alberto Caeiro: "o mundo se explica/ só por existir"(CAEIRO,1980,p.116).

A partir desses dados é possível observar como Herberto Helder faz a leitura desta tradição na sua obra poética que, se não for surrealista, aprendeu, no grupo *Café Gelo,* o gosto pelas associações livres. Se não for cubista, soube valer-se dos seus principais pontos de mutação, característicos do movimento. Tal abertura à diversidade faz de HH um dos autores de mais difícil classificação dentro do modernismo literário em língua portuguesa. A poética heterogênea de Herberto Helder mobiliza com maestria a tradição e os recursos de vanguarda, extraindo, dos movimentos artísticos, a sua trajetória e desenhando verbalmente as expressões pictóricas, porque é, afinal, a poesia que confere plasticidade verbal ao movimento contido na pintura, questionando, assim, os limites entre poesia e as artes plásticas.

Em suma, o maior herdeiro do modernismo português, na atualidade, atravessa as amarras do tempo, através de um trabalho com as palavras que se vale do corpo como núcleo de sentido. Se o poema é uma espécie de cosmogonia em busca da unidade perdida, e sendo ele o lugar onde toda e qualquer transformação se opera, o poema é também algo que está sempre em movimento, obedecendo apenas a uma lei- a da metamorfose com o corpo. O encontro do corpo do poeta com o mundo é um encontro com o desconhecido, com a linguagem obscura do próprio mundo, e que produz uma espécie de 'chuva oblíqua'- aproveitando-se da imagem proporcionada pelo belíssimo título do poema sensacionista-cubista de Fernando Pessoa.

Portanto, elegeu-se "O POEMA", por dois motivos principais: 1) por pertencer ao livro *A Colher na Boca*, que com propriedade Maria Estela Guedes afirma:

> representar em grande medida uma interpretação do mundo em segundo grau: se o poeta tem do mundo visão pessoal resultante da leitura que faz do livro cósmico, o leitor terá acesso indireto ao mesmo livro, mediante a leitura dos poemas, todos eles podendo ser considerados, por isso mesmo, a apresentação do rosto que o poeta faz de si ao leitor". (GUEDES, 1979.p.31).

2) Por que tanto O POEMA, quanto o livro *A Colher no boca* compõem o corpus da *dissertação de Mestrado que desenvolvo no Instituto de Letras da UFBA*. E a partir daí passo a viver e reconhecer esse drama de acento metafísico enquanto vigora a tensão entre as sensações do mundo e a consciência agônica do tempo. Para intermediar a relação entre a transitoriedade do tempo Helder convocar imagens naturais, já exploradas artisticamente e que servem de manancial de matéria-prima, para comporem em meio verbal a elaboração artística da sua poesia, que transforma o poema em algo material, imanente, em objeto, obrigando a pagina a vencer o limite tátil, submergindo-a na dimensão temporal da linguagem e do silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, justapondo-a, procurando tornar audível o lado mudo da linguagem, o seu avesso. Essa ideia de interligação entre todas as coisas-animais, homens, minerais e linguagem - faz nascer a sua poética. É o modo como Herberto Helder a realiza que mantém sua poética ímpar. Poesia de transfiguração ou transmutação, como o próprio Helder diz quando se refere ao mundo:

> A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas,

> os animais e o homem como o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa. (...) o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. (1977:21)

**REFERÊNCIA**

BOSI, Alfredo - Poesia-resistência. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo:

Companhia das Letras, 2000.

DAUD, Roberto. Breve apresentação da poesia de Herberto Helder. *ALFA*, Marília, n.17, p.37-47, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder- Poeta obscuro*. Lisboa: Moraes, 1979.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____ *A Colher na boca*. São Paulo: A Girafa, 2006.

Helder, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PESSOA,Fernando. *Ficções do interlúdio/* I: Poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1980

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A JUSTIÇA SALOMÔNICA BRECHTIANA NO TEATRO ANGOLANO

Dorine Daisy Pedreira de Cerqueira*, dorinedpc@hotmail.com

**RESUMO:** O teatro africano é um mixto do velho e do novo, do tradicional e do moderno. Em Angola, o teatro estava limitado durante anos a dois autores. Com a independência nacional a situação mudou. Surgiram várias iniciativas. Há muitas formas de alienação apontadas, como resultante da eficácia da opressão colonizadora. Embora distintos, há em Pepetela, Costa Andrade e Henrique Guerra traços comuns, cujos temas têm suas raízes na cultura e na personalidade angolanas. A peça de Henrique Guerra *O círculo de giz de bombô* é a parábola da justiça salomônica, no contexto da realidade nacional, baseada em *O círculo de giz caucasiano*, do grande teatrólogo alemão Bertold Brecht que, por sua vez, assemelha-se ao auto narrativo de Gil Vicente, num processo de intertextualidade. A peça do escritor angolano é uma adaptação para crianças e para a realidade angolana da peça de Brecht. É uma lição simplificadora sobre a propriedade comunitária, e tem um teor didático, no sentido de tentar conferir uma identidade humana e política ao povo angolano.

**PALAVRAS-CHAVE**: Teatro, Justiça, Angola

**ABSTRACT:** The African theater is a mixto of old and new, the traditional and the modern. In Angola, the theater was limited to two authors for years. With national independence the situation has changed. There were several initiatives. There are many forms of alienation given as a result of the effectiveness of colonial oppression. Although distinct, is in Pepetela, Costa Andrade and Enrique Guerra common traits, whose themes are rooted in culture and personality angolanas.A piece of Enrique Guerra O Círculo de giz de bombô is the parable of the Solomonic justice, in the context of national reality , based on the caucasian Chalk Circle, the great German playwright Bertolt Brecht who, in turn, resembles the narrative of self Gil Vicente, a process of intertextuality. A number of Angolan writer is an adaptation for children and the Angolan reality Part Brecht. It's a lesson on simplifying common property, and has an educational content, to try to give an identity to the human and political Angolan people.

**KEYWORDS:** Theater, Justice, Angola

h*Nasceu em Itaberaba, Chapada Diamantina, na Bahia. Fez Letras na Faculdade de Letras da UFRJ Português e Literaturas de Língua Portuguesa, até chegar ao Doutorado na mesma instituição. Ensaísta, com vários livros publicados. Membro da União Brasileira de Escritores – UBE, SP, (desde 1995) e do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – IGHB (desde 2004). Professora visitante do Curso de Letras da UESC, Ilhéus -BA. Atualmente reside em Salvador e é sócia da Câmara Baiana do Livro.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A JUSTIÇA SALOMÔNICA BRECHTIANA NO TEATRO ANGOLANO

Dorine Cerqueira

"... as coisas se devem entregar/A quem por elas
mostrar/cuidado, competência e amor... (...) A terra
é entregue a quem a trabalha!..."
Guerra

Podemos afirmar que a formação da cultura brasileira tem na africana uma de suas mais profíquas raízes. Contudo, razões políticas e preconceitos de toda a ordem têm velado ao nosso povo o conhecimento de tudo o que se refere à África colonial e ao lugar e ao tempo da África moderna. Compreender a literatura africana exige do estudioso um meio-termo ideal e dificilmente atingível: nem se travestir de africano nem adotar uma visão centrada nos nossos próprios parâmetros. É essa a posição que pretendemos ter em mente ao abordarmos algumas peças da dramaturgia angolana. Tudo justificar pela simpatia que a causa da reconstrução da nação angolana nos inspira seria tão errôneo quanto tudo invalidar sob o pretexto de precária qualidade dramática (ASSUMPÇÃO, 1983, p. 25-26).

## 1. TEATRO ANGOLANO

O teatro africano, quer na forma ou no conteúdo, é um mixto do velho e do novo, do tradicional e do moderno. Sua dramaturgia tradicional está ligada aos rituais religiosos e aos usos e costumes ancestrais, de modo geral. Em Angola, o teatro estava limitado durante anos a dois autores: Orlando de Albuquerque, com *Ovibanda* e *O filho de Zambi* (1974), e Domingos Van Dúnen, com o *Auto de Natal* (1972). Com a independência nacional, a situação mudou. Surgiram várias iniciativas, tanto de um teatro enraizado na tradição africana como o dos que "advogam experiências de transformação": ficcionistas e poetas, como Pepetela, com *A corda* (1978), *A revolta dos ídolos* (1980); Costa Andrade, com *No velho ninguém toca* (1979); Henrique Guerra, com *O círculo de giz de bombô*[1*] (1979); e também Manuel dos Santos Lima, com *A pele do diabo* (1977), cuja ação se passa nos Estados Unidos (FERREIRA, 1987, p. 163-164), entre outros contemporâneos.

Embora distintos, há em Pepetela, Costa Andrade e Henrique Guerra traços comuns: os temas têm suas raízes na cultura e na personalidade angolanas. Entre as muitas formas de alienação, apontadas por estas peças, estão a insegurança, o medo, o complexo de inferioridade, analfabetismo, apego ao paternalismo,

1 * Bombô = mandioca seca assada. No tempo da guerra contra os colonos, numa região de Angola, os professores não tinham giz para ensinar às crianças, então escreviam no quadro com um pedaço de bombô.

como resultante da eficácia da opressão colonizadora. Pode-se constatar também que a exploração do tema confere ao literário uma certa pregação marxista. Há a preocupação demonstrada de concretizar os objetivos da revolução (bem sucedida) e a intenção de reformular a tradição e a cultura angolanas. A valorização do poder decisório do povo, presente nestas peças, é feita através da Parábola, forma onipresente no substrato cultural dos povos, pelo seu poder de "tornar vivenciado o discurso abstrato".

Henrique Guerra ("Andiki") nasceu em Angola, em 1938. É também poeta e contista. Colaborou nas revistas *Mensagem* e *Cultura II*. Escreveu *Quando me acontece poesia* (1976), que inclui "Evocação poética do cacimbo", onde se cruzam estados de espírito disfóricos com anseios que a metáfora ("bagos vermelhos" dos cafeeiros) expande, que reúne poemas publicados em anos transatos, juntamente com outros inéditos datados das cadeias de Peniche e Caxias, onde esteve preso de 1965 a 1974. (FERREIRA, 1987, p.143 e 161). E os contos *Três histórias angolanas* (1980): reinvenção de contos populares da região dos Lagos angolanos, e histórias de monstros. São histórias tradicionais, recontadas numa nova escrita. Sua peça *O círculo de giz de bombô* é a parábola da justiça salomônica no contexto da realidade nacional, baseada em *O círculo de giz caucasiano*, do grande teatrólogo alemão, Bertold Brecht, numa intertextualidade. A parábola "é épica por excelência pois relativiza a peça a algo exterior a ela, do qual é mera ilustração" (ASSUMPÇÃO, 1983, p. 33).

## 2. O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO

A peça de Bertold Brecht, *O círculo de giz caucasiano*, é uma das mais belas criações desse teatrólogo, surgida em 1945 e inspirada numa bela lenda chinesa, cuja ação se desenvolve no século XI em torno de um personagem histórico, o juiz Pao-Tscheng. Ele descobre a verdade e estabelece a justiça sobre um difícil caso de disputa de maternidade, usando o processo do círculo de giz: a criança é colocada no centro de um círculo traçado a giz no solo, e as duas mulheres que pretendem ser a mãe verdadeira puxam cada um de seus braços para fora do círculo; a que retirar a criança é a verdadeira mãe. É uma peça que trata de gente simples do povo.

Brecht nasceu em 1898 em Augsburg, no centro da Baviera. É um dos escritores fundamentais do século XX, por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando sua função e sentido social, utilizando a arte como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização. (PEIXOTO, 1968, p. 15).

Verificou-se a semelhança (de concepção) entre o auto narrativo de Gil Vicente e algumas das mais

famosas peças do teatrólogo alemão Bertold Brecht, como *Mãe Coragem* (1941), além de *O círculo de giz caucasiano* (1945), e o *Auto da Compadecida* (1957), do paraibano Ariano Suassuna, que se aproximam das peças vicentinas, na atitude de crítica social e do realismo satírico ante o espectador e o mundo, como o teatro do absurdo de Brecht, e ainda *O círculo de giz de bombo*, do angolano Henrique Guerra.

Na peça *O círculo de giz caucasiano* aparece o juiz Azdak, um juiz de gente pobre, bêbado e corrupto que consegue transformar, com seus processos simples e plebeus, o caos numa breve época áurea "quase de justiça". Essa peça tem um prólogo na atualidade: em meio das ruínas da guerra, numa aldeia da então União Soviética. É o encontro do velho e do novo; a discussão sobre um vale próximo, que deverá pertencer a um ou ao outro grupo de camponeses. É uma espécie de reforma agrária. Um novo conceito de propriedade através do trabalho: "O vale pertence a quem o regar/para que em frutos lhe possa pagar", diz no final o cantor-narrador.

A segunda parte é a história de Azdak, eleito juiz pelos soldados que dominavam o país. Azdak era apenas um escrivão, que é levado a substituir o juiz suicida. E, no tribunal:

> O PRÍNCIPE GORDO: Creio que isto basta, meus amigos. (*para Azdak)*: Podes retirar-te, patife. (*Para os guardas)*: Acho que podem agora empossar o novo juiz, meus amigos.

> O PRIMEIRO GUARDA: Sim, senhor, podemos. Vão tirar, lá de cima, o casaco de Juiz. (*um deles trepa para as costas do outro e tira ao enforcado a toga*). E agora (*para o sobrinho)* sai daí, para que na cadeira própria se sente um cu à medida. *( Para Azdak*): Avança, senta-te na cadeira de juiz. (*Azdak hesita*): Senta-te, homem. (*Os guardas empurram Azdak para a cadeira*). Os juizes têm sido todos patifes, agora um patife será juiz. (*Põem-lhe pelas costas a toga de juiz e enfiam-lhe na cabeça um cesto para garrafas*). Vejam que juiz! (BRECHT, 1978, p. 117)

Azdak pratica uma justiça extravagante. Num mundo onde a justiça praticada, de acordo com as leis, é apenas a justiça de interesse de uma classe, Azdak inverte tudo (como o *Juiz da Beira*, de Gil Vicente). E por ser mau juiz, é na realidade prática um excelente juiz. Sua justiça não é baseada em códigos, mas na sua interpretação pessoal dos fatos que examina. E, para decidir um caso de disputa de maternidade, ele utiliza o círculo de giz. Esse episódio está no Quadro 6 da peça. Diz o cantor-narrador:

> Ouçam agora a história do processo,
> Do processo que houve por causa do menino
> Do governador Abachiwili,

> Com o reconhecimento da verdadeira mãe
> Pela famosa prova do círculo de giz
>
> (BRECHT, 1978. p. 133).

Soltando a mão do menino, toda vez que a outra o puxava para junto de si, Grucha protesta desesperada: "Criei-o! Querem que o faça agora em pedaços? Não! Isso não posso!"(BRECHT, 1978, p. 152). É o tema bíblico da justiça de Salomão:

> AZDAK (*levanta-se*): E com isso o tribunal verificou quem é a verdadeira mãe. (*Para Grucha):* Anda! Pega o menino e leva-o contigo. Aconselho-te a não ficares com ele nesta cidade. (*Para a mulher do governador)* E tu desaparece da minha vista antes que te condene por fraude.
>
> (BRECHT, 1978, p. 152)

No final, diz o cantor:

> E depois dessa noite Azdak sumiu
> E ninguém mais o viu.
> Mas o povo da Geórgia jamais esquecerá
> O tempo em que foi juiz o Azdak,
> Tempo quase de justiça, tempo quase feliz!
>
> (1978, p. 153)

O narrador tenta demonstrar a verdade de um provérbio, segundo o qual as coisas devem pertencer a quem delas fizer melhor proveito, como é demonstrado no canto final, acompanhado de música e dança. *Os pares saem dançando. Azdak desapareceu.*

> E vós, que haveis assistido ao Círculo de Giz,
> Prestai atenção aos sagazes conselhos
> Dos mais velhos:
> Cada coisa que existe deve pertencer
> Àquele a quem melhor couber.
> A criança, à mulher maternal
> Pra que possa crescer e ser normal;

O carro, ao bom condutor
Pra que seja guiado a primor,
E o vale, a quem o regar
Para que em frutos lhe possa pagar.

(BRECHT, 1978, p. 154)

## 3. O CÍRCULO DE GIZ DE BOMBÔ

A peça do escritor angolano Henrique Guerra, *O círculo de giz de bombô*, é uma adaptação para crianças e para a realidade angolana de *O círculo de giz caucasiano*, de Brecht. É uma lição simplificadora sobre a propriedade comunitária, e tem um teor didático, no sentido de tentar conferir uma identidade humana e política ao povo angolano.

Como na peça de Brecht, em *O círculo de giz de bombo*, aparecem o personagem narrador e o coro, na sua função clássica de representar a opinião pública, com a intenção de reformular a tradição e a cultura angolanas, valorizando o poder de decisão do povo, através da parábola.

No início, há um narrador poético que orienta os juízos de valor do espectador, e que se dirige diretamente ao público, como na peça de Brecht, intertextualmente, comentando o que acontece no palco. Ele está presente ao longo de todo o texto. A narrativa poética, aos moldes do teatro brechtiano, é utilizada pelo narrador, que se baseia num ditado popular:

O camarada Bertold diz
que as coisas se devem entregar
A quem por elas mostrar
cuidado, competência e amor...

(GUERRA, 1979, p. 7).

O que é repetido pelo coro no final da peça:

A terra é entregue a quem a trabalha!
A fábrica é confiada aos operários
Que a põem ao serviço da nação!
Angola pertence aos angolanos
que nela trabalham com amor

E a defendem de armas na mão!

(GUERRA, 1979, p. 30).

Partindo de uma situação universal, já transposta para o teatro por vários dramaturgos, como Bertold Brecht e Afonso Sastre, Henrique Guerra insere a parábola da justiça salomônica no contexto da realidade angolana, num processo de intertextualidade.

Na quarta parte de *O círculo de giz de bombô*, diz o coro de pioneiros:

A justiça de Salomão
É coisa mui parecida
com esta famosa questão.

(GUERRA, 1979, p. 25).

E decide a disputa utilizando o círculo de giz de bombô (onde a criança é substituída por uma boneça), numa intertextualidade.

A presença do narrador determina o distanciamento épico entre sujeito e objeto; "ele é, ao mesmo tempo, o *raisonneur*, com função de elucidar a tese ou orientar os juízos de valor do espectador" (ASSUMPÇÃO, 1983, p. 33). O narrador dirige-se diretamente ao público, comentando o que acontece no palco, ou preparando o cenário diante do público, reforçando assim, com elementos épicos, o teor didático da peça.

**REFERÊNCIAS**

ASSUMPÇÃO, Maria Helena Ortega Ortiz. "Observações sobre o teatro angolano". In: **Estudos portugueses e africanos**. N° 1. São Paulo: UNICAMP, 1983.

BRECHT, Bertold. **O círculo de giz caucasiano**. In: *Teatro II*. 2 ed. Lisboa: Portugália, 1978.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo, Ática, 1987.

GUERRA, Henrique. **O círculo de giz de bombô**. Luanda-Angola: União dos Escritores Angolanos, 1979.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht** (Vida e obra). Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# ÊXODOS E RETORNOS CULTURAIS ENTRE ÁFRICA E PORTUGAL: UMA LEITURA DO ROMANCE *AS NAUS,* DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.

Egberto Guimarães Seixas [1]

Apresenta algumas considerações iniciais, no campo da literatura comparada, desenvolvidas no projeto Discursos de migrações, êxodos e retornos, trânsitos e trocas culturais em/entre países de Língua oficial portuguesa, em contexto de globalização e pós-colonialidade, na obra do escritor português António Lobo Antunes *As* Naus de 1988, buscando elementos que identifiquem os imbricamentos e os paralelismos culturais entre Portugal e os países africanos de língua portuguesa durante e após o colonialismo. Objetiva destacar as relações entre a metrópole portuguesa e as colônias africanas a partir de sujeitos interligados a essas esferas, compreendendo, através de seus traumas e sequelas, o colonialismo enquanto processo desencadeador de trânsitos físicos e culturais. Também, pôr em debate a figura desses sujeitos examinadas através de ações subjetivas coletivas na imagem dos retornados e dos colonos, constitutivos de um ambiente movediço que reposiciona a Europa frente à África e vice-versa. Lobo Antunes, em *As Naus,* conduz a narrativa para um terreno de incertezas, em que se chocam os lugares e os tempos, convocando o leitor a repensar esses núcleos tão supostamente ordenados, reajustando-os sob outra ordem. Entre os resultados, destaca-se a produção de estudos críticos, com ênfase no mapeamento da fortuna crítica de António Lobo Antunes no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE**: Poscolonização; As Naus; Esquizofrenia identitária portuguesa.

Eu, Diogo Cão, navegador, deixei
Este padrão ao pé do areal moreno
E para diante naveguei.

[...]

E ao imenso e possível oceano
Ensinam estas Quinas, que aqui vês,
Que o mar com fim será grego ou romano:
O mar sem fim é português.

FERNANDO PESSOA

1 Graduando pela Universidade Federal da Bahia e integrante do projeto de pesquisa "Discursos de migrações, êxodos e retornos, trânsitos e trocas culturais em/entre países de língua oficial portuguesa, em contexto de globalização e pós-colonialidade. Fase II: Angola/Moçambique/Guiné-Bissau/São Tomé e Príncipe-Portugal-Brasil

> O peso das ilhas e das penínsulas de Diogo Cão, excessivo para a idade de ambos, obrigava-os a desembaraçarem-se uma a uma das enciclopédias inteiras de arquipélagos e de estreitos no trajecto até a praça de sinos medievais da Misericórdia [...]. Assim que o poder dos músculos lhe diminuía impedindo-o de transportar pelas ruas de Lixboa a sua biblioteca de continentes, o marinheiro destapava um contentor de lixo e vertia-lhe dentro um feixe de rios tropicais que se enterravam com a sua fauna [...] entre sobejos de arroz de grelos e embalagens de pastilha para tosse.
>
> ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Cantados ao longo do discurso cultural português, os grandes navegadores representam a glória do período áureo, na expressão de Eduardo Lourenço, da "pequena-grande-nação". Para a nobre nação peninsular, desbravar o Atlântico significava mais que a fuga ao domínio comercial italiano, encurtar o caminho ao Oriente e semear os "grandes valores universais", significava a construção de uma imagem "aurática" que sempre lhe foi devotada, segundo a "crendice" portuguesa, instituição divina de uma identidade-alma que "está ligada a esse *acto sem história* que é para tudo quanto nasce o tempo do seu nascimento" [LOURENÇO, 1988, p.18].

A glória estava baseada na colonização, cinicamente imposta sob os brasões portugueses, que convertia em extensão territorial a grande e nobre alma da nação. Após esse período, porém, Portugal se submete à Espanha através do estabelecimento da União Ibérica, o que constitui, segundo Eduardo Lourenço, um "segundo traumatismo", em que a grande Pátria-Nação se redescobre no âmago de sua fragilidade. Assim, em sucessivos "traumatismos", o caráter português assumiria uma conflituosa, paradoxal identidade em que colidem superioridade e inferioridade num plano irrealista que concorre com a realidade.

Este trabalho busca compreender como o romance *As Naus,* de 1988, do escritor português António Lobo Antunes, relaciona-se, enquanto representação literária, a esse antagonismo identitário, fantasmagoricamente preso a reflexões culturais portuguesas, bem como se concatena a símbolos da expansão marítima, à presença portuguesa nas colônias africanas e a figura dos "retornados", num todo textual irônico.

Lobo Antunes é psiquiatra e considerado um dos grandes escritores portugueses vivos. Serviu ao exército português como tenente médico na Guerra Colonial em Angola, entre 1971 e 1973, fato que considera capital em sua vida: "A guerra marcou a sua biografia, a sua própria ética e a sua estética como escritor" [BLANCO, 2002, p.64]. Outras obras do escritor, como *Manual dos inquisidores, Os cus de Judas* e *Fado Alexandrino,* partilham do caráter irônico e do propósito de (re) escrever a história de Portugal percebidos em *As*

*Naus,* traços largamente verificados na literatura portuguesa contemporânea.

No fluxo espaço-tempo caótico de *As Naus*, reconstitui-se a existência histórica portuguesa, pelo pensamento de que passado e futuro, *locus amoenus* português, esperança e retorno, respectivamente, são marcados pela falta de presente, fruto, segundo Eduardo Lourenço, do descontentamento com o presente e apego ao passado, morte enquanto existência nacional imediata. Convivem, no mesmo plano temporal, carroças, aviões e tratores:

> Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda que conduzia ao estádio de futebol e aos prédios altos do Restelo, de tal modo que os tratores dos cabo-verdianos se cruzavam com carroças de túmulos de infantas e de pilha de arabescos de altares. [ANTUNES, 1988, p.10]

Nos parágrafos seguintes, a imagem da colonização suscitada pela "nau das descobertas" e pelo "mar que cheirava a pesadelo e a gardénia", expressões do escritor, é projetada para depois da independência das colônias com a chegada do avião à "Lixboa". Igualmente, personagens significativos da cultura portuguesa como Camões, que se depara com o seu busto numa praça, Vasco da Gama, um sapateiro que alegava ter sido grande navegador no passado, Fernão Mendes Pinto e Francisco Xavier, que trabalham com hotéis, venda de produtos eróticos e prostituição, mas rememoram um passado repleto de valores sacros e missões jesuíticas, são (re) posicionados num extenso plano dialógico-temporal.

A figura dos "retornados", seres que perderam as esperanças de uma reconstituição do caráter nacional nas colônias africanas, já independentes, é síntese do paradoxo identitário português. No romance, eles instituem o caráter crítico sob uma teia irônica, que circula a narrativa de Lobo Antunes, na medida em que esses personagens estão na tensão entre o imaginário imperial quase "surreal" português e a banalidade da degradação dos retornados, o que os torna indiferentes, indistintos, em sua diferença de base. É dessa forma, que a personagem "o homem de nome Luís" desmitifica Camões, representação mor do canto nacionalista português. O poeta, assim aludido, fica reduzido à condição de homem comum, expulso de Angola, após a morte do pai, como tantos outros.

"Rejeitados, os 'retornados' estão entre esses dois mundos, no ponto de cisão, sem chão, sem bens, sem valores, sem utopias, com escasso apoio, para não dizer nenhum [...]" [RIBEIRO, 2007, p.340]. Independentemente se imagem, ou contra-imagem de Portugal, os "retornados" representam a necessidade de se

repensar identidade em consonância com a nova realidade, pós-colonialista. Um repensar pós-traumático, de traumatismos que serviram de tratamento de choque para o povo português,

> "[...] que a sério nada conhecia de fabuloso e mágico Império" [e] só tomará realmente consciência dos acontecimentos quando após as independências de Angola e Moçambique centenas de milhares de *retornados* invadem de súbito a pacífica e bonacheirona terra lusitana..." [LOURENÇO, 1988, p.60].

Pedro Álvares Cabral é tratado como um estrangeiro em sua própria terra quando Francisco Xavier anuncia seus aposentos: "[...] um quarto com mais oito famílias de Angola, [...] tudo conterrâneo, tudo solidário, tudo compincha, tudo no paleio, que é dos cinco contitos, ó sócio?" [ANTUNES, 1988, p. 35]. Os "retornados" não mais se sentem portugueses, tampouco africanos, são processos de identidades em trânsito, de heróis a indivíduos comuns, redefinidos através das migrações pós-coloniais. Como afirma Stuart Hall:

> Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. [HALL, 2005, p.88 apud. SILVA, ?]

De retorno à Portugal após seu pai ter sido assassinado, o homem de nome Luís, com seu caixão debaixo do braço, guarda, apesar da catástrofe, boas recordações de "Loanda", capital de Angola, que podem ser verificadas na seguinte passagem:

> Urinei à sombra de uma caminhoneta de fruta e enquanto desabotoava a braguilha e o ar se tingia de fragrâncias de pêssego lembrei-me de Loanda às seis da tarde, à hora a que os barcos largavam para a pesca diminuindo a fumegar entre troncos de palmeiras [ANTUNES,1988, p.23]

A inserção desses sujeitos de identidades híbridas não se dá, sem antes, uma ferrenha crítica ao colonialismo. A forma como Portugal os recebe, com destaque a condições depreciativas nas ruas e hospitais, entre tantas outras localidades insalubres, a exemplo de um Padre Antônio Vieira, expulso de todos os cabarés de "Lixboa", representa um total despreparo do país para com a situação, sendo notável a crise financeira vivida nos anos 1970. Na medida em que os elementos de África são rememorados pelos "retornados", como no trecho supracitado, a realidade da ex-metrópole é ainda mais degradante. São partes integrantes de um discurso crítico referido à terra das grandes navegações, constituem um emaranhado no âmbito da "imagologia", espé-

cie de autognose crítica, proposta por Eduardo Lourenço, revestidas por um cruel traço irônico.

*As Naus* é testemunha do "anedotário pátrio" que percorre a literatura portuguesa, vários são os elementos que compõe a "contra-imagem" da nação, a molde do *Portugalinho*, na medida em que apontam um cenário de extremo desvelo do país, que sugerem um total sentimento de desesperança. Talvez seja a carnavalização bakhtiniana das glórias portuguesas que se coloca no romance, de modo que é bastante representativa a epígrafe de Diogo Cão, grande navegador português, que inicia este texto. Igualmente o é a figura do rei D.Manoel, personagem de Antunes, que, acompanhado de Vasco da Gama, é preso por não ter correspondido às leis de trânsito. Está explícita a veia humorística da narrativa, quando são relatadas as impressões do policial diante do monarca:

> O polícia considerou desconfiado a coroa de folha-de-flandres com esmeraldas de plástico, as farripas e a pompa de carnaval do bairro de D.Manuel, antes de devolver o pergaminho e soltar de dólman uma espécie de tubo de algália com um balão na ponta. [...] Enquanto Sua Majestade, com uma veia saliente no pescoço, insuflava o aparelho dos licores, Vasco da Gama, mesmo sem a ajuda dos óculos entalados na algibeira do colete, notou a mastreação de uma nau fundeada no Tejo [...]. [ANTUNES, 1988, p.186-187]

O humor apresentado no romance é degradante, é quase um humor negro, implacável. Com seu cetro e coroa de lata, D. Manuel é uma personagem idosa, que se vangloria de seu status de Rei, de um reinado longe, de outras paragens, talvez, somente possível em sua imaginação. Aí está centrada a questão autoreflexiva da identidade portuguesa, realizada, no romance, através da ironia, que, para Lourenço, é fundamental à "degradação masoquista" da geração de 1870. Degradação que, por sua vez, afirmaria aquilo que nega e, melhor, constitui outra estratégia para esse eterno "encarceramento irrealista", expressão de Lourenço, do povo português:

> Quando não é um sintoma mesmo de uma degradação masoquista é um *jogo* que faz parte intrínseca do *a-criticismo,* do irrealismo de fundo de um povo que foi educado na crendice, no milagrismo, no messianismo de pacotilha, em suma, no hábito de uma *vida pícara* que durou séculos e que uma aristocracia indolente e ignara pôde entreter à custa de Brasis e Áfricas. [LOURENÇO, 1988, p. 49].

Em *As Naus* a degradação articula-se a ruínas do império colonial sob o prisma do humor e da ironia. As imagens irônicas da narrativa são testemunhas de todo um debate cultural pautado no antagonismo, numa visão maniqueísta, em que dialogam futuro e passado, "alma", de caráter surrealista e realidade, país e

império. Como ensina Bakhtin: "Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor" [Ribeiro, 2006, p.343]. Nesse sentido, a degradação, aliada ao projeto irônico da narrativa, põe Portugal numa nova era: é necessário repensar a identidade lusa. Não mais nos moldes clássicos, em que se cantava a glória da nação, tampouco, à *geração de 1870*, em que se fingia admitir um suposto complexo de inferioridade, na esperança de que isso a tornasse novamente grandiosa, mas uma reflexão que sugere um isolacionismo, na medida em que Portugal se posicione enquanto país desligado de suas ex-colônias, limitado ao seu território, sem os "espaços compensatórios": "O momento parece propício não apenas para um exame de consciência nacional que raras vezes tivemos ocasião de fazer, mas para um reajustamento, tanto quanto possível realista, do nosso ser real à visão do nosso ser ideal" [LOURENÇO, 1988, p. 47]. Esta seria, portanto, uma leitura plausível para essa inquietante narrativa que constitui *As Naus*, de António Lobo Antunes.

**Referências:**

BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BLANCO, Maria Luísa. *Conversas com António Lobo Antunes*. ed. reimp. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CONRADO, Luiza Minnemann. *Mutiplicidade de vozes e ironia em O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/LUIZA_CONRADO.pdf>. Acesso em: 20 out. 2011.

LEPECKI, Maria Lúcia Torres. *O tempo no romance português contemporâneo*: um exemplo: Fernanda Botelho. Belo Horizonte: UFMG, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*: Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. *A justaposição n'As naus, de Lobo Antunes*: o silenciado em busca da forma. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. (Org.). *Literatura Portuguesa:* história memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007.

SILVA, Ana Paula. *A problematização das identidades no contexto pós-colonial português em As naus, de Lobo Antunes.* Disponível em:

<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/A-problematizao-das-identidades-no-contexto-p%C3%B3s-colonial-portugu%C3%AAs-em-As-naus-de-Lobo-Antunes.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2011.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O ATO DE (DES)MASCARAR O CORPO EM QORPO-SANTO E BERNARDO SANTARENO

Elaine Pereira Andreatta[1]

**RESUMO:** Neste estudo busca-se entender o conflito existente entre o controle do corpo e sua subjetividade como representação para os conflitos sociais e sexuais em *As relações naturais* e *A separação de dois esposos,* de Qorpo-Santo e *A confissão*, de Bernardo Santareno. Entre a sutileza do dizer de Qorpo-Santo e o falar escancarado de Santareno, há uma distância temporal entre as suas produções, mas em ambas estão em cena a voz das classes que passam pela ilegitimidade e marginalidade, que, por seu turno, são riquíssimas em dualismos e questionamentos, adquirindo poder no discurso literário Para analisar os textos que s*ão foco desse estudo, buscamos Foucault, com a sua História da sexualidade*, além de discutir os conceitos de gênero, erotismo e sexualidade. Ao realizar a leitura dos conflitos e dualismos, pauta-se na análise das personagens e suas ações relacionadas, principalmente, às máscaras eróticas que intercalam sexualidade e repressão como elementos desencadeadores de outros dualismos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representações de gênero, sexualidade, repressão, dualismos.

**ABSTRACT:** In this study we search to understand the existing conflict between the control of the body and its subjectivity with the representation for the social and sexual conflicts in "The natural relations and The separation of two spouses" *As relaçõesnaturais* e *A separação de doisesposos,* by Qorpo-Santo and "The confession" *A confissão*, by Bernardo Santareno. Between the subtlety of Qorpo-Santo's way of saying things and Bernardo Santareno's extremely open way of speaking, there is a chronological distance between their works, but in both authors the voices of the illegitimate and of the marginality are in focus, and these are full of a dualisms and questionings, acquiring power in the literary discourse. In order to analyze the texts that are going to be the focus of our study, we searched Foucault and his *History of Sexuality*, as well as discussed the concepts of gender, eroticism and sexuality. In doing the reading of conflicts and dualisms, we focused on the characters' analysis and their related actions, mainly the erotic masks which interleave sexuality.

**KEY WORDS:** Gender representations, sexuality, repression, dualisms.

Os escritores Qorpo-Santo e Bernardo Santareno escrevem inseridos em tempos e espaços diferentes, mas instituem em suas obras a voz que passa pela ilegitimidade e pela marginalidade, carregada de questionamentos, as quais adquirem poder no discurso literário. Os conflitos impressos na obra dos dois autores perpas-

1 Mestranda em Letras (PPGL/UFAM), Professora Auxiliar na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM). E-Mail: elaine.andreatta@hotmail.com.

sam discussões relacionadas aos dualismos: sagrado e profano, bom e mau, sexualidade e repressão.

José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, nascido em 1829, um gaúcho que ultrapassou o conservadorismo provinciano, apresenta conflitos que aparecem representados tanto em sua obra quanto em sua vida conturbada vivida em Porto Alegre, no século XIX. Qorpo-Santo teve sua trajetória marcada pela perseguição de seus contemporâneos, uma produção não reconhecida à época e uma névoa que cerca sua existência: a dúvida quanto a sua sanidade mental. No próprio apelido, dado por ele mesmo, já encontramos a dualidade vivida entre o corpo, que carrega o carnal, o material e o desejo que esse corpo lhe impõe, assim como o santo, o espiritual e purificado, a imposição da repressão dada pelas convenções sociais e religiosidade. Parece que os desejos do próprio autor e os desejos das personagens confundem-se, no âmago de suas existências.

Bernardo Santareno, pseudônimo de Antônio Martinho do Rosário, nasceu em Santarém em 1920, vindo a falecer em 1980, em Lisboa. Era formado em Medicina pela Universidade de Coimbra, exerceu a psiquiatria e fez especialização em psicologia. Na produção de Bernardo Santareno percebemos a presença constante de jogos de ironia, tendo os discursos totalitários e sacralizados como alvo constante de sua sátira. Assim, o médico especializado em psiquiatria, através de suas obras, exterioriza seu universo interno que parece ser tão cheio de contradições e questionamentos a respeito da realidade visível em um país que ainda se esmera em esconder e escamotear tipos da sociedade que Santareno divulga.

Dessa forma, os marginalizados e periféricos passam a ser parte de um universo de dramaturgia que desvela o invisível, dando voz ao indizível até então. Nesse sentido, o teatro de Qorpo-Santo e de Santareno passam a ser articuladores entre o literário e o social, relacionando texto, personagens e vozes a espaços reais e sujeitos esquecidos e calados, abafados por uma sociedade repressora e imersa em discursos repetidos.

Para entendermos melhor essa trajetória, além dos diálogos entre os autores, analisamos duas peças de Qorpo-Santo - *As relações naturais* e *A separação de dois esposos*- em confronto à peça *A confissão*, de Bernardo Santareno.

Foucault, em sua obra *História da Sexualidade I- A vontade de saber,* nos faz, em suas primeiras páginas, uma pergunta crucial que contribui para a discussão da trajetória das personagens nas peças teatrais aqui analisadas: "Ter-nos-íamos nos libertado desses dois longos séculos em que a história da sexualidade deveria ler sobretudo como crônica de uma repressão crescente?"[1]. O próprio Foucault nos responde a seguir, dizendo que a repressão foi o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade e que o preço para nos libertar significaria a transgressão das leis, um levantamento de interdições, uma restituição do prazer ao real.

Assim, o simples fato de falar sobre a repressão da sexualidade é uma forma de transgredir deliberadamente.

Dessa forma, a discussão trazida pelas peças teatraisque aqui analisamos, traz à cena a representação deespaçosque deveriam ser sagrados. Em Qorpo-Santo: a casa familiar e em Santareno: a igreja-junto à articulação do fantasma conservador com o fantasma dos desejos. É *o erótico marcando presença no texto literário em dois espaços geograficamente distantes, mas tão próximos no que concerne a uma série de costumes repressores e castradores.*

Em *As relações naturais,*de Qorpo-Santo, a transgressão começa já no título, quando afirma que as relações *às* quais ele se refere- relações sexuais- devem ser entendidas como naturais. Nesse sentido é que tudo o que se diz natural não deve ser visto como pecaminoso ou desregrado. O mesmo acontece com *A separação de dois esposos*, algo que, na época, era considerado uma ação condenada pela moral, seja no âmbito social quanto no âmbito religioso. Além da separação, a presença de um casal homossexual causa estranhamento e apreensão para o momento histórico. Já em Santareno, o título *A confissão*, ironicamente remete a um espaço religioso, de modo a reafirmar o que deveria ser deixado em segredo, em outras palavras, o que deveria ser somente confessado ao Padre, mas que ao ser transformado em texto literário, confessa a muitos o interdito, o indizível.

Em Qorpo-Santo, considerando que produz em um século em que o conservadorismo é ainda mais forte e pungente, ao final dos textos, veremos que a moral será a vencedora infalível através da consciência das personagens. Em Santareno, é importante trazer a presença da ironia que marca uma forma diferente de dizer, sem sutilidades ou vulgaridades, mas verdades ditas de forma inversa. Solange Santana, acerca de Santareno, afirma que "suas estratégias, geralmente, partem da construção de personagensque, ao invés de funcionarem como porta-vozes do modelo social vigente,apontam para a fragilidade que o permeia, agem e falam pelo avesso" [2].

No entanto, a presença do conflito entre o controle do corpo e sua subjetividade, traduzida pelo desejo e pela ideia de promiscuidade não é negada, assim como os eternos conflitos humanos entre o bem e o mal. São dualismos recorrentes que entenderemos nos textos e em suas escrituras que ora se mostra absurda, ora se apresenta cruel, quer se constitui uma comédia e tragédia em Qorpo-Santo, quer se apresenta entre o drama e o trágico em Santareno, mas, em todas elas,o conflito por viver em uma sociedade que reprime novas ideias e a liberdade.

*É assim que a personagem Farmácia de A separação dos dois esposos* termina um de seus monólogos: "O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados"[3]. Essa é a ideia que norteia

toda a peça a qual traça a história de dois casais: Farmácia e Esculápio, Tatu e Tamanduá. Os primeiros são um casal convencional tomado pelo conflito de um casamento permeado pela promiscuidade, inclusive com a presença de um namorado para a esposa (Fidélis). Os segundos são os criados da casa, que demonstram atração um pelo outro, mas que não concretizam o relacionamento pela imposição das normas sociais. Assim, ambos têm em seu desfecho uma separação, com tratamentos diferentes. Farmácia e Esculápio decidem abandonar a vida na terra para morrer e buscar, em outra vida, os prazeres que aqui não puderam ter.

Bem e mal também são duas forças presentes em *As relações naturais*, já que a personagem Impertinente transmuta-se em Malherbe. Aquele apresenta ações promíscuas e instintivas, este se afirma com falas relacionadas à busca da moral e costumes e dessa maneira a personagem convive com seu duplo. Assim como a Velha Mariposa, esposa de Malherbe parece ser a personificação do mal, que exala desejos e que no final arrepende-se de suas ações para buscar uma vida de purificação através do casamento, pois este permite as relações naturais.

As mesmas relações naturais são permitidas pelo Padre na peça de Santareno, desde que sacramentadas pela igreja. Em seu confessionário, uma Mulher que não sabeo que fazer com seu marido, pois além de bêbado, desempregado e faltoso à família, ainda bate nela obrigando-a a praticar sexo anal. Há, nesse momento do texto,mesmo com o sofrimento da mulher que não aceita essa relação,a permissividade do Padre, pois ela está protegida pelo matrimônio, como vemos a seguir:

> Confessor: Fala, Abre-te comigo. Está no confessionário. O que te fez o teu marido?
> Mulher: Tenho vergonha...
> Confessor: Não tenhas. Lembra-te que deves fazer uma boa e completa confissão. Vá lá, eu ajudo... São coisas de sexo, de cama?
> Mulher: Sim...
> Confessor: Diferentes dos costumes?
> Mulher: Sim...
> Confessor: Compreendo. Vamos, coragem! Ele obriga-te a fazer coisas sexuais com a boca?
> Mulher: Não...
> Confessor: *(quase decepcionado)* Então?! (*Pausa*). Ouve, escuta, ele quer ter relações contigo por detrás?
> Mulher: (choro convulsivo) Sim... quer...!
> Confessor: (vitorioso) Ah, é isso! (*Pausa.*) E tu, deixas?
> Mulher: Não... Mas ele bate-me, obriga-me!
> Confessor: Se ele te obriga, não tens culpa, não pecas. Pronto! O que não podes é colaborar como ele, percebes? Não podes gozar com essas coisas que ele te faz.

Mais alguma pecado?[4]

O Padre, como representante da ordem religiosa e dos bons costumes, como voz da repressão,coloca o casamento acima de qualquer sofrimento, mesmo que esse diga respeito à prática de uma forma de sexo não aceitável pela igreja, pois busca o prazer e não a procriação. Ainda, no aconselhamento final afirma à mulher: "Aguenta, filha, sofre com paciência. Ele é teu marido, à luz dos homens e de Deus. Aguenta, defende o teu lar".[5]O marido, que não é uma personagem presente, pode trazer a representação do mal, dos maus costumes, do promíscuo, a mulher, que vê o sexo comoobrigação e não como prazer, resigna-se com sua condição. No entanto, é o Padre, como confessor,que ostenta a palavra de Deus e cala a voz da Mulher sofredora pelos ideais conservadores. Em nenhum momento, ele condena o marido, o que retrata uma questão de gênero importantíssima, porque o sexo *é* permitido ao homem em uma sociedade patriarcal. Ela não pode sentir prazer, segundo o conselho do Padre, isso a mantém na retidão.

Na cena que citamos, vemos o completo desnudamento dado pela linguagem. O Padre insiste em adentrar a vida sexual da Mulher e esta, como se sente promíscua, apela para a absolvição. Seu corpo não é visto com sua subjetividade de desejos, mas como um depósito do desejo do outro, como corpo que permite o obsceno, porque o pecado não é seu. Segundo Bataille, "a obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos queestão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada".[6]

Nesse sentido é que os dualismos também se instalam entre homens e mulheres em ambas as peças. Gêneros opostos formam um paradoxo: estão juntos e constituem-se como casal, combinados nesse sentido, mas são seres que se fundam de imagens diferentes. Nas duas peças de Qorpo-Santo, são as mulheres que apresentam maior desejo de transgredir, enquanto o homem oscila entre a convenção e a transgressão. Por isso, Malherbe, esposo da Velha Mariposa, não pode santificar-se, pois em presença da mulher, não é capaz de assumir o bem. O mesmo acontece com Esculápio, que tem uma mulher movida pela lascívia.

Em Santareno, o Padre é a representação do masculino que recebe três personagens para a confissão: a primeira (Mulher) e a terceira (Felipa) são mulheres, a segunda (Françoise) é um transexual que está a um passo de fazer uma mudança de sexo. Homens e mulheres estabelecem a dualidade nesse sentido, pois Françoise é a representação do que não é aceitável nem compreensível para a igreja e é vista pelo Padre como homem, exigindo inclusive que Françoise use todos os adjetivos no masculino. Além disso, Santareno n*ão mais apresenta apenas o homem branco, masculino e heterossexual como centro de referência da sociedade europeia e ocidental, mas o transexual, coloca*ndo no centro da luz do palco a imagem que foge aos padrões de uma socie-

dade patriarcal e completamente machista, com outras relações de gênero e, além disso, o tipo marginalizado e esquecido que tem a possibilidade de falar.

Foucault retoma em seus estudos o triplo processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado, "como corpo integralmente saturado de sexualidade"[7]. Nesse sentido, funda-se a ideia de mulher histérica, pois o corpo instintivo na busca de prazer entra em conflito com o corpo social, o qual precisa assegurar fecundidade, que deve ser um elemento funcional. Na relação com os filhos, o corpo da mulher passa a ter tarefa biológica-moral.

Nas duas peças de Qorpo-Santo, as mulheres-mães possuem ações curiosas e importantes a serem avaliadas que parecem reafirmar o conceito de mulher histérica, relembrada por Foucault ao tratar as relações de poder. Farmácia, na segunda cena do primeiro ato, em conversa com as filhas menores de doze anos, pergunta-lhes sobre "namorados" e "camaradas", incentivando-as, de maneira sutil e indireta a namorarem. O conflito entre a mãe- mulher social- é estabelecido nessa cena:

> MÃE— (...) Conta-me, Lídia, como está a tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou o seunamorado; pois eu sei que já vai gostando do primo Pedrinho! Esta outra, eu sei que não namora, nem *é* de muitas camaradagens, por isso eu nada pergunto a ela.
>
> IDALINA—Ora esta, Mamãe parece criança! Vejam só, sendo eu uma menina de dez anos, já hei de ter namorados! principalmente quando é certo, e eu sei, que Papai não gosta de namoros; nem de me ver junta a brincar com rapazes.
>
> LÍDIA—E eu que ainda sou pequenina; quem faz caso de mim? Que camaradas posso eu ter?
>
> PLÍNIA —Tem as duas bonecas! *(rindo-se)* São bem boas, porque não se zangam; não choram; não incomodam a ninguém; nem pessoa alguma se incomoda com elas.
>
> MÃE—Vocês hoje vieram muito tralhonas, muito espevitadas! Está bom; chega; não quero mais conversar! [8]

Farmácia aparece na cena com as filhas, com sua fala marcada com "Mãe" e não "Farmácia" ou "Mulher" ou "Ela" como em outras ocorrências. É como se deixasse de ter seu corpo carregado de sexualidade e passava a ser apenas um corpo social. No entanto, isso não acontece realmente na peça, pois o incentivo à sexualidade das filhas, uma atitude impensável para uma mãe tradicional do século XIX, mostra o conflito vivido

pela personagem. As filhas negam sua sexualidade, h*á nelas a consciência da imagem de mulher da época, como se fossem mais civilizadas e amadurecidas que a mulher que as cria* e entendendo a sociedade como patriarcal.

A mãe, carregada pelo instinto de desejo e incompletude, traduz-se em uma mulher que não pode controlar seus instintos. Há, nesse sentido, a percepção da sexualidade, "uma espécie determinada de natureza que o poder tentaria abater ou como um domínio obscuro que o saber tentaria pouco a pouco revelar", conforme afirma Foucault[9]. Com a personagem Farmácia, não há poder ou saber que a coloquem como mãe, reprimindo seus desejos e exercendo seu papel social. Isso acontece não só na relação com as filhas, mas também na presença de seu amante Fidélis dentro da própria casa, lugar que deveria ser visto como sagrado, transforma-se em profano.

No texto de Santareno, o corpo feminino aparece com a Mulher, a primeira a confessar-secom o Padre. Ela é vista como objeto, sem a presença do desejo, apenas para satisfazer os instintos masculinos. É uma imagem clara da coisificação feminina dentro de uma sociedade machista. E Françoise aparece como o corpo marginalizado, que deve ser escondido, não dito, por isso o Padre nega-se a confessá-la primeiramente porque esta entra no confessionário masculino com roupas femininas. O conflito existente não é quanto a sua sexualidade. Françoise entende-se como mulher, entende o seu corpo tendo consciência de seus desejos e de que ainda é homem apenas por ter pênis, o que ela vem falar está relacionado ao seu corpo social, que sofre diante daquilo que ela sabe ser, mas ela mesma condena. Nesse sentido, Françoise é acometida pelos dramas característicos de uma existência transgênera, como vemos a seguir:

> Françoise: Sim, Padre. Eu hesitei. Entre duas mentiras escolhi a que as pessoas acham a mais verdadeira! Porque, para todos os efeitos, enquanto não for operada, sou um cidadão do sexo masculino (careta de repugnância): Está assim o bilhete de identidade, no registro civil, no registro criminal, nos avisos dos impostos...! Estou constantemente a ser traumatizada com um nome horroroso- Francisco, Francisco Caetano!- que é, infelizmente, o meu verdadeiro nome. Claro que isto é só nos papéis; porque na vida, nos contactos pessoais, todas agente me conhece por Françoise![10]

Enquanto em Santareno, a sexualidade é um fator a ser discutido, refletido, desvelado ironicamente em um confessionário, em busca da absolvição do Padre, no texto de Qorpo-Santo, a sexualidade é, pois, um elemento desregrador da família. No caso de *As relações naturais*, a mãe Velha Mariposa afasta-se completamente da figura materna. Em algumas cenas, ela aparece como se fosse uma cafetina, a dona de um bordel na relação com as prostitutas. A transfiguração do lar é grotesca, pois ele vira um prostíbulo, desestruturando-se

a ordem comum e tradicional da família.

Instaura-se, nas peças, o dualismo promulgado pelo gênero a partir das ações e imagem das personagens femininas e masculinas. Em *A separação de dois esposos*, a personagem Farmácia começa a configurar-se, aos nossos olhos, como uma mulher dominadora, instável e libertina, em *As relações naturais*. Farmácia é a dona de casa, mas também aquela que quer libertar-se dessa condição e por isso, tem atitudes levianas, reclama muito do marido pelo fato deste estar em casa o tempo todo, como conferimos no trecho:

> PAI —É o dever das mulheres cuidarem de tudo quanto se acha das portas para dentro, inclusive os Maridos.
>
> MÃE—Também é dever dos Maridos cuidarem de todos os interesses seus e de sua Família, das portas para fora de uma casa, entretanto o Sr. está aqui metido dia e noite, sem tratar desses deveres.[11]

Já nesse momento, que é o início da peça, há o embate entre a obediência e a desobediência. Farmácia não é uma mulher convencional, tem desejos, vontades e dessa forma questiona a tarefa dada às mulheres da época. Além disso, percebemos as constantes brigas do casal. A presença do desentendimento é um dos principais fatores instaurados nas três peças. O casal não está contente com a relação que vive, a discussão é algo constante e isso pode ser um dos fatores decorrentes da promiscuidade vivida por eles. Em *A confissão*, o marido citado pela mulher que se confessa é significado de nojo, de aversão, mesmo que sustentado nos argumentos do Padre por exercer o papel de marido. Já na figura de Françoise, temos mais uma vez a imagem do homem disciplinador e autoritário que é Tony, o homem que vivia com ela e que lhe ordenava algumas ações. Além disso, é também alguém que a agride, que a trai e que, por fim, a abandona.

*É a transgressão dos dispositivos de* aliança tratados por Foucault[12], organizados em torno de um sistema de regras que instituem aquilo que é proibido e o que é permitido, aquilo que está prescrito e o que ilícito. Na instalação desse dispositivo, a transgressão torna-se uma necessidade para satisfazer o desejo.

Assim, Qorpo-Santo e Santareno trazem também a discussão relativa ao casamento: Farmácia busca o desejo e a naturalidade da sexualidade no amante e não no marido, o casamento a enoja, pois é dado como obrigação, convenção. Farmácia nega o convencional e o legítimo, buscando o mal e o profano. O mesmo acontece com as personagens Mariposa e Malherbe. Neste não há o amor como em Esculápio, mas há o preceito de lar, de casamento, ao menos no final da narrativa, na consciência da transgressão ao que é sagrado. Françoise busca numa relação, ainda que não abençoada pelo sacramento matrimonial a legitimidade do feminino que

acaba sendo perdida quando Tony a troca por outras mulheres. A Mulher traz a representação de um casamento falido, mas ainda institucionalizado pela igreja, o que torna possível a sua absolvição. Todos eles carregam a imagem de uma sociedade e de uma igreja repressora, no entanto, em Santareno, as relações ironicamente mostram a falência dessa sociedade e a falta de respostas da igreja para os excluídos, os marginalizados, aqueles que deixam o seu corpo ser desvelado em um espaço que ele não poderia ser dito.

*É n*a relação da dualidade dada pelo gênero que se inserem as personagens Tamanduá e Tatu de *As relações naturais*. Enquanto, naquilo que é instituído como relações naturais, homens e mulheres vivem em um espaço promíscuo e de negação das convenções, com Tamanduá e Tatu percebemos a negação das relações naturais e o respeito às convenções. Os dois, mesmo com o amor e desejo que sentem um pelo outro, preferem respeitar o que está instituído, reprimindo sua sexualidade e negando o conflito a partir dela. No entanto, em Qorpo-Santo, Tamanduá e Tatu, nomeados como animais, carregam a marca do instintivo, mas passam a ser vistos como civilizados pela sua decisão.

Em Santareno, a personagem que transgride a condição aceitável pela Igreja como gênero tem dupla denominação: *Francisco e Fr*ançoise- nome dado pela condição de cristão, inicialmente, e outro que a própria personagemescolhe, pela sua condição transgênera. Nesse sentido, como afirma Bataille, "o erotismo dohomem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interiorem questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão"[13].

Cabe ainda aqui pensar sobre a linguagem presente em cada uma das peças, comparando as produções dos dois autores. Em Qorpo-Santo, há um jogo de linguagem, um trabalho apurado com as palavras em um andar sobre rodas. Um jogo necessário para a época de produção dos textos, mas também se constituindo como metáforas sexuais, que garantiriam o riso. Além delas, os símbolos também são pertinentes nas peças. Em *As relações naturais*, na quarta cena,o criado entra discretamente na casa e faz comentários de seus amos no que tange *à*s relações naturais, utilizando-se de palavras que designam objetos fálicos: espadas, facas, punhais e lanças. Em determinada cena, Malherbe utiliza uma bengala, também objeto fálico. Em *A separação de dois esposos*, o punhal utilizado por Esculápio para cometer o assassinato a um parente de Farmácia também retoma tal simbologia.

Em Bernardo Santareno, a linguagem configura-se no uso da ironia que se dá através da paródia e do dialogismo estabelecido entre seu texto e os discursos veiculados na sociedade conservadora portuguesa. São discursos consagrados e sacralizados. O tom moralizador soa sarcasticamente na voz do confessor, como um

eco, que repete o que se ouviu em anos de catequese. O dramaturgo briga com um país arraigado por valores religiosos fortes, ainda capazes de oprimir e rechaçar qualquer possibilidade de liberdade sexual. Dessa forma, é pungente em seu texto a imagem de um medo coletivo em relação a um Deus castigador. Por isso também, nos títulos de suas obras, a presença de palavras que remetem a uma cultura religiosa: "promessa", "confissão", "pecado", "anjos", "Irmã", "inferno", "excomungada".

Ao teatro que discute as amarras sociais através da imagem de grupos que lutam pela liberdade, soma-se uma literatura que possui forte cunho erótico. Tal fator parece funcionar como uma forma de negar a moral e afirmar a transgressão das normas vigente. Qorpo-Santo e Santareno brigamcom espaços arraigados por valores religiosos fortes, ainda capazes de oprimir e rechaçar qualquer possibilidade de liberdade sexual.

Qorpo-Santo, mesmo sendo um escritor do século XIX, teve seu tempo acelerado, saltando décadas e encontrando-secom o português Bernardo Santareno e com outros tantos gênios da dramaturgia. *É como se os discursos se entrecruzassem e formassem paródias em ambos os autores que trazem à tona dualismos seculares:* espírito e a carne, sagrado e profano, sexualidade e repressão, desmascarando o corpo por muito tempo escondido. É o discurso literário que torna possível desvelar a subjetividade e oerotismo ainda que discutindo interditos em busca da libertação. Eis a imagem que fica no espelho na descida do pano.

**REFERÊNCIAS**

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.

FOUCAULT. Michel. **História da Sexualidade I**- A vontade de saber. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'água, 1994.

QORPO-SANTO. **Teatro Completo.**Guilhermino César (org.), 1981. Disponível em: www.domínio-publico.gov.br. Acesso em 26/06/2011.

SANTANA, Solange Santos. **A promessa de Bernardo Santareno: quando a arte reivindica o direito à liberdade**. In:Todas as Musas,Ano 04, *Número 01*,Jul-Dez 2012.

SANTARENO, Bernardo. **Os marginais e a revolução**. Lisboa: Edições Ática, 1979.

**(Endnotes)**

1 FOUCAULT, 1994, p. 11.

2 SANTANA, 2012, p. 205.

3 QORPO-SANTO, 1981, p. 241.

4 SANTARENO, 1979, p. 61-62.

5 Idem, p. 62.

6 BATAILLE, 1987, p. 14.

7 FOUCAULT, 1994, p. 107.

8 QORPO-SANTO, 1981, p. 235.

9 FOUCAULT, 1994, p. 108.

10 SANTARENO, 197, p. 70.

11 QORPO-SANTO, 1981, p. 231.

12 FOUCAULT, 1994, p. 109

13 BATAILLE, 1957, p. 20.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# OS EX-ALUNOS DO "INSTITUTO BENJAMENTA" E A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

Ermelinda Maria Araújo Ferreira[1]

**RESUMO:** Arte literária, que nos parece repleta de heróis, de glórias e de resplendor, também acolhe os seus empregados da "literatura menor" de que nos fala Deleuze e Guattari em seu famoso estudo sobre Kafka. Uma gente estranha; formada, talvez, no há muito extinto "Instituto Benjamenta", onde se pretende educar a servidão (à Arte, não a Si Mesmo), uma prática tão fora de moda que soa extemporâneana atualidade, onde a liderança egocêntrica está na ordem do dia e todos desejam aprender apenas a mandar nos outros. Por isso, são poucos os prováveis ex-alunos do "Benjamenta", todos eles surpreendentemente ilustres; mas ilustres, em geral, à sua própria revelia. Consideramos alguns neste ensaio: o escrivãoBartleby, de Melville; o empregado de escritórioBlumfeld, de Kafka e o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares, de Pessoa: irmãos em alma docandidato a pajem Jakob vonGunten, de Walser, criador do "Instituto" – que bem poderia ter abrigado o mordomoStevens, de Ishiguro;escritores decadentes frequentadores dos territórios limítrofes da sanidade mental, comoPierre Menard, de Borges; e atores em crise, comoSimon Axler, de Roth –,para não falar de alguns ex-escritores que optaram pela profissão da psiquiatriaa fim de tentar conseguir internamentos voluntários em hospícios, como o Dr. António Mora, de Pessoa,e o Dr. Pasavento, de Vila-Matas. Todas essas figuras comparecem neste ensaiopara ajudar-nos a pensar a atividade crítica na atualidade; uma época em que, como diz Maurice Blanchot, o escritor é submetido a um treinamento focado na preocupação com a existência pública, o que dificulta o seu acesso à sabedoria do mínimo, ou à estranha grandeza dos humildes personagensacima listados.

**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura menor;Fama e celebridade; *Síndrome de Bartleby.*

**ABSTRACT:** The literary art, which seems to be full of heroes, splendor and glory, also welcomes the employees of the so called "minor literature" as named by Deleuze and Guattari in their famous study of Kafka. Those heroes are a weird group of people, perhaps formed in the already extinct "Benjamenta Institute" whose aim was to teach servitude (to art rather than to oneself), a mindset so *démodé* that seems extemporaneous to contemporaneity – when egocentric leadership is in vogue and everyone yearns to learn how to rule the others. Therefore, although the number of potential alumni of Benjamenta Institute is small; they are all surprisingly illustrious – however, in most cases, against their own will. Some of them will be listed in the present paper: Melville's *Bartleby, the scrivener;* Kafka's *Blumfeld, an elderly bachelor;* and Bernardo Soares, the assistant

1 Professora doutora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pesquisadora do CNPq.

bookkeeper, a member of Fernando Pessoa's heteronymy. They are all soul brothers of Jakobvon Gunten, the Walser's character who tells us about the "Institute Benjamenta". The "Institute" might as well had been home to Ishiguro's butler*Stevens;* to Borges'invisible author *Pierre Menard,* and to actors in crisis just like Roth's *Simon Axler.* We should not forget some ex-writers that chose psychiatry as profession in order to pursuit voluntary admission in mental institutions such as Pessoas'*Dr. Antonio Mora,* and Vila-Matas' *Dr. Pasavento.* All these people help us think the role of critique in our days – an era when, as Maurice Blanchot would say, the writer is under a training focused in public existence which makes harder for him or her to achieve the wisdom of the minimal: the strange greatness held by the humble characters listed above.

**Key-words:** Minor literature; Fame and celebrity; Bartleby's syndrome.

*Todo homem que merece ser célebre sabe que não vale a pena sê-lo*.

Fernando Pessoa

Quem procura o êxito só tem dois caminhos, ou alcança-o ou não o alcança, *e ambos são igualmente ignominiosos.*

Enrique Vila-Matas

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes, a que uma minoria faz em uma língua maior.

Gilles Deleuze

**Introdução**

Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu famoso estudo sobre Kafka, referem-se à "literatura menor", não estão pensando exatamente num dos efeitos que provoca a "síndrome de Bartleby" em alguns escritores modernos, tal como foi diagnosticada pelo escritor Enrique Vila-Matas; mas numa forma peculiar de utilização da língua oficial de um povo por outro, em geral resultante de relações de domínio e aculturação. Por isso, dizer "menor", para esses autores, não qualifica certas literaturas, mas:

> as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, como um irlandês escreve em inglês. ... Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto[2].

2 Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, p. 42.

Deleuze e Guattari estão preocupados,prioritariamente,com aqueles que convivem com uma língua que não é a sua,uma língua que conhecem mal, mas são obrigados a utilizar; ou quenem mesmo conhecem. Estão preocupados com os imigrantes e,sobretudo, com seus descendentes. Isto os leva a investigar as estratégias criativas que essas minorias são capazes de elaborar no seio de um idioma estrangeiro, a ponto de desterritorializá-lo a seu favor.

A argumentação desses autores, porém, dá margens a outras interpretações não diretamente vinculadas aos estudos culturais, criando possibilidades de leituras mais abrangentes. Karl-Erik Schollhammerafirma, por exemplo, que "é importante insistir que o caráter minoritário da literatura de Kafka, para Deleuze e Guattari, *exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda língua*":

> "Menor" é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e *que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias*, *formulando-se como estrangeiro na própria língua,* gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar, na impossibilidade de uma origem. ... A dimensão positiva desta prática é que ela carrega em si uma comunidade possível ou um "povo por vir", segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari. É uma literatura que participa nessa tarefa: "não dirigir-se a um povo suposto já presente mas contribuir para a invenção de um povo". Inventar um povo marca exatamente a passagem, na literatura menor, de um efeito estritamente receptivo sobre um suposto leitor, previsto nas poéticas do modernismo, para um efeito que se dá como *uma enunciação coletiva de uma comunidade potencial*.[3]

Tomamos esta definição como base para a proposta deste artigo, que é a de também identificar como uma prática de "literatura menor" a "síndrome de Bartleby", que tem levado alguns escritores do século XX em diante– os prováveis arautos desta "comunidade potencial" – a se posicionarem na contracorrente daquilo que Maurice Blanchotconsidera uma aspiração degenerada"ao poder e a glória" na atualidade:

> Houve um tempo em que o escritor, como o artista, estava ligado à glória. A glorificação era sua obra, a glória era o dom que ele fazia e recebia. A glória, no sentido antigo, é o resplendor da presença (sagrada ou soberana). Glorificar, diz ainda Rilke, não significa dar a conhecer; a glória é a manifestação do ser que avança em sua magnificência de ser, liberado daquilo que o dissimula, estabelecido na verdade de sua presença descoberta.[4]

3 Karl Erik Schollhammer. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari, in:*Ipotesi,* revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. 5, n. 2 p. 59 a 70.

4 Maurice Blanchot. O poder e a glória, in: *O livro por vir.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 360.

Mas "à glória" – continua Blanchot – "sucede o renome". E "ao renome, sucede a reputação; como à verdade, a opinião". A partir daí, a glória deixa de ser uma conquista legítima do homem em busca de sua verdade pessoal, para ser a propaganda de uma legenda, que pouco ou nada tem a ver com o sujeito que escreve:

> O fato de publicar – a publicação – torna-se essencial. Podemos torná-lo num sentido fácil: o escritor é conhecido pelo público, é reputado, procura valorizar-se porque precisa daquilo que é valor, o dinheiro. Mas o que desperta o público, o qual concede o valor? A publicidade. A publicidade torna-se ela mesma uma arte, é a arte das artes, é o mais importante, pois determina o poder que dá determinação a todo o resto.[5]

*Em Bartleby, o escrivão,* observamos uma representação crítica da humanidade na era moderna. Daí que o conto termine: **"Ah, Bartleby! Ah, humanidade!"...** O desconcertante poder deste escrivão é o *poder de não ser*, algo cuja compreensão não está ao alcance dos homens vulgares que o rodeiam, sejam eles seus colegas de trabalho, seja seu patrão, o advogado que nos narra a história. Não por acaso o cenário é o ambiente entediante, mecanizado e burocratizado de um cartório.Um cartório em Wall Street –o mais importante centro comercial e financeiro dos Estados Unidos e do mundo.[6]

Enrique Vila-Matas define, com ironia, a "síndrome de Bartleby" que parece acometer alguns escritores melancólicos no seio da sociedade do espetáculo, seres marcados por uma pulsão negativa ou atração pelo nada; uma galeria de criadores que, mesmo tendo uma consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca chegam a escrever, ou que talvez escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita, ou ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre:

> Todos nós conhecemos os *bartlebys*, seres em que habita uma profunda negação do mundo. Emprestam seu nome do escrevente Bartleby, o copista de um dos contos de Herman Melville, que jamais foi visto lendo, nem sequer um jornal; que, por longos períodos, permanece em pé olhando para fora, pela pálida janela que há detrás de um biombo, na direção de uma parede de tijolos de Wall Street; que quando lhe encarregam de um trabalho ou lhe pedem que conte algo sobre si, responde sempre: -*Preferiria não o fazer*.[7]

Estamos diante da "fórmula", que Deleuze e Guattarinotabilizaram num artigo sobre a novela de Mel-

5 Maurice Blanchot. Op. cit., p. 361-362.
6 Herman Melville. *Bartleby, o escrivão*.Uma história de Wall Street. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
7 Enrique Vila-Matas. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 9-10.

ville, no qual a descrevem como "devastadora, que nada deixa subsistir atrás de si":

> Bartleby não é uma metáfora do escritor, nem o símbolo de coisa alguma. É um texto violentamente cômico, e o cômico sempre é literal. Só quer dizer aquilo que diz, literalmente. E o que ele diz e repete é PREFERIRIA NÃO, *I wouldprefernotto*. É a fórmula de sua glória, e cada leitor apaixonado a repete por seu turno. Um homem magro e lívido pronunciou a fórmula que enlouquece todo o mundo.[8]

A fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido. Bartleby não declina diante da ordem do patrão; ele apenas evoca um direito seu, legítimo, embora não autorizado: o do livre-arbítrio. Para os autores, a fórmula é como a má tradução de outro idioma; mas seu esplendor nos faz pensar que ela cava na língua uma espécie de língua estrangeira.

Esta conclusão se coaduna com os princípios da "literatura menor" e com a ideia da "saúde como literatura"[9]defendidaspor Deleuze e Guattari, os quais consideram que "Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele". Para esses autores, os personagens de Kafka, assim como o Bartleby de Melville, são "medicine men", agentes de promoção da "frágil saúde irresistível, que provém do fato de terem visto e ouvido coisas demasiado grandes para eles, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem os esgota, dando-lhes, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis".[10]

Os escritores que padecem da "síndrome de Bartleby" – nos quaisa recusa à sociedade do espetáculo e às suas seduções éa fórmula que encontram para continuar investindo na literatura – atuam por veredas imprevistas e paradoxais, quando não extremas, como a do silêncio e a da invisibilidade e até mesmo a do suicídio. E o fazem por uma espécie de fé, pois, como diz Vila-Matas: "A literatura, por mais que nos apaixone negá-la, permite resgatar do esquecimento tudo isso sobre o que o olhar contemporâneo, cada dia mais imoral, pretende deslizar com a mais absoluta indiferença".[11]

Blanchot reitera esta ideia quando nos convida a imaginar que a morte do último escritor. Seríamos surpreendidos pelo avanço de um ruído incessante: *a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será*".[12]É assim que ele chega a uma definição perfeita de um escritor"bartleby":

8 Gilles Deleuze e Félix Guattari. Bartleby, ou a fórmula, in: *Crítica e clínica.*São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 80.

9 "Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... ("por" significa "em intenção de" e não "em lugar de". Deleuze e Guattari. A literatura e a vida, in: *Crítica e clínica.* São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 15.

10 Idem, ibidem, p. 14.

11 Enrique Vila-Matas. Op. cit., p. 34.

12 Maurice Blanchot. Morte do último escritor, in: *O livro por vir*, p. 320. Parece circular, entre os ex-alunos do Benjamenta,

> Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, *desviando-nos de nós*. Se, nesse Tibete imaginário onde já não se descobririam em ninguém os sinais sagrados, toda literatura cessasse de falar, o que faria falta é o silêncio, e é essa falta de silêncio que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária.[13]

Em seu livro *A sociedade do espetáculo* (publicado pela primeira vez em 1967) Guy Debordjá intuía, como Blanchot, algo sobre esse insuportável ruído que se estaria sobrepondo à fala literária: "o espetáculo é o discurso ininterruptoque a ordem presente faz sobre si própria, o seumonólogo elogioso. É o auto-retrato do poder nomomento da sua gestão totalitária dascondições de existência". Para Debord:

> O conceito de espetáculo unifica e explicauma grande diversidade de fenômenosaparentes. As suas diversidades e contrastessão as aparências organizadas socialmente, quedevem, elas próprias, serem reconhecidas nasua verdade geral. Considerado segundo osseus próprios termos, o espetáculo é a*afirmação* da aparência e a afirmação de toda avida humana, socialmente falando, comosimples aparência. Mas a crítica que atinge averdade do espetáculo descobre-o como a*negação* visível da vida; uma negação da vidaque se *tornou visível*.O espetáculo apresenta-se como algograndioso, positivo, indiscutível e inacessível.Sua única mensagem é "*o que aparece é bom, o que é bom aparece*". A atitude que eleexige por princípio é aquela aceitação passivaque, na verdade, ele já obteve na medida emque aparece sem réplica, pelo seu monopólio daaparência.[14]

Diante desta situação, o recurso à fórmula de Bartleby é compreendido pela crítica como um ato de resistência, que traduz a escritacomo potência. Giorgio Agamben vai buscar no livro III de Aristóteles a comparação do pensamento com uma tábua onde nada ainda foi escrito.[15] Essa *tabula rasa* aristotélica serve para mostrar como o espírito é pura potência, seja ela positiva ou negativa. Sabrina Sedlmayer comenta:

> Devemos apreender aqui a noção aristotélica de que toda possibilidade é também potência do não. Daí se entende todo o volteio do pensamento agambeniano: é nessa constelação filosófica (que inclui também os leitores árabes de Aristóte-

uma intuitiva previsão deste fim. Enrique Vila-Matas o descreve poeticamente, em *Bartleby e companhia*: "*De repente, a melancolia da escrita do Não refletiu-se em uma das gotas de cristal do lustre do teto de meu estúdio, e minha própria melancolia ajudou-me a ver refletida nela a imagem do último escritor, daquele com quem desaparecerá – porque, cedo ou tarde, isso há de ocorrer –, sem que ninguém possa presenciá-lo, o pequeno mistério da literatura. Naturalmente, esse último escritor, goste ou não, será escritor do Não. Pensei vê-lo há poucos instantes. Guiado pela estrela de minha própria melancolia, vi-o ouvindo calar em si mesmo essa palavra – a última de todas – que morrerá para sempre com ele.". Op. cit., p. 145.*

13 Idem, ibidem, p. 321.

14 Guy Debord. *A sociedade do espetáculo*, p. 14. Disponível em :http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html

15 Giorgio Agamben. *Bartleby*: escrita da potência. "Bartleby ou da contingência" seguido de "Bartleby, o escrivão de Herman Melville". Edição de Giorgio Agamben e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

> les, Abulafia, Avicenne, Ibn-Arabi) que se encontra a literatura de Melville, que se encontra Bartleby, o copista. O escriba que não escreve é a imagem extrema, esgotada, diz Agamben, da potência, do ato da criação. Bartleby estaria ligado à potência passiva, a certa tensão messiânica. E a comunidade que vem não estaria presa ao tempo futuro, estaria sempre chegando, resistindo tanto ao coletivo quanto ao indivíduo. E Bartleby seria como uma tábua de escrever. Um papel em branco, imperscrutável como a parede que fita. Mas capaz de ir contra determinados dispositivos com sua sucinta fórmula: "*I wouldprefernotto*".[16]

Para Vila-Matas, a síndrome de Bartleby, embora antiga, vem se convertendo num "mal endêmico" das literaturas contemporâneas. Em seu livro *Bartleby e companhia* ele elenca alguns portadores deste "mal", partindo da inspiração que encontra no escritor Robert Walser, o criador do fictício Instituto Benjamenta, onde põe a estudar o seu personagem Jakob vonGunten, um aristocrata com aspirações ao aprendizado da servidão:

> Robert Walser sabia: escrever que não se pode escrever também é escrever. E entre os muitos empregos subalternos que teve – balconista de livraria, secretário de advogado, bancário, operário em uma fábrica de máquinas de costura e, finalmente, mordomo em um castelo da Silésia –, Walser se retirava de vez em quando, em Zurique, para a "Câmara de Escrita para Desocupados", e aí, sentado em uma velha banqueta, ao entardecer, servia-se de sua graciosa caligrafia para trabalhar como copista, para trabalhar como "*bartleby*".[17]

Em *Jakob vonGunten*, Walser descreve o Instituto Benjamenta e as impressões de seu protagonista sobre a vida:

> Aprende-se muito pouco aqui, há falta de professores e nós, rapazes do Instituto Benjamenta, nunca seremos ninguém, por outras palavras, nas nossas vidas futuras seremos apenas coisas muito pequenas e subalternas. A nossa instrução visa, sobretudo,a incutir-nos paciência e obediência, duas qualidades que pouco ou nenhum proveito prometem. Proveito espiritual, sim. Mas o que nos dão as virtudes espirituais? Trarão comida para a mesa? ... Tenho a sensação, uma sensação consoladora e agradável que faz cócegas, de que um dia servirei a um senhor, um amo, um superior, porque gente estúpida foi criada para avançar, chegar longe, viver bem e mandar, ao passo que pessoas sensatas como eu têm de deixar florescer e esmorecer os seus bons impulsos ao serviço de outros. Eu, eu serei qualquer coisa muito insignificante e pequena.[18]

16 Sabrina Sedlmayer. A potência passiva dos Bartlebys na escrita de Vila-Matas. Disponível em:http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais

17 Enrique Vila-Matas. Op. cit., p. 12.

18 Robert Walser. *Jakob von Gunten*. Lisboa: Relógio D´água, 2005, p. 9; p. 43.

Tão insignificante e pequena quanto as existências dos escriturários Blumfeld, de Kafka, e Bernardo Soares, de Pessoa. Solteirões de meia-idade, excêntricos e solitários, afogam voluntariamente a vastidão de suas almas na mediocridade rotineira de um cotidiano ínfimo, diariamente percorrido entre a morada num andar de um prédio qualquer e o escritório. Certo dia, Blumfeld é surpreendido pelo inusitado, pelo insólito ("uma bruxaria"): o aparecimento de duas bolas coloridas e pulsantes como guizos no meio de seu apartamento, que o estimulam, mas das quais tenta se livrar a todo custo, pois: "não alimenta os apetites de uma velha solteirona que deseja ter perto de si um ser vivo subalterno qualquer, ao qual deve proteger, com o qual pode ser carinhosa e atender continuadamente".[19]

A recusa à felicidade é clara, embora o narrador lamente: "Pena que Blumfeld não seja um menino, duas bolas assim teriam sido uma alegre surpresa para ele, ao passo que agora tudo aquilo lhe causa uma impressão acima de tudo desagradável. Certamente não é totalmente sem valor viver como um solteirão ignorado, mas em segredo; agora alguém ventilou esse segredo e introduziu em sua vida essas duas ridículas bolas.".[20]

Bernardo Soares também diz algo semelhante em seu desassossegado diário: "Só lamento o não ser criança, para que pudesse crer nos meus sonhos, o não ser doido para que pudesse afastar da alma todos os que me cercam"[21]. O equivalente às pulsantes bolas do conto de Kafka são, em Pessoa, os invólucros brilhantes de prazerosos objetos de consumo:

> Considerando, aliás, e com a clareza que posso, o que tem sido aparentemente a minha vida, vejo-a como uma coisa colorida – capa de chocolate ou anilha de charuto – varrida, pela escova leve da criada que escuta de cima, da toalha a levantar para a pá de lixo das migalhas, entre as côdeas da realidade propriamente dita. Destaca-se das coisas cujo destino é igual por um privilégio que vai ter à pá também. *Sim, se eu tivesse sido rico, resguardado, escovado, ornamental, não teria sido nem esse breve episódio de papel bonito entre migalhas*; teria ficado num prato da sorte – não, muito obrigado – e recolheria ao aparador para envelhecer. Assim, rejeitado depois de me comerem o miolo prático, vou com o pó do que resta do corpo de Cristo para o caixote do lixo, e nem imagino o que se segue, e entre que astros; mas sempre é seguir.[22]

Oquase sarcasmo que perpassa toda a escrita deste longo, esmagador e luminoso"Livro sobre Nada"[23]não é dignoapenas de um ilustre aluno do Instituto Benjamenta, mas de um verdadeiro mestre:

19 Franz Kafka. Blumfeld, um solteirão de meia idade, in: *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 32.
20 Idem, ibidem, p. 33-34.
21 Fernando Pessoa. *Livro do desassossego de Bernardo Soares*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 148.
22 Fernando Pessoa. Op. cit.,, p. 151.
23 De autoria do poeta brasileiro Manoel de Barros, o *Livro sobre Nada*, dentre os demais significativos títulos de sua produção,

> Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se. Prefiro ser tomado a sério como o que não sou, ignorado humanamente, com decência e naturalidade. Não poderia indignar-me tanto como se no escritório me estranhassem. Quero gozar comigo a ironia de não me estranharem. Quero o cilício de me julgarem igual a eles. Quero a crucifixão de me não distinguirem. Há martírios mais sutis que aqueles que se registam dos santos e dos eremitas. ... Devo ao ser guarda-livros grande parte do que posso sentir e pensar como a negação e a fuga do cargo.[24]

Fernando Pessoa assumiu todas as máscaras de que se valem os *bartlebys*: o ingênuo (Caeiro), o estóico (Reis), o louco (Campos), o médico (Mora), o melancólico (Soares), e até mesmo o suicida (Teive).Todas amparadas e legitimadas pela realidade da devastadora e inegável biografia do brilhante poeta disfarçado num solitário e medíocre empregado do comércio, viciado em álcool e falhado em tudo.

Muito se tem dito contra a perspectiva do biografismo na teoria literária contemporânea, cada vez mais distante da vida como de uma chaga (vide "O médico rural", de Kafka); desejosa talvez de eliminar a verdade pela mera verossimilhança estética: pura, limpa, imaculada e superior. Mas os ex-alunos do Benjamenta contradizem esta pureza dos críticos. Mesmo os mais aristocráticos na alma – como Fernando Pessoa –, ou sobretudo estes, fazem de suas vidas os suportes testemunhais do que confessam como arte. *É a vida que os legitima, não a imaginação*. Não a capacidade inventiva, nem o talento artístico, nem a erudição: todas essas inegáveis qualidades que parecem ser convocadas em seus textos não para fazer alçar o sujeito a uma posição mais segura, confortável e reconhecida no cotidiano dos comuns; mas para revelar o que se oculta no humano que não cede ao desejo de segurança, conforto e reconhecimento mundanos.

Os *bartlebys* tornam-se blindados, desta forma, aos críticos, aos jornalistas, aos editores, aos propagandistas, aos vendilhões do templo de todas as espécies. Colados às suas vidas que parecem imitar a sua arte, eles defendem um núcleo de verdade em si mesmos, ainda que para isso seja preciso sacrificar a expressão ao silêncio, ou sacrificar a própria vida como ato extremo de rebeldia mansa: uma negação à não-vida que se lhes oferece.

Borges comenta através de seu Pierre Menard sobre o perigo que enfrenta o escritor num mundo dominado pela publicidade. Um mundo repleto de inteligentes "baronesas" – ilustres representantes da nobreza intelectual e acadêmica, quando não comercial (a diferença cada vez mais difícil de traçar) dos dias que correm

também se alinha com o estilo *bartlebiano* dos "ex-alunos" do Benjamenta, embora numa versão sul-americana,regionalista e ecológica.

24 Fernando Pessoa. Op. cit., p. 149-150.

–, hábeis em pôr palavras nas bocas alheias e em transformar pessoas reais em escritores midiáticos. Como diz Vila-Matas, "para ser escritor hoje é preciso ter mais força física que imaginação. São excessivas entrevistas, congressos, conferências e apresentações diante da imprensa. Antes era inócuo, mas agora é fundamental. Mudou a forma de se dar publicidade à literatura. E a dos prêmios literários, que são uma zombaria e uma farsa".[25]

Pierre Menard aparece no conto de Borges como o rei nu da fábula (mas carente de uma criança vidente capaz de o denunciar). Como nada do que realmente escreveou vale a pena ou serve à crítica, é convocado, à sua revelia, a ocupar o papel do "escritor invisível", alçado à fama pela resenhistaque finge "resgatar" a sua produçãoatribuindo-lhe, à força,as qualidades de um grande e ilustre mestre do passado, Miguel de Cervantes, de cuja obra passa a figurar como o "único autor possível".

Ao contrário de respaldar a necessidade de intermediários "tradutores" da grande literatura para o público comum, Borges parece incitar o público comum a pensar por si mesmo:

> Pensar, analisar, inventar não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor que o *doctoruniversalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e acredito que no futuro o será.[26]

O argentino parecia acreditar que somente o pensar por si mesmo pode salvar o sujeito da matrixespetaculosa em que se encontra imerso. Guy Debord, inadvertidamente, esclarece o rocambolesco processo montado por Borges neste conto que tanto tem incomodado a crítica literária moderna, quando comenta que:

> Cada *nova mentira* da publicidade étambém a confissão da sua mentira precedente.Cada derrocada de uma figura do podertotalitário revela a *comunidade ilusória* que aaprovava unanimemente e que não era mais doque um aglomerado de solidões sem ilusões.[27]

"Solidões sem ilusões": uma boa definição para os atores do sistema literatura na pós-modernidade. Ao contrário, podemos contrapor-lhes a incômoda "fórmula" de Bartleby: I wouldprefernotto, a fim denão incorrer na angústia e desespero do fiel mordomo Stevens, de KasuoIshiguro, por exemplo, que acreditava poder abdicar de pensar e analisar por si, para servir ao nobre patrão em quem confiava cegamente. Traído pela História, Ste-

25 Enrique Vila-Matas. Op. cit., p. 62.
26 Jorge Luis Borges. Pierre Menard, autor do Quixote, in: *Ficções.*São Paulo: Globo, 1989, p. 38.
27 Guy Debord. Op. cit., p.

vens acompanha a derrocada da aristocracia inglesa e a ascensão da burguesia americana que invade a mansão do seu ex-patrão com seus trejeitos bárbaros. A certa altura, vê-se obrigado a negar o seu antigo senhor três vezes para não cair em desgraça ele mesmo. A consciência da ironia de seu destino leva-o, então, a pensar na vida como uma grande piada, e a reconsiderar que "gracejar não chega a ser uma obrigação despropositada para um patrão esperar de um profissional. Já tenho, é claro, devotado muito tempo ao aperfeiçoamento de minha capacidade de fazer piadas, mas é possível que nunca tenha abordado esta empreitada com a diligência com que poderia tê-lo feito". E conclui:

> Talvez, então, haja algum sentido no conselho de que eu deveria adotar uma maneira mais positiva de ver as coisas e tentar aproveitar ao máximo o restante de meu dia. Afinal, o que poderemos ganhar olhando eternamente para trás e culpando-nos se nossas vidas não foram exatamente como teríamos desejado? A dura realidade é que, certamente, para as pessoas como vocês e eu, há poucas opções além de entregar nossos destinos, em última análise, às mãos daqueles grandes cavalheiros no eixo deste mundo que empregam nossos serviços.[28]

Ao contrário da maioria dos ex-alunos do Instituto Benjamenta, o patético mordomo Stevens de Ishiguro é falho por sua devoção demasiada ao *status quo*, seja ele qual for. Sua incapacidade para a autonomia é tão notória que o leva não só a curvar seu espírito aos de outros, como a repetir os trejeitos dos patrões – mesmo quando esses trejeitos são contraditórios e incompatíveis – sem jamais considerar que ninguém o obriga realmente a isso. Ninguém além dele mesmo.

Osbartlebys, porém, não são empregados por acreditar nos seus empregadores, mas por duvidar deles. Eles não buscam na servidãouma zona de conforto, nem se conformam com uma notoriedade vicariante, na impossibilidade de viver uma notoriedade legítima. À ilusão cotidiana da opinião pública eles respondem com suas avassaladoras verdades pessoais. É à integridade do ser – o coletivo "doctoruniversalis" de Borges, ou "o povo por vir" de Deleuze – que consagram sua vida de servidão, traduzida em geral pela dedicação sacrificial a uma atividade artística.

A consciência desta missão às vezes é descrita como um choque, uma revelação inadvertida e até mesmo indesejada. Em A humilhação, Axler, um dos "homens comuns" que atravessam a obra de Philip Roth, por exemplo, é um egresso de uma vida ébria de sucesso, celebridade e poder. Ator famoso, descobre-se, aos sessenta anos, esmagado pela dúvida, que o leva a perder a magia, o talento e a autoconfiança nos palcos. Internado numa clínica psiquiátrica,vivenciao fenômeno de sua reaproximação de si mesmo como uma crise de

28 KasuoIshiguro. *Os vestígios do dia.* Rio de Janeiro: Rocco, 1990, p. 232.

despersonalização:

> O pior era que ele questionava sua queda tal como questionava sua atuação. O sofrimento era terrível, e no entanto ele duvidava que fosse genuíno, o que o tornava ainda pior. Quando você representa o papel de uma pessoa que está entrando em parafuso, a coisa tem organização e ordem; quando você observa a si próprio entrando em parafuso, desempenhando o papel desua própria queda, aí a história é outra. ... Axler não conseguia se convencer de que estava louco, tal como não havia conseguido convencer a si próprio de que era Próspero ou Macbeth. Era um louco artificial também. O único papel que conseguia desempenhar era o de alguém que desempenha um papel. Um homem que não está louco interpretando um louco. Um homem estável interpretando um homem arrasado. Um homem controlado interpretando um homem descontrolado. ... E quando finalmente se levantava, só conseguia pensar no suicídio, mas não no que a ideia tinha de estimulante. Um homem que queria viver fazendo o papel de um homem que queria morrer.[29]

O Dr. António Mora, de Fernando Pessoa, heterônimo híbrido de médico e de louco, conseguiuo que o próprio poeta não foi capaz: um internamento voluntário num hospício, a Casa de Saúde de Cascais. Aparentemente a salvo do delírio de identidade em que afundava (como Axler) o seu criador Pessoa em vida, torna-se hábil numa espécie delúcida reflexãosobre a naturezade sua loucura:

> Nós realizamos, modernamente, o sentido preciso daquela frase de Voltaire, onde diz que, se os mundos são habitados, a Terra é o manicômio do Universo. Somos, com efeito, um manicômio, quer sejam ou não habitados os outros planetas. Vivemos uma vida que já perdeu de todo a noção de normalidade, e onde a higidez vive por uma concessão da doença.[30]

Com um senso de humor semelhante, Enrique Vila-Matas traveste-se nos psiquiatras Dr. Pasavento e Dr. Ingravallo, com o objetivo de conseguir um internamento voluntário no hospital Herisau, onde Robert Walserteria vivido as últimas décadas de sua vida, compondo os seus microgramas: livros escritos a lápis, numa letra cada vez mais miúda e dificílima de decifrar.Morreu sozinho, durante um passeio, no dia de Natal de 1956. A sua obra, que inclui novelas, poemas, ensaios e crônicas, foi admirada por escritores como Robert Musil, Walter Benjamin e Franz Kafka, e o próprio autor acabou sendo transformado em personagem por escritores modernos, como W. G. Sebald, Gonçalo M. Tavares eVila-Matas, que confessa:

> Durante anos fui fiel às regiões inferiores e movimentei-me com calculada per-

29 Philip Roth. *A humilhação*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 10-11.

30 Fernando Pessoa. *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: INCM, 2002, p. 215.

> feição para o país dos Zeros à Esquerda. Fui pois, durante muito tempo, ainda antes de saber que o era, fiel ao meu futuro herói moral, Robert Walser, que tinha escrito: 'Se alguma vez uma mão, uma oportunidade, uma onda, me levantasse, e me puxasse para cima, ali onde impera o poder e o prestígio, faria em pedaços as circunstâncias que me tivessem levado até ali e atirar-me-ia eu mesmo para baixo, para as ínfimas e insignificantes trevas. Só consigo respirar nas regiões inferiores'.[31]

Vila-Matas, ao contrário da maioria dos autores aqui citados, não se revela um típico ex-aluno do Benjamenta – cujas biografias repletas de fracassoslegitimamsuas obrasincomuns, nem sempre publicadas em vida,e construídas em torno do tema da indiferença pela máquina burocrática que compra e vende a mercadoria literatura através da promoção do escritor como uma celebridade.

Bem-sucedido e imerso neste meio, ao contrário, ele dedica sua obra a questionar as razões pelas quais admite tornar-se uma crescente celebridade,à medida em que confessa, ao longo de livros publicados e premiados(Bartleby e companhia, Suicídios exemplares, História abreviada da literatura portátil, O mal de Montano e Dr. Pasavento, entre outros)o seu (suposto) maior desejo: desaparecer.

Esta contradição não contribui para legitimar sua aludida aspiração, mas para fazer pairar sobre ela a sombra de um cinismo. Também na academia, não foram poucos os estudiosos que conquistaram postos de renome estudando Walser (ou Pessoa, ou tantos outros escritores do Não). Isso provocou a indignação de um amigo de Walser, Elias Canetti, que desabafa: "Eu me pergunto se, entre aqueles que construíram sua vida acadêmica segura e prazerosa sobre um escritor que viveu na miséria e no desespero, não existe um único que se envergonhe de si mesmo."[32] Pelo jeito, não. Até porque eles são responsáveis pela divulgação da obra. Mas seria esta divulgação desejável? Estaria ela nos planos do autor? Numa inspiração walseriana, Pessoa afirma que:

> A celebridade é um plebeísmo. Por isso deve ferir uma alma delicada. É um plebeísmo porque estar em evidência, ser olhado por todos inflige a uma criatura uma sensação de parentesco exterior com as criaturas que armam escândalo nas ruas, que gesticulam e falam alto nas praças. O homem que se torna célebre fica sem vida íntima: tornam-se de vidro as paredes da sua vida doméstica; é sempre como se fosse excessivo o seu traje; e aquelas suas mínimas ações – ridiculamente humanas às vezes – que ele queria invisíveis, côa-as a lente da celebridade para espetaculosas pequenezas, com cuja evidência a alma se estraga ou enfastia. É preciso ser muito grosseiro para se poder ser célebre à vontade.[33]

31 Enrique Vila-Matas. *Doutor Pasavento*. Lisboa: Teorema, 2005, p. 124.

32 Mencionado por Luís AntonioGiron, in: Robert Walser, o príncipe desencantado. Disponível em: http://giron.blogspot.com.br/2011/09/robert-walser-o-principe-desencantado.html

33 Fernando Pessoa. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 502.

O "mal de Bartleby", que resulta na prática da "literatura menor" tão cara aos hipotéticos ex-alunos do Instituto Benjamenta, parece desnudar os dois processos "patológicos" a que se vêem expostos esses escritores suicidários sob o "sol negro" da pós-modernidade: a "síndrome da negação", que transforma o artista na figura de um humilde serviçal da escrita, avesso à exposição e à publicidade (quando não à ação); e a "dissonância cognitiva" a que também se vê submetido, ao tentar conciliar a angústia hamletiana entre "ser" (grande) e "não-ser" (grande). Essa angústia levaria um escritor como Jorge Luis Borges, por exemplo, a escolher como epígrafe de sua monumental obra *Fervor de Buenos Aires* a (*irônica?*) nota:

> A quem ler:se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado eu, previamente. Nossos nadas pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu seu redator.[34]

**Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby*: escrita da potência. "Bartleby ou da contingência" seguido de "Bartleby, o escrivão de Herman Melville". Edição de Giorgio Agamben e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim,

34

2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

_____. Pierre Menard, autor do Quixote, in: *Ficções.* São Paulo: Globo, 1989.

CARONE, Modesto. Bartleby, o escrivão fantasma, in: Posfácio a MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão.* Uma história de Wall Street. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Disponível em:

http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. *Crítica e clínica.* São Paulo: Ed. 34, 1997.

ISHIGURO, Kasuo. *Os vestígios do dia.* Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

KAFKA, Franz. Blumfeld, um solteirão de meia idade, in: *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão.* Uma história de Wall Street. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego de Bernardo Soares*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: INCM, 2002.

ROTH, Philip. *A humilhação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari, in:*Ipotesi,* revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 59 a 70.

SEDLMAYER, Sabrina. A potência passiva dos Bartlebys na escrita de Vila-Matas. Disponível em:http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Doutor Pasavento*. Lisboa: Teorema, 2005.

**W**ALSER, Robert. *Jakob von Gunten.* Lisboa: Relógio D´Água, 2005.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# *A SELVA*: NARRATIVA LITERÁRIA E NARRATIVA HISTÓRICA

Fabiana Santos Martins[1]

**RESUMO:** O presente trabalho, intitulado "*A Selva*: Narrativa Literária & Narrativa Histórica", buscou compreender as relações existentes entre História e Literatura no trama do romance de Ferreira de Castro, escritor português, que explora a temática do ciclo da borracha no Amazonas e a vida dos seringueiros no início do século XX. Como base teórica deste trabalho utilizou-se teóricos como Roger Chartier, Sidney Chaloub, Nicolau Sevcenko, que discorrem sobre a relação entre história e literatura. A análise da obra mostrou o panorama sócio-político da época e por isso passa a ser fonte para a própria história, demonstrando a condição humana vigente, contribuindo para o aumento de informações da história regional até então desconhecidos por historiadores. A narrativa literária é uma manifestação cultural, portanto, possibilidade de registro da dinâmica em que o homem experimenta em seu tempo, a partir desta relação o autor constrói narrativas diversas, e traz a tona vestígios do passado, sendo, portanto, evidência histórica.

**PALAVRAS-CHAVES**: Narrativa Literária - Narrativa histórica - A selva.

**ABSTRACT:** The present work entitled "The Jungle: Narrative Literary X Historical Narrative" looked for to understand some relations between History and Literature along the Ferreira de Castro's romance, portuguese writer, that explores the theme of the cycle of the eraser in Amazon and the life of the seringueiros in the beginning of the twentieth century. As theoretical base of this work it was used the ideas of Roger Chartier, Sidney Chaloub, Nicolau Sevcenko, all of them talking about the relationship between history and literature. The analysis of the work showed the partner-political panorama of the time and for that is source being source for the own history, demonstrating the effective human condition, contributing to the increase of information of the regional history until then ignored by historians. The literary narrative is a cultural manifestation, therefore, it is a possibility of registration about these dynamics that the man tries in his time, starting from this relationship the author builds several narratives, and he brings the surface tracks of the past, being, therefore, historical evidence.

**KEYWORDS:** Literary narrative - historical narrative - The jungle.

## INTRODUÇÃO

A Amazônia hoje apresenta-se no imaginário da maioria da população que não mora nessa região

1 Graduada pela Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: Fabian_nando@hotmail.com

como aquela recortada por grandes rios, de índios selvagens, de uma terra sem história, sem cultura, que precisa ainda ser descoberta.

Imagens da Amazônia são frequentemente veiculadas pela mídia, muitas vezes impregnadas de visões pitorescas sobre a região. É gritante a necessidade de construir narrativas interpretativas sobre a Amazônia com imagens outras que não as comumente veiculadas pela mídia.

Assim, o presente trabalho buscou encontrar os elementos que permitem revelar parte da história econômica, política e social sobre a Amazônia na literatura amazonense do século XX, a partir da análise da obra literária *A Selva*, do escritor português, Ferreira de Castro. Livro este ambientado no Amazonas, publicado em 1930. Busca-se ainda verificar nessa obra como a história do ciclo da borracha é apresentada, observando o espaço social, econômico e cultural da época. E através disso, compreender a relação entre a história e a literatura.

Essa relação é discutida em obras de escritores como Sevcenko e Chalhoub, nas quais consideram que a obra literária é uma evidência histórica, pois nela encontramos vestígios do passado de toda uma sociedade, o que se verifica, em particular, no caso do Amazonas. As obras literárias são fontes para investigações, por meio de seus discursos tem-se o registro de fatos que aconteceram ou que eram passíveis de acontecimento na história. A literatura vem iluminar fatos até então desconhecidos pela própria história.

Graças a estudos com a utilização da literatura como documento histórico foi possível iniciar o debate historiográfico que se seguiu a partir dos anos de 1960, problematizando novos temas e objetos, inserindo-os no campo das paixões e não somente das racionalidades, buscando análises que privilegiavam os sentimentos e as sensibilidades na (re)construção da história.

Nessa linha de pensamento, esta proposta de pesquisa estimula a discussão de narrativas representativas da história amazonense a partir da obra de cunho literário, o que se demonstra como de suma importância para a escrita de nossa própria história, uma história que ainda não foi contada, bem como de voltar um novo olhar sobre nossa própria cultura, trazendo, assim, grandes benefícios para nossa sociedade.

## ANÁLISE DA OBRA

A Literatura Narra a História

Na narrativa do romance *A selva*, Ferreira de Castro vai construindo imagens do Amazonas, dos costumes, da alimentação, do linguajar próprio daquelas gentes, com detalhes sobre as roupas, além de comentários sobre a crise da borracha. Ferreira de Castro "é o primeiro a escritor a apanhar a realidade da vida amazônica numa linguagem coerente e pensada criticamente. A cor, o monocórdio cotidiano, os odores, toda a sorte de experiências encontram-se registradas nas páginas de seu romance "(SOUZA, 2003, p.141).

A Amazônia foi, para muitos, representada pela possibilidade do "Eldorado", pois viam na Amazônia a possibilidade de enriquecer com facilidades, pois eram feitas propagandas por parte do governo que incentivavam o recrutamento para o Amazonas. O próprio Ferreira de Castro veio para o Amazonas com a intenção de enriquecer. Segundo Reis:

> [...] até 1910, a Amazônia viveu no auge da prosperidade, devida à extração gomífera que garantia ao Estado boas receitas fiscais, e um certo desafogo aos habitantes. Mas a partir de 1911 o ciclo da goma silvestre entrara em colapso. E, com ele, todo o vasto cortejo de desastres econômicos. O seringal perdera o esplendor (REIS, 2008, p.68).

Assim, no ano de 1911, Ferreira de Castro presenciou os primeiros sinais do declínio do ciclo da borracha e com isso as primeiras dificuldades econômicas e financeiras dos proprietários e dos gerentes dos imensos latifúndios gomíferos, o que começaria a agravar a precariedade das condições de vida e de trabalho dos seringueiros:

> - Quando cheguei ao seringal ainda a borracha se comprava a dez e a doze mil réis.
>
> - Mas, depois, a borracha começou a baixar, a baixar [...]
>
> Havia ruído o sonho que os trouxera ali. A goma-elástica, em sucessivas desvalorizações, mal dava agora para a farinha de mandioca e o quilo de jabá que eles adquiriam aos domingos, quando viam «aviar-se» no barracão da margem (CASTRO, 1972, p.95).

As palavras de Castro vão ao encontro das de Reis, segundo o qual os nordestinos chegaram em grandes levas à Amazônia, exilados por períodos de seca ocorridos no final da década de 1870 e pela crise da economia agrária. A vinda dos imigrantes nordestinos constituía uma dupla solução para os governos do Norte e Nordeste: aumentava a oferta de mão-de-obra nos seringais amazônicos e diminuía o excedente populacional no Nordeste, que aumentara com o desenvolvimento da economia algodoeira no início do século XIX.

O deslocamento de pessoas para o trabalho nos seringais já ocorria antes da imigração nordestina. Segundo nos informa Filho (2000, p. 58), os seringalistas pioneiros que descobriam uma área rica em seringueiras passavam a explorá-la e convidavam famílias tapuias a trabalharem nesses incipientes seringais, oferecendo-lhes "avultados lucros". Tal como ocorreria mais tarde com os nordestinos, essas famílias recebiam um adiantamento em mercadorias, roupas e munições para ser pago com seringa. Os que aceitavam a oferta abandonavam suas criações e lavouras e acompanhavam o patrão. Ressalta o autor que desse modo "seguiam famílias e extinguiram-se povoações inteiras".

Na obra em estudo são apresentados detalhes da vida dos seringueiros, da saga de um personagem recrutado para o seringal e o detalhamento das condições de viagem, a passagem pelo centro e depois pela margem. No centro, são abordados assuntos como o trabalho do seringueiro, sua vida e suas privações, principalmente a privação sexual, as ameaças do meio assombroso e dos seus habitantes selvagens; na margem, focalizam-se os motivos que geram o sofrimento e a escravidão dos seringueiros, trabalhadores que não progridem: a extorsão através do aviamento, o poder do seringalista que controla com mão de ferro o dia-a-dia no seringal, o seu enriquecimento, em contraste com a pauperização dos seringueiros, como se pode observar no seguinte fragmento de *A Selva*:

> - Aqueles homens já não deviam nada. Há muito tempo que tinham pago quatro ou cinco vezes mais do que o seu justo valor  tudo quanto haviam consumido. Era uma exploração em cadeia. A casa aviadora explorava seu Juca, ele, por sua vez, explorava os seringueiros, que eram, no fim, os únicos explorados (CASTRO, p.282).

Para conseguir trabalhadores para fazer a extração da borracha na região, existiam os encarregados dos seringais que eram pessoas de confiança dos seringalistas, que se deslocavam rumo às regiões secas do Ceará para fazerem o recrutamento de nordestinos. Estes trabalhadores viviam em situação de extrema pobreza e procuravam fugir da seca que assolava a região. Aproveitando-se dessa situação, os encarregados dos seringais lhes faziam grandes promessas que jamais poderiam cumprir, dizendo que um homem enriquecia com facilidade se trabalhasse com honestidade.

Muitos deles abandonavam suas famílias em busca de fortuna, mas logo que possível voltariam à sua terra natal, porém, em muitos casos, jamais voltariam novamente a estar com suas famílias. Na obra *A Selva*, eram os capatazes Alípio, Balbino e Caetano que se encarregavam de recrutar esses trabalhadores, que viviam em situação de extrema pobreza, principalmente nas regiões secas do Ceará:

> Quando seu Alípio foi ao Ceará buscar pessoal, me disse que um homem enriquecia logo que chegava aqui. Eu acreditei naquelas lorotas e, afinal, ainda não paguei as passagens (CASTRO, p.123).
>
> Eles assim que nós chegamos, já não dizem mais coisas bonitas (CASTRO, 1972, p.123).

E os que chegam ao destino ficam endividados pelo resto da vida ao patrão que se oferece para custear as despesas da viagem e ao consumo de gêneros na "venda" que o mesmo explora, junto ao seringal, praticando os preços correspondentes aos do mercado negro, ao vender as mercadorias por um valor cinco vezes superior àquele pelo qual as adquirira "Vendem tudo muito caro, que é para o seringueiro não arranjar saldo e ficar toda a vida nestas brenhas [...]" (CASTRO, 1972, p. 123).

Segundo Souza (2003, 35), os seringueiros vivem em condições precárias, sem o mínimo de conforto, moravam em casas de madeiras sem nenhum tipo de segurança.

> A barraca ia tomar piso a meio metro acima da terra e nesse espaço só se viam as estacas que as suportavam. Paredes e soalhos eram de paxiúba [...] no teto sobrepunha-se vastos ramos de palmeiras, de folhas penteadas a um só lado, para que em dias de chuva a água escorresse até o beiral (CASTRO, 1972, p.111-112).

Outro detalhe da vida sofrida que levavam os seringueiros era o período das chuvas, quando se via o rio encher, como num verdadeiro dilúvio, fato que acontecia todos os anos. As águas eram vindas do Peru ou da Bolívia e de muitos outros lugares. Por onde passavam, destruíam o que lhes estivesse a interromper a passagem, formando cachoeiras. A terra ficava toda encharcada e, em pouco tempo, a selva parecia uma floresta submersa.

Os seringueiros que durante o verão deixavam as canoas a quinhentos metros de distância das casas, agora as amarravam à porta. As casas, plantações gados eram todos prejudicados no período de chuvas e mesmo as trilhas das seringueiras ficavam muitas vezes inundadas, impedindo que se tirassem látex para a produção da borracha.

> A enchente durava meses e, em anos de maior volume, nas planícies da bacia nem um refil ficava. Desafiando o aluvião, os fazendeiros mais precavidos erguiam logo ‹‹marombas ›› - estrados amplos onde o gado passava, sem movimento, todo o tempo da invernia. Mas era quase sempre, trabalho inútil, pois

> até ali, muitas vezes, o caudal o perseguia. Bois e vacas, primeiro com as patas, com o ventre depois, mergulhados no inimigo, acabavam por tombar de inanição e ser lançados ao rio, para gáudio de piranhas e candirus (CASTRO, 1972, p.169).

Nos seringais havia os barracões, onde o nordestino ao chegar já tinha uma dívida, o valor da sua passagem, a comida que comeu no barco durante a viagem e todas as despesas a mais que tivesse feito, pois, para entrar no seringal, precisava-se de um mínimo de mantimentos, ferramentas e uma espingarda, o que lhes aumentava mais ainda a dívida com o dono do barracão. Todos deveriam se dirigir ao barracão para pegar mantimentos, ferramentas e orientações de como proceder a partir daquele momento. Em geral, agrupavam um "cabra" já experiente nas trilhas do seringal para ficar com um novato, apelidado de "brabo".

O desejo de voltar à sua terra os fazia aguentar todo tipo de humilhação e trabalho duro, na tentativa de pagar a sua dívida e retornar à sua terra natal com algum dinheiro, sonho este impossível para a maioria.

Um agravante de toda esta realidade era a oscilação do preço da borracha no mercado internacional. Devido às plantações de borracha fora do Brasil, os preços diminuíram e o seringueiro tinha que vender a borracha mais barata ao dono do seringal, o que fazia com que jamais conseguissem pagar a dívida contraída.

As relações sociais estabelecidas no seringal eram tipicamente de exploração, do dono do seringal para com os seringueiros que ali chegavam com esperanças de enriquecimento "fácil". Esta realidade das relações estabelecidas dentro do seringal é descrita por Firmino que fazia uma análise da realidade que o rodeava e tinha uma explicação de porquê não havia mulheres dentro do seringal:

> Seu Juca é quem manda buscar os "brabos" ao Ceará e lhes paga as passagens e as comedorias até aqui. Se eles viessem com as mulheres e a filharada, ficavam muito caros. Depois, se um homem tivesse aqui a família, trabalhava menos para o patrão. Ia caçar, ia pescar, ia tratar do mandiocal e só tirava seringa para algum litro de cachaça [...] O que o seu Juca quer é seringueiro sozinho, que trabalha muito com a ideia de tirar saldo para ir ver mulher ou casar lá no Ceará". (CASTRO,1972, p. 103).

Essa narrativa revela como eram estabelecidas as relações de produção no seringal, dentro de uma lógica pensada para o desenvolvimento das atividades produtivas no contexto do mercado da borracha.

Mas, além dessas relações de produção, os imigrantes ainda conseguiam fazer festa. As festas aconteciam na casa do caboclo Lourenço, a casa era larga, com alpendre, de terra batida, com uns velhos caixotes e

pequenos troncos de madeira espalhados para o assento dos convidados. O som era retirado de um acordeão, tocado por um dos participantes da festa que soubesse executar o instrumento.

Nas festas havia presença de poucas mulheres, pois as que ali se encontravam tinham acompanhantes e não poderiam ser importunadas pelos nordestinos que estavam sozinhos, o que era uma espécie de lei e regra para os participantes da festa: "Você vai ver agora o que é um pagode de caboclo. Não é muito bom porque tem poucas mulheres. Mas, mesmo assim, nós nos divertimos muito" (CASTRO, 1972, p. 157)

As festas eram ainda o que proporcionava momentos de descontração únicos para quem se sentia prisioneiro daquele local, era um momento de fuga para os homens daquele lugar, ainda que pela manhã, ao término da festa, todos tivessem que voltar aos seringais e à rotina de trabalho.

A mulher segundo Márcio Souza (1994, p. 139), era vista como um "item precioso na lista de mercadorias, uma mobília", pois a mulher era algo raro nos seringais e que causava disputa entre os seringueiros, não importava a idade, fosse velha, nova ou doente.

No romance em estudo constatamos a mesma situação: os seringueiros chegavam até a matar o próprio colega de trabalho só para ficar com a sua mulher, ou ainda o seringueiro que morresse e tivesse mulher, esta era disputada mesmo ela sendo já de idade avançada.

> "Aqui há tempos, morreu no laguinho o João Fernandes, que era seringueiro velho e tinha saldo e mulher. A viúva puxava mais de sessenta anos e não quis ir viver com outro homem [...] um dia, todos os seringueiros do Laguinho [...] pegaram na velha e a levaram para o mato e ali foi o que se sabe ..." (CASTRO, 1972, p. 141).

A crise da borracha se deveu segundo Pontes Filho (2000, p. 75), ao contrabando das sementes de seringueira pelo botânico inglês, Sir Henry Wickham, que embarcou cerca de setenta mil sementes para a Inglaterra e, daí para suas colônias na Ásia, onde seriam cultivadas. O cultivo deu certo passando a produzir uma seringa de maior qualidade e menor custo, o que provocou a queda dos preços da borracha e fez com que o quase monopólio da borracha pelo Brasil desmoronasse.

Segundo Márcio Souza (1994, p. 175), com a crise do ciclo da borracha no Amazonas o Governo promoveu medidas de salvação, a produção agrícola seria a solução para a crise em que vivia. Assim, vieram para a Amazônia levas de imigrantes japoneses com técnicas de agricultura para cultivar a terra.

> E os japoneses vieram. Chegaram a Manaus para saírem logo por todas as portas, numa irradiação ordenada, agrupando-se em colônias, nos vários lugares que insinuavam uma promessa de prosperidade. Demandaram as campinas do Rio Branco, instalara-se nas margens do Solimões, do Purus, do Juruá e, agora, o primeiro bando subia o madeira (CASTRO, 1972, p. 267).

Assim, percebemos fortes indícios da escrita da história regional contida em uma narrativa literária, o que nos leva à conclusão de que esse romance se constitui como um documentos histórico podendo servir de base para a (re)escrita de nossa história.

Enfim, a obra analisada trouxe à tona aspectos importantes para investigarmos a realidade dos amazonenses e nordestinos nos seringais por meio dessa relação entre história e literatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisamos a obra *A Selva* de Ferreira de Castro, percebemos que a mesma narra um período da história do Amazonas, de extrema importância para a economia local, revelando um instigante diálogo com a história sobre o ciclo da borracha.

Como diz Chalhoub, a literatura fala ao historiador sobre a história que não aconteceu, sobre as possibilidades que não se concretizaram. Assim, ela é o testemunho das pessoas que foram vencidas pelos acontecimentos.

Assim, não se trata de pensar as relações entre história e literatura de forma "essencialista e idealista", mas pensar que tanto a construção historiográfica quanto a literária são fatos da cultura, bem como modos de percepção, significação e instituição do "mundo" enquanto realidade. Embora a literatura não expresse a objetividade tão cara e pretendida por alguns historiadores, não parece que se ganha em objetividade científica ao descartá-la como testemunho ou documento histórico.

Com a proposta de refletir sobre a literatura na perspectiva da história social Chalhoub e Pereira (1998, p. 6) assumem a proposta de historicizar a obra literária, seja ela romance, conto, poesia ou crônica, inserindo-a no movimento da sociedade, investigando suas redes de interlocução social, destrinchando não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social.

A utilização da literatura como fonte da narrativa histórica, com efeito, fornece os elementos funda-

mentais para a presente análise, porque facilita a ênfase nos aspectos particulares dos costumes de determinados habitantes de determinada região em determinado espaço de tempo, tornando possível a percepção de como se manifestam num meio específico. O conhecimento do passado registrado nas páginas do romance retoma toda a sua importância como narrativa da história de seu tempo.

Muitos historiadores vêem com bons olhos a relação entre história e literatura, pois essa relação constitui um campo privilegiado para investigação histórica, com valiosa fonte para análise, na medida em que possibilita captar o cotidiano de uma sociedade por meio de suas representações.

A obra aqui analisada trouxe compreensão sobre a história regional até então desconhecidos por historiadores. Cabe salientar que muito ainda precisa ser desvendado sobre a realidade Amazônica, sua cultura e seus costumes.

**REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES. **Poética.** 2. Ed. São Paulo: artes poéticas, 1993.

BAZE, Abrahim. **Ferreira de Castro:** um imigrante português na Amazônia. Manaus: Editora Valer, 2005.

CASTRO, Ferreira. **A Selva**. São Paulo: Editora Verbo, 1972.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). **A história contada: capítulos de história social da literatura.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FILHO, Raimundo Pereira Pontes, **Estudos de história do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2000.

MOISÉS, Massaud. **A literatura Portuguesa através dos textos**. São Paulo: Editora Cultrix, 27° edição, 1998.

REIS, Arthur Cézar Ferreira. **História do amazonas:** súmula para professores. 4.ª ed., Manaus: Editora Valer, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense** – do colonialismo ao neocolonialismo. Manaus: Editora Valer, 2003.

SOUZA, Márcio. **Breve história da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A MULHER DO MÉDICO: A HEROINA DE*ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Fabíola Tânia Leitão Eulálio[1*]

**RESUMO**: Este trabalho objetiva descrever os aspectos literários que melhor representam a conduta da personagem mulher do médico na obra de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*(1995) apontando aspectos como liderança, poder de escolha, comprometimento e lucidez frente ao caos social. Tendo como aporte teórico *O existencialismo é um humanismo* (1946) de Jean Paul Sartre, a pesquisa se justifica pela necessidade de conhecer a obra do autor que reflete as inúmeras contradições acerca da condição humana do homem contemporâneo, numa busca existencial a procura de quem somos e para onde vamos (constante questões filosóficas) através da construção da personagem mulher do médico na trama do livro. Saramago nesta obra leva o leitor a construir sua subjetividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cegueira. Existencialismo. Condição Humana.

**ABSTRACT:** This paper aims to describe the literary aspects that best represent the character´s behavior doctor´s wife novel of José Saramago. *Blindness* (1995) pointing out aspects such as leadership, power of choice, commitment and clarity compared social chaos. Having as theoretical *The existentialism is humanism* (1946) by Jean Paul Sartre. The research is justified by the need to know the author´s work that reflects the many contradictions about the human condition of modern man, an existential quest in search of who we are and where we are going (constant philosophical issues) by building the character of the doctor´s wife. Saramago this book lead the reader to assess their views about various aspects of society but also to build their subjectivity.

**KEYWORDS:**Blindness. Existentialism. Human Condition

José Saramago(1922-2010)nasceu na província de Ribatejo, em Portugal. Em 1998 sua obra literária foi reconhecida com a premiação do Prêmio Nobel de Literatura, com o livro *Ensaio sobre a cegueira*(1995). Saramago foi poeta, dramaturgo, romancista e roteirista. Em sua obra encontramos personagens sem traço de idealização, encontrados em nosso cotidiano e sua temática aborda questõesrelacionadascom amorte, à identidade, à condição humana, à globalização,Deus e o individualismo da sociedade contemporânea.

A obra *Ensaio sobre a cegueira*retrata a perda da dignidade de uma sociedade qualquer, quando esta

1 * Aluna do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piaui. E-mail: fabiolaanturio@hotmail.com

é acometida por uma epidemiaincomum, uma "cegueira branca". Por motivos de saúde pública o governo decide isolar um grupo de cegos em um manicômio abandonado. Os "cegos" se dividem e têm que conviver com novas regras de convivência, frente a condições insalubres de sobrevivência,aflorando a partir daí, o lado selvagem e a degradação do ser humano. O desmoronamento da civilização apontado na obra por Saramago retrata o caos, a tragédia e a tortura de forma que ensina o leitor a enxergar a moralidade de cada um de nós, ampliando assim nossa trajetória no mundo.

*O existencialismo é um Humanismo*(1946) é um ensaio escrito pelo filósofo francês Jean Paul Sartre (1905 –1980), derivado de uma conferência proferida por ele em Paris, em 1945 para explicar e defender sua doutrinade acusações, sendo elas: incitar pessoas a permanecerem no quietismo,acentuara infâmia humana (mostrandoo lado sórdido do ser), esconder a belezado ser humano e negar a realidade divina (suprimindo Deus e os valores dele derivados), podendocada qual fazer o que bem quiser.

Sartre afirma que o existencialismo é uma doutrina que torna a vida humana possível edeclara que toda verdade e toda ação implicam um meio de subjetividade humana. E ainda ressalta que há duas espécies de existencialistas, aqueles que se declaram cristãos e aqueles que se declaram ateus, que têm em comum o princípio de que, como diria o próprio Sartre, "a existência precede a essência, ou, se quiser, que temos de partir da própria subjetividade"(SARTRE, 2010).

O que deve se entender disso, é que não somos a *priori* um projeto pensado.

> O existencialismo ateu, que eu represento, é mais coerente. Declara ele que, se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito, e que este ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade humana. Que significará aqui o dizer-se que a existência precede a essência? Significa que o homem primeiro existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiro não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como se concebe, mas como ele quer que seja como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz.[1]

O caráter existencialista de Sartre em *Ensaio sobre a cegueira*manifesta-se em detrimento da responsabilidade e da subjetividade impressa na personagem mulher do médico, protagonista do livro,no sentido de chamar a atenção para a construção do Ser livre e responsável a partir da tomada de consciência em relação

às quais caminhos seguir, num eterno confronto com o mundo e o caos social representado por Saramago na trama do livro.

A liberdade de escolha "vivenciada" por esta personagemexpressa o primeiro principio existencialista de Sartre, significando que a existência éanterior a essência, pois as pessoas serão aquilo que elas se tornarem em suas vidas, não havendo natureza humana, mas o que as pessoas *querem* se tornar, nada além do que elas fazem de suas vidas.

Na subjetividade representada pela personagem mulher do médico, que não estando"cega"decide acompanhar o marido, vitimado pelacegueira branca, no período de quarentena imposto pelo governo, identificamoso projeto sartriano de vir a ser enquanto sujeito, a partir de uma decisão consciente e responsável por sua existência,condição necessária, segundo o existencialismo sartriano,para odescobrimento de si mesmo.

> [...] Desceram no elevador, ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância, voltou à escada para buscar a mala, içou-a sozinha e empurrou-a para dentro. Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso leva-lo a ele, são as ordens que tenho,a senhora saia A mulher calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo.[2]

A responsabilidade por sua decisão (de sair de casa, do seu conforto e acompanhar o marido em uma jornada perigosa), personifica o confronto com o mundo, com o desconhecido a fim de constituir-se enquanto ser livre e consciente.

> O homem primeiro existe, ou seja, que o homem, antes de mais nada, é o que se lança para um futuro, e o que é consciente de se projetar no futuro. O homem é, antes de qualquer coisa, um projeto que se vive subjetivamente, em vez de ser um creme, qualquer coisa podre ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a este projeto; nada há no céu inteligível, o homem será antes mais nadao que tiver projetado ser. Não o que ele quiser. Porque o que entendemos vulgarmente por querer é uma decisão consciente, e que, para a maior parte de nós, é posterior à aquilo que ele próprio se fez. Posso querer aderir a um partido, escrever um livro, casar-me; tudo isso não é mais do que a manifestação duma escolha mais original, mais espontânea do que o que se chama vontade. Mas se verdadeiramente a existência precede a essência, o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência.[3]

Sartre afirma que o homem não é apenasresponsável pela sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens. A subjetividade tem dois sentidos: aescolha do sujeito individualea impossibilidade de superar a subjetividade humana. Quando se diz que o homem escolhe a si próprio, essaescolhaimplica aescolhade todos os homens. Escolheré afirmar ao mesmo tempo o valor das opções.

A nossa responsabilidade é grandeporque ela envolve toda a humanidade. Toda essa responsabilidade gera angústias, desespero, abandono. Ohomem é angústia a partir do momento que se descobre como Ser no mundo, responsável por si mesmo e ao mesmo tempo responsável por toda humanidade, já que aoescolher,escolhe para toda ahumanidade. Para Sartre a angústia não leva a falta de ação, pelo contrário, essa angústia é a própria condição da ação, que se orienta pela pluralidade de possibilidades.

Quandoalguém escolheum caminho,se dá conta de que este caminhosó tem valor por ser frutode uma escolha.Amá fé, na teoria de Sartre, revelaquealguém não está à vontade com a sua própria consciência e aangústia se manifesta no ser em consequência daresponsabilidade nãosó por um individuo,mas por toda a coletividade.

A partir do enfoque humanista, encontra-se na personagem mulher do médico, uma angústia que reflete lucidez, ação, liderança, responsabilidade, humanidade e sofrimento em busca de soluções em meio ao caos social estabelecido por Saramago na trama do livro, quando os personagens, no enredo da obra, representam a dignidade humana perdida em detrimento da luta diária pelasobrevivência,mostrando o lado sórdido do ser humano.

> [...] As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável. Levantou-se a custo. Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo.[4]

A conduta desta personagem afirma o caráter existencialista humanista na medida em que aponta o engajamento pessoal em meio ao desespero e o desamparo, representados na obra,a partir da livre escolha e de uma moral que não é geral, fruto de algum desígnio divino, e sim, derivado da sua "vontade pessoal" responsável ou das possibilidades do que foi possívelrealizar naquelas circunstâncias. Esta personagem representa segundo a abordagemexistencialista, a criação da moral a partir do que existe de humano em nós mesmos que por sua vez desencadeia escolhas pessoais. Como também ocompromisso de conduzir os outros a encontrar o

humano e a dignidade perdida em meio a condições de miséria material e emocional.

Sendo o conceito existencialista sartriano de má fé entendido como uma mentira baseada em valores que distancia o ser de si mesmo, levando a cabo a autenticidade dos sentimentos e da moral que produz a ação e o engajamento, osvalores existencialistas representados pela personagem mulher do médico expressam o esforço para um posicionamento coerente e responsável, perante as adversidades, fruto de convicções pessoais que refletem a procura do bem e atranscendênciapessoal.

> [...] Temos pouca comida em casa, vai ser precisodar uma volta,lembrei-me de ir hoje ao armazém subterrâneo do supermercado, aquele onde estive no primeiro dia, se até agora ninguém deu com ele poderemos abastecer-nos para uma ou duas semanas, Vou contigo, e dizemos a um ou dois deles que venham também, Prefiro que sejamos só nós, é mais fácil, e não haverá perigo de nos perdermos, Até quando conseguirás aguentar a carga de seis pessoas que não se podem valer, Aguentarei enquanto puder, mas é verdade que as forças já me estão a faltar, às vezes dou por mim a querer ser cega para tornar-me igual aos outros, para não ter mais obrigações do que eles, Habituámo-nos a depender de ti, se nos faltasse seria o mesmo que se nos tivesse atingido uma segunda cegueira, graças aos olhos que tens conseguimos ser um pouco menos cegos, Irei até onde for capaz, não posso prometer mais...[5]

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A obra de Saramago aponta a cegueira branca como metáfora do processo de alienação vivenciado pela sociedade contemporânea,que impede o serde enxergar ou *REPARAR*o mundo, a realidade eo caos social, fruto docapitalismo avançado.Toda teoria de Sartre considera o homem fora dele mesmo se as ações não forem derivadas da subjetividade humana. Só podemos nos descobrir em relação ao outro, descobrindo que o outro é a condição da nossa existência. Sartre afirma que a descoberta da liberdade de escolha implica em intersubjetividade, e é neste mundo que o ser decide sobre o que ele é e o que são os outros seres.

As inúmeras contradições acerca da condição humana na sociedadecontemporânea, apontadas por Saramago em *Ensaio sobre a cegueira,* leva o leitor a refletir sobre abusca existencial,a procura de quem somos e para onde vamos num constante diálogo com o existencialismo sartriano no sentido de reafirmar aresponsabilidade e comprometimento de cada um de nós,diante da alienação e do conformismo.

Tanto Sartre, quanto Saramago emitem uma mensagem positiva, no sentido de que almejam,sob uma perspectiva filosófica eliterária, dar a possibilidade de escolha ao ser humano, a partir do enfrentamento de

questões como: Deus, tradição religiosa, moral, visão técnica do mundo, subjetividade, humanidade, responsabilidade, enfim, o foco destes autores é tanto mudara condição social do ser, quanto à concepção que ele tem de si mesmo.

A liberdade de opinião e o engajamento pessoal proposto por estes dois autores, reflete um posicionamento questionador e emancipadorno sentido de libertar o senso crítico do ser,pois este é concebido por estes dois autores, como ser participante e ativo em relação aos desdobramentos teóricos provenientes das discussões apontadas.

A passagem da má-fé sartriana, como renuncia de si mesmo, da autodeterminação e da própria liberdade, para um estado de angústia que projeta o ser para a consciência e responsabilidade em relação às suas ações,levando-o a vivenciar um estado de liberdade humanista e existencialista que define seu papel no mundo etranscende o destino, Deus e a essência são claramente representados por Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*,na personagem mulher do médico, já que esta personagem na trama do livro *REPARA* o outro, reafirmando assim o caráter humanista existencialistaresponsável.

A coletividade representada na trama do livro estava desamparada e reduzida de sua dignidade em consequência da "cegueira branca" que acometeu aquela sociedade. A personagem mulher do médico personifica o otimismo e a esperança frente aos desesperançados e ao desespero, de forma a demonstrar que se Deus existe ou não, isto não é relevante. O que realmente importa, segundo o aporte teórico existencialista que nos apoiamos para este diálogo com a obra de Saramago, é a necessidade do ser encontrar a si mesmo através da subjetividade e da ação no sentido de tornar a vida possível.

**REFERÊNCIAS**

FILHO, Odil José de Oliveira e PALLOTA, Miriam Giberti. "O ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, sob a ótica do Existencialismo de Sartre." IN: *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposios.asp .Acesso em: 20 set. 2012.

LOPES, Gilberto. *A violência é cega: Reflexões em torno de Ensaio sobre a cegueira de José Saramago*. In*: Revista Aurora*. 7ª ed. p. 19-30. Jan. 2010. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed7_v_janeiro_2010/artigos_artigo.pdf. Acesso em: 19 set. 2012.

SARAMAGO, José**.** *Ensaio sobre a cegueira***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 310 p.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis,RJ: Vozes, 2010. 84 p.Em cache Você marcou isto com +1 publicamente. Desfazer

(Endnotes)

1 SARTRE, 2010, p. 25

2 SARAMAGO, 2011, p. 44.

3 SARTRE, 2010, p. 26

4 SARAMAGO, 2011, p. 189.

5 SARAMAGO, 2011, p. 293. Em cache - Similares

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# REPRESENTAÇÕES DE VIVÊNCIAS: UMA LEITURA EXISTENCIALISTA DA CRÔNICA *EM CASO DE ACIDENTE*

Francisca Marciely Alves Dantas[1]
Maria Elvira Brito Campos[2]

**RESUMO**: O presente estudo busca circunscrever os resquícios do Existencialismo na crônica *Em caso de acidente* (2002) do escritor Antonio Lobo Antunes. São temas recorrentes em sua narrativa a autobiografia, o resgate da memória, a procura pelo tempo perdido, os confrontos imagéticos dos sujeitos líricos diante do espelho da existência. No entanto, o que chama a atenção na linguagem tensionada do autor português é a maneira como ele transforma "o trivial" em escritos que tematizam questões fundamentais do ser humano, tornando dizíveis os sentimentos líquidos que atormentam o homem em sua busca pelo porvir. A condição humana torna-se objeto poético constante em sua escritura, em especial em suas crônicas, trazendo à luz reflexões que permeiam a liberdade e o poder de escolha, sinalizando uma subjetividade que somente por meio da arte é possível alcançar em sua inteireza. Nesse sentido, a partir da visualização dos personagens como seres ficcionais que se interrogam profundamente a respeito do "estar-no-mundo", tentaremos demarcar a angústia provocada pela passagem inevitável do tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa. Crônica. Filosofia.

**ABSTRACT:** This study seeks to circumscribe the remnants of Existentialism in chronicle *In case of accident* (2002) of writer Antonio Lobo Antunes. The autobiography, the retrieving of the memory, the search for the lost time, the imagistic clashes of the lyrical subjects in front of the mirror of existence are recurring themes in his narrative. However, what draws attention on the tensioned language of the portuguese author is the way he transforms "the trivial" in writings that thematize fundamental issues of the human being, making sayable the liquids feelings that plague man in his quest for the future. The human condition becomes poetic object constant in his writing, especially in his chronicles, unearthing reflections that permeate the freedom and power of choice, signaling a subjectivity that only through art can be achieved in their entirety. In this sense, from the visualization of the characters as fictional beings who wonder deeply about the "being-in-world", we attempt to demarcate the anguish caused by the inevitable passage of time.

1 Graduanda do 8º período do Curso de Licenciatura Plena em Letras/Português da Universidade Federal do Piauí, bolsista do Programa de Iniciação Científica e membro do Grupo de Estudo de Literatura Portuguesa Contemporânea - GELPC - marcielysp@hotmail.com

2 Professora Doutora da Universidade Federal do Piauí, orientadora de Iniciação Científica, coordenadora do Grupo de Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea - GELPC - mebcampos@hotmail.com

**KEYWORDS:** Portuguese Literature. Chronicle. Philosophy.

"[...] o tempo nunca é todo presente." [3]

Tomando como ponto de partida a concepção agostiniana do tempo e que constitui *leitmotiv* do estudo aqui proposto, investigar-se-á a temática existencial sartriana na crônica *Em caso de acidente* (2002) do autor português Antonio Lobo Antunes, tendo como foco a observação dos personagens e a forma como estes se desdobram poeticamente na instância narrativa. Considerando isso, a crônica antuniana permite trazer à reflexão o mal-estar do homem pós-moderno e sua complexa desordem íntima instigada pelo caráter efêmero de suas experiências.

O confronto existencial, condensado a partir da dimensão do tempo, causa no indivíduo estranhamento e conflito engendrando interrogações que o lançam ao embate de si por si mesmo. Tema discutido desde a Antiguidade, partindo da filosofia socrática, a responsabilidade do homem diante das suas escolhas contempla um estágio autêntico do "viver humano", desvendando no mesmo um pleno *cuidado de si*[4]. Antonio Lobo Antunes recria em sua produção romanesca um mundo obsessivamente materialista. Alguns dos seus personagens são solitários e "preenchem o espaço do desejo não com aventura, mas, sim, com a autolamentação, com a autodestruição" [5].

O autor cria sujeitos ficcionais que leva o leitor a trilhar percursos que permeiam o fragmentário humano, que revelam a complexidade da configuração existencial e que podem ser concebidos a partir dos desdobramentos dos mesmos frente às adversidades que a própria existência os impõe. A representação da brevidade da vivência humana é alcançada de forma bastante peculiar e sensível na escrita do autor português, suscitando indagações a respeito do "estar-no-mundo", transportando o leitor a zonas de conflito e choque.

É interessante, ainda, enfatizar a relação que há entre o gênero crônica e a filosofia existencialista, uma vez que ambos partem do mesmo ponto de significação e se aproximam dialeticamente: o instante vivido[6], a experiência cotidiana, tornando-se, por vezes, o que poderíamos designar de um presente inacabado. A cor-

3 AGOSTINHO, Santo. Livro Onze: O homem e o tempo. In. *Confissões*. 10ª ed. Livraria Apostolado da Imprensa: Porto, 1981. p.301

4 "(...) O cuidado de si não tem sentido senão na perspectiva do cuidado dos outros: é preciso cuidar de si, para poder engajar-se na vida política". Sócrates é, nesse sentido, aquele que fez descer a filosofia de sua torre de marfim para operar uma verdadeira conversão na escala do valore humanos. O "pôr de lado" o não-essencial em benefício do essencial – saber o que somos – é a expressão sintomática de uma consciência aguda do trágico da existência. HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

5 Gomes, 1993, p. 91.

6 (...) estamos perpetuamente *ameaçados pelo instante*. Ou seja, somos de tal modo, pela própria escolha de nossa liberdade, que sempre podemos fazer aparecer o instante como ruptura (...) (grifos do autor). SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 574.

rente existencialista possibilita ao homem o poder incessante da escolha, a qual é tomada a cada instante, em qualquer circunstância de sua existência. Dessa forma, podemos nos apropriar da acepção de Angélica Soares acerca da crônica:

> Ligada ao tempo (*chrónos*), ou melhor, ao seu tempo, a crônica o atravessa por ser um registro poético e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. [...] E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o. (SOARES, 1993, p. 64)

Sem a pretensão de esgotar a definição do gênero crônica, consideremo-na, ainda que de maneira figurada, como um "pedacinho" de tempo da existência humana, e que juntamente com outros tantos perfazem o que poderíamos caracterizar como a trajetória existencial do homem. Contudo, as escolhas realizadas nesses pequenos instantes temporais provocam mudanças e trazem consigo respostas, imediatas ou não. Estando o ser humano condenado à liberdade[7], este é responsável por suas escolhas e as consequências advindas destas. Porém, essa mesma liberdade que o singulariza acaba por envolvê-lo em uma atmosfera de incerteza e desespero em determinados momentos, uma vez que não há uma força exterior que o leve ao domínio exato dos caminhos da resolução humana.

Seguindo o que fora ensinado por Sartre em seus postulados existencialistas, o indivíduo é confortado com a possibilidade de mudar, sendo-lhe oferecida a chave, por vezes enigmática, para a condição autêntica: a liberdade de escolher. Essa condição de ser livre confere ao ser fugir de qualquer definição exaustiva de si mesmo, pois conforme assinala a filosofia sartriana "A existência precede a essência" [8]. Analisando por esse ângulo, podemos perceber que Antonio Lobo Antunes transita entre o abstrato e o concreto, ou seja, alcança o inefável por meio de sua escrita labiríntica. O mal-estar do mundo pós-moderno se configura por meio da apreensão de instantes conscienciosos e únicos, em que seus personagens se deparam com a "angústia de existir".

Compreendendo uma atitude filosófica, o indivíduo busca o conhecimento de si mesmo e acaba por engendrar na tessitura narrativa confrontos inadiáveis que revelam instabilidade e aniquilação. Como bem ressaltou Heidegger, essa dimensão do humano elucida a "maneira de visualizar o ser, de compreender e apre-

7 O homem, estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser. Tomamos a palavra "responsabilidade" em seu sentido corriqueiro de "consciência (de) ser o autor incontestável de um acontecimento ou de um objeto". SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, pp.678.

8 A liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade. SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, pp.35.

ender conceitualmente o sentido, a preparação da possibilidade de uma escolha" [9], estado intrínseco ao ser e que se explicita de maneira sufocante.

Na crônica *Em caso de acidente* (2002) desvendamos a postulação do estranhamento, das sensações desconhecidas, e que leva o sujeito lírico ao confronto consigo mesmo: a angústia. Inevitável não relacionar "o viver humano", sob uma perspectiva sartriana, ao feliz acidente de existir. Lançado de maneira absurda no mundo, o homem se vê preso nas amarras da própria existência, sendo condicionado a procurar respostas para as interrogações que o enovelam.

O conflito angustiante vivido pelo personagem da crônica, médico e escritor, o leva a pensar desesperadamente no suicídio, na limitação da vida como forma de por fim às questões ontológicas que perpassam em sua consciência. A cena dramática da existência do eu – lírico se completa, metaforicamente, como um deslocamento, um lugar a ser encontrado, uma essência a ser descoberta. No entanto, o insustentável peso da responsabilidade e da escolha o impede de encontrar a si mesmo, causando um desequilíbrio assustador. Conforme assevera Sartre "é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade" [10], ou seja, todas as possibilidades estão ali, diante dele, resta-lhe a tomada de decisão:

> Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo nenhum
> (as chaves estão sempre no prato da entrada)
> descer as escadas
> (não descer pelo elevador, descer as escadas)
> até a garagem da cave, ver o fecho eléctrico abrir-se com dois estalhos e dois sinais de luzes, ver a porta automática subir devagarinho e, logo na rua, acelerar o mais depressa possível [...] (ANTUNES, 2002, p.43)

A problemática conflituosa posta em questão pelo eu – lírico ressalta a fragilidade da existência. O narrador da trama é o próprio personagem, que fala a si mesmo, como profundo conhecedor dos seus desvairamentos e se vê enclausurado em uma insídia imposta pela condição existencial: a dúvida, a incerteza. É importante ressaltar que Antonio Lobo Antunes inicia o seu texto evocando o "hoje", o "agora". A sequência de ações descritas na superfície textual sugere uma espécie de fugacidade do tempo, em que tudo parece acontecer rapidamente. Dessa forma, a escolha precisa ser feita, não há como adiar, pois o tempo se esvai, foge aos olhos e quando é percebido não há mais tempo, simplesmente passou.

9 Heidegger, 2002, p. 33.
10 Sartre, 2008, p. 72.

A narrativa nos apresenta um sujeito lírico envolvido em um ambiente exato e transparente, em que não há surpresas, apenas a monotonia das horas passadas, vividas sob a amargura de um vazio e uma solidão. Em um universo em que o inesperado não encontra espaço e há apenas o rastro de uma morte simbólica: "Hoje estava capaz de me ir embora: as paredes da casa apertam-se, tudo me parece tão pequeno, tão inútil, tão estranho. Fazer romances. Publicá-los. Esperar meses pelo novo romance. Fazê-lo. Publicá-lo" [11]. Exaurido em si mesmo, o personagem se encontra cercado de coisas imobilizadas, apenas reconhece conscientemente os seus espaços não preenchidos. A existência do sujeito lírico encontra-se encerrada em um ciclo ininterrupto, em que todos os seus atos parecem repetir-se mecanicamente, desprovidos de qualquer júbilo, apenas cumprindo a ordem dos movimentos, das próprias coisas que o cercam.

A exaltação perturbada reprime o sentimento do ser ficcional que resvala nas entrelinhas da crônica conduzindo-o a um estágio existencial latente. Nesse momento, percebemos uma subversão da consciência que extravasa, de maneira a delatar o disfarce da inautenticidade. Sartre define essa recusa da liberdade como uma "ameaça imediata e permanente de todo projeto do ser humano, ao fato de a consciência esconder em seu ser um permanente risco de má-fé" [12]. A maneira como o personagem enxerga a sua condição: sem desvios e nem trilhas diversas; registra o incessante desejo de fuga, de libertar-se da angustia que o aprisiona e entorpece-o, a ponto de almejar a própria morte.

> [...] sem uma ideia na cabeça, sem destino, sem mais nada para além desta pressa de me ir embora, colocar entre mim e mim o maior espaço possível, esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos, da minha família, do livro que não acabo de escrever e me angustia. (ANTUNES, 2002, p. 43)

E nesta cena inusitada visualiza-se uma angustiante limitação, inerente a qualquer indivíduo, transposta para a superfície linguística textual de maneira laboriosa e inteligível. Percebe-se no texto de Antonio Lobo Antunes um *tempo silencioso* e um *tempo inquietante*, acolhidos paralelamente na trama, marcados por uma negação constante a um porvir. Com absurda frieza, o eu - lírico da crônica tenta apagar sua própria história, sua essência, movido por uma aparente resolução, em um processo humano que se determina infindável.

> Hoje estava capaz de me ir embora. Metia todo o dinheiro da gaveta no bolso, deixava aqui a carteira, os documentos, os sinais de quem eu sou. Se me perguntarem o que faço responder que não tenho profissão. Sou apenas um homem num restaurante à beira de uma portagem, a mastigar calado. Pode ser que volte um dia, pode ser que não volte. (ANTUNES, 2002, p. 44)

11 Antunes, 2002, p. 44.
12 Sartre, 2008, p. 118.

Contudo, não há como livrar-se de um passado, extinguir os fatos, pois o tempo se mostra indivisível ontologicamente. As constantes escolhas realizadas se solidificam, assumem um caráter estático. Como bem apontou Sartre "temos plenamente consciência da escolha que somos" [13]. De certo modo, porém, não há como recusar que a passagem contingencial do tempo assusta e mantém um certo ar de "crueldade". Relativamente a isso, basta lembrar-se da asserção sartriana de que a "liberdade, sendo escolha, é mudança" [14]. O inevitável declive do tempo concebe uma luz circunspecta, no sentido de que um ser autêntico é responsável por suas escolhas. Desde a concepção socrática, a experiência vivenciada propicia um diálogo consigo e com os outros ao seu redor, originando no homem um pleno *cuidado de si*.

Considerando a crônica como uma narrativa que permite captar o instante, a temporalidade recai sobre o personagem de maneira arrebatadora, é como se o mesmo fosse impelido aos abismos da própria existência.

> Podia lê-los enquanto mastigava. Elises Diego, que era poeta, não dá para restaurantes, exige uma intimidade de quando se está sem ninguém na sala. Compôs um poema muito curto sobre a avó dele, em que a avó pede que tapem os espelhos. Ir-me embora é como tapar os espelhos todos sobre mim. Hoje estava capaz de me ir embora. Sem espalhafato, sem conversas, sem explicações, sem essa espiadela de passagem que damos sempre a nós mesmos verificando se o cabelo está certo. (ANTUNES, 2002, p.45)

O olhar-se no espelho é para o sujeito ficcional uma morte anunciada e sentida como absoluta falta de escolha. Metaforicamente, a imagem do médico no espelho desvenda uma visão de si mesmo e de sua existência, enquanto ser que está intensamente posto em questão e enlaçado nas brechas da inautenticidade, vistos sob um olhar existencialista. Partindo literariamente do plano alegórico, visualizam-se duas imagens poéticas do sujeito: a real e a refletida, ou seja, simbolizam o *tempo silencioso* e o *tempo inquietante*, respectivamente. O *tempo inquietante* caracteriza-se no texto como os instantes vividos do personagem, que insistem em penetrar no presente, no seu *tempo silencioso*, incitando reflexões. Impressiona a maneira como as duas dimensões temporais, expressas por meio das palavras *inquietante* e *silencioso*, se contrapõem diante da metáfora surreal da imagem do espelho.

Construída em camadas temporais diversas, que se sobrepõem na tessitura narrativa, a crônica apresenta um eu – lírico angustiado diante do exame de sua existência. Contudo, o mesmo encontra uma decisão

13 Sartre, 2008, p. 571.
14 _____, 2008, p. 610.

confortável para si: tapar os espelhos todos, isentar-se da culpa, da responsabilidade, prefere "ir embora" sem dar explicações, sem conversas. Nesse sentido, Heidegger considera que "o tempo serve como critério para distinguir as regiões e modos de ser" [15], pois carrega sensações diversas que se desdobram no presente.

Paralelamente a isso, encontra-se inserida na crônica de Antonio Lobo Antunes uma dimensão essencialmente humana: a oscilação dos desejos do ser em virtude do caráter provisório do tempo. A narrativa desenrola-se dentro de um fluxo de consciência, caracterizado no plano da diegese por intermédio de um *flashback*, que faz com que o personagem revisite seu passado, através de sua memória.

> Quando eu era um médico muito novo, tratei uma senhora de idade que estava a morrer. A meio da tarde perguntou-me:
> - Não me acha um bocadinho cansada?
>
> e na manhã seguinte vieram os homens da agência e colocaram-na no caixão. A filha contou-me que depois da pergunta
>
> -Não me acha um bocadinho cansada?
>
> a senhora de idade pediu um cálice de vinho do Porto às escondidas de mim. Metade derramou-se no pescoço mas a metade que engoliu animou-a. Era viúva há que tempos e não esperava grande coisa de ninguém. (ANTUNES, 2002, p.45)

O recuo do tempo, por meio de suas lembranças, provoca uma espécie de desencanto no sujeito lírico, uma vez que a temporalidade é intuída como uma extensão da grandeza do mundo, em que este se vê enovelado. O eu - lírico parece sentir-se desamparado em meio à rememoração de uma desordem que o atemoriza e angustia: o encontro dele mesmo com uma senhora de idade que estava a morrer. Metaforicamente, nesse ato único de um teatro que contempla o drama da existência interpenetram faces diversas, jovialidade e sabedoria, que se relacionam a partir da indagação ontológica: Não me acha um bocadinho cansada?, num dado momento da existência de ambos os personagens.

A trama ficcional de Antonio Lobo Antunes revela um sujeito lírico evasivo - um médico aposentado e escritor - que ao reencontrar os dias de sua juventude na memória, reflete dolorosamente: um tempo perdido que não volta mais, um simulacro de uma vida que poderia ter sido e não foi. Inquieta a maneira como o passar do tempo é capaz de elaborar respostas às interrogações que permeiam a existência do homem, instigando-o ao amadurecimento psíquico e à tomada de consciência. Entretanto, assumir a consciência de si mesmo é acei-

15 Heidegger, 2002, p. 46.

tar a condição de ser livre: restam-lhe ao homem somente escolhas.

> Ligo à televisão. Não entendo o que se passa no écram mas continuo a ver. Uma criança sorri-me do aparelho. Infelizmente o sorriso dura pouco tempo. Se calhar nem sequer um sorriso. Se calhar sou apenas eu que necessito de um sorriso. Há momentos na vida que precisamos tanto de um sorriso. À falta de melhor toco-me com o dedo no caixilho. (ANTUNES, 2002, p. 45)

Esse mesmo tempo, abolido e guardado na memória, concebe ao indivíduo uma vivência íntima com um outro "eu" visualizado através de relances de imagens, que se configuram na consciência. E essa manifestação do transitório acontece em instantes de tensão conscienciosa, arquitetados pela ruptura inesperada, ou de certa forma, buscados no tempo, engendrando no ser uma nostalgia sublime e reveladora, conduzindo-o a uma reflexão doce-amarga a respeito da própria condição existencial. Sartre enfatiza que "o tempo me separa de mim mesmo, daquilo que fui, do que quero ser, do que quero fazer, das coisas e do outro" [16]. Ao mesmo tempo em que causa um conflito angustiante, o efêmero alivia o ser, pois tudo passa rapidamente. Contudo, pode deixar cicatrizes que nem mesmo o temporário consegue apagar e insistem em impregnar o presente.

A representação de dois mundos, a partir de nuanças visuais, mostra um eu poético diante de si mesmo por si mesmo, em que o tempo o arremessa, radicalmente, ao seu introspectivo. Com relação a isso, Ricoeur afirma que o "narrador jamais confronta duas entidades, duas categorias - mesmo que sejam existenciais no sentido de Heidegger -, mas duas experiências-limite, entre as quais reparte toda a gama das experiências singulares que escolheu para encenar" [17]. Assim, no texto literário há o confronto com um sujeito ficcional imerso em um paradoxo de representações de vivências, singulares e incomparáveis, que não se repetirão jamais. Mesmo que sejam recriadas as mesmas circunstâncias em que foram vividas, não há como voltar no tempo, não há como reconstruir o mesmo significado de outrora.

Na busca de caminhos elucidativos e significações que alcancem a escrita enigmática de Antonio Lobo Antunes é que a presença de Sartre torna-se imprescindível. Uma vez que permite questionar o sentido da existência humana, a partir do fazer literário do autor português, propiciando a abertura de discussões acerca da experiência, de fragmentos vivos e concretos de material humano. Contemplando em sua narrativa "o absurdo" da existência e revelando as contrariedades que a inquietam, Antonio Lobo Antunes deixa transparecer substâncias existenciais que enfatizam o processo de escolha, em que uma decisão num instante conscienciosa pode modificar a existência. No entanto, às vezes, isso só é abarcado nos momentos finais que revelam a com-

16 Sartre, 2008, p. 185-186.
17 Ricoeur, 1997, p. 65.

pletude existencial.

Na crônica *Em caso de acidente* (2002), o eu – lírico se percebe esvaziado subjetivamente, apenas sob a penumbra de um passado rememorado, não vivido, vislumbrado através da intensa cumplicidade de si a si. A vivência alterada se dá no contraponto de dois mundos, sem pontos de contato, chocando-se e possibilitando a abertura de novos campos de tensão. Assim, apreende-se no personagem da referida crônica, a extrema necessidade de um encontro consigo mesmo, marcado na instância narrativa pelo próprio tempo, em um convite forçado e sufocante.

A insensatez que norteia a existência do personagem se perde na multiplicidade de representações configuradas pela temporalidade. Visualizando a dimensão fenomenológica de Sartre e investigando os seus postulados descobre-se o trajeto ontológico existencialista. A sensação de um isolamento sombrio arrasta o eu – lírico a um estágio do *ser-em-si,* em que não há consciência do "existir", apenas a opacidade de uma vida, semelhante aos objetos que o cercam.

Como toda experiência humana se transforma em passado. O presente se manifesta como "um agora" que está impregnado de instantes pretéritos e do porvir, marcados fortemente por escolhas eleitas no cotidiano. A infinita gama de ambições e planos sonhados pelo indivíduo o projeta como um *ser-para-si*, ou seja, que tem consciência da própria condição. Na citada crônica, o personagem é lançado em uma apreciação profunda do seu "eu presente", num embate incomensurável entre o *em-si* e o *para-si*, pondo em questão duas personas que estão separadas ontologicamente pelo tempo. Desse modo, o *ser-para-outrem* se manifesta na percepção do outro em minha existência, a partir das experiências adquiridas na minha exterioridade e que iluminam o ser na compleição de um *para-si* pleno.

O eu – lírico se enxerga, posteriormente, como um "ser livre" e capaz de realizar escolhas, apesar das contradições que a existência o impõe: "Há momentos na vida que necessitamos tanto de um sorriso. À falta de melhor toco-me com o dedo no caixilho" [18]. A consciência da passagem do tempo o leva a refletir sobre a brevidade da vida. A vivência humanística plena é repensada pelo personagem de maneira nítida, sem subterfúgios.

> O que dirá o editor francês, o editor alemão, o editor sueco? Cartas desesperadas do agente que nunca receberei, telegramas intactos na caixa do correio reclamando uma obra pela qual me pagaram e que deixei, incompleta, por alturas do penúltimo capítulo, por corrigir, por alterar. (ANTUNES, 2002, p.45)

18 Antunes, 2002, p. 45.

A crônica em questão demonstra a maneira como o personagem se comporta diante do exame de sua existência na tessitura poética. Relativamente a isso, temos o confronto demasiadamente humano entre o indivíduo e o próprio tempo. Porém, a angústia diante do instante que passa e que não volta mais é decorrente das constantes escolhas a que o ser humano está condenado a realizar. O indivíduo está permanentemente se escolhendo e diante dessas decisões acertadas ou não, resta apenas a incerteza.

E são essas ações que revelam o conceito sartriano de liberdade ontológica, transformando e construindo o cenário existencial do homem diante do mundo que o circunda, despontando as diversas cenas representativas que o mesmo pode assumir, a partir de seus atos. O desconforto perante o mundo faz com que o ser ficcional reelabore outro *modus vivendi*, pois assim como os editores reclamam por textos inacabados, a consciência exige, em seu tempo oportuno, a responsabilidade por cada escolha, ou seja, "Cada coisa tem seu próprio tempo"[19].

19 Heidegger, 2002, p. 206.

**REFERÊNCIAS**

ANTUNES, Antonio Lobo. *Segundo Livro de Crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

AGOSTINHO, Santo. Livro Onze: O homem e o tempo. In. *Confissões*. 10ª ed. Livraria Apostolado da Imprensa: Porto, 1981.

GOMES, Álvaro Cardoso de. *A voz itinerante*. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HEIDEGGER, Martin *Ser e tempo*. Parte I. 12ª ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo/Campinas: Papirus, 1997.

SARTRE, Jean Paul. *O Ser e o nada*. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2008.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# INTERNOS E INTERNADOS: EDUCAÇÃO E MEMORIALISMO EM RAUL POMPÉIA E VERGÍLIO FERREIRA

Franco Baptista Sandanello[1]

A Wilton J. Marques, do lado de cá,
e a Paulo A. Pereira, do lado de lá.

**RESUMO**: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, e *Manhã submersa* (1954), de Vergílio Ferreira são dois romances em que se problematizam, através da memória, os mecanismos de controle educacional de cada período histórico, havendo, não obstante, uma mesma contraposição perante os discursos voltados para a uniformização dos indivíduos e para o mascaramento das divisões sociais. Nesse sentido, assumindo uma via de análise temático-comparativa, o presente trabalho busca avaliar, num primeiro momento, como se dá a reação a esses discursos em cada um dos romances, para, a seguir, buscar uma síntese das soluções propostas isoladamente por Pompéia e Ferreira.

**PALAVRAS-CHAVE**: Raul Pompéia; Vergílio Ferreira; Memória.

**ABSTRACT**: O Ateneu (1888), by Raul Pompéia, and Manhã submersa (1954), by Vergílio Ferreira, are two novels in which the imposing educational procedures of each historical period are rendered problematic, in spite of their common disregard for the social standardization its discourses tend to imply. In this regard, assuming a thematic-comparative point of view, the present work analyzes how the reaction to these discourses are carried out by each of those novels in order to evaluate and propose a synthesis of both Pompéia's and Ferreira's individual views of the matter.

**KEYWORDS**: Raul Pompéia; Vergílio Ferreira; Memory.

## INTRODUÇÃO

Antonio Candido,[1] num "artigo de circunstância" de sua *Brigada ligeira*, desenvolve, a propósito da escrita memorialística de Fernando Sabino, uma de suas próprias memórias de infância, em que

> sempre ouvia falar que um peru podia ser hipnotizado mediante dois processos. O primeiro consistia em por o digno animal diante duma linha reta e fazê-lo andar por ela afora. O segundo, mais palpitante, em fazê-lo acompanhar uma circunferência da qual não conseguia se livrar nem à mão de Deus-Padre.

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários daUniversidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP – Campus Araraquara. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. E-mail: franco@lancernet.com.br

O caso é que, apesar de jamais haver presenciado uma dessas sessões de hipnotização, o crítico acabou por deparar-se, na literatura, com o fenômeno inverso, e inusitado, da "roda de peru" – "a hipnose pela circunferência, o escritor ou seus heróis ficando presos dentro do círculo magnético do próprio eu, rodando dentro dele sem parar, olhando fascinada mente os pés, à maneira dos perus e dos pavões".[2] É o que ocorre, por exemplo, com todos aqueles que, em decorrência de uma "linha" de conduta fortemente imposta pelo meio, colocam-se a relembrar os estigmas da dolorosa adaptação à vida dentro da roda, fascinados – ou já desencantados – pela (con)formação retrospectiva do Eu.

*O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, e *Manhã submersa* (1954), de Vergílio Ferreira, apesar da distância cronológica evidente que vai da publicação de um a outro, são dois exemplos de romances em que essa "roda de peru" é dramatizada: seja no conflito com um internato brasileiro do reinado de Pedro II, seja no embate com um seminário português da época de Salazar, há em ambos a mesma reação contra um discurso totalitário e impositivo, voltado para a uniformização dos indivíduos e para o mascaramento das divisões sociais.

Nesse sentido, assumindo uma via de análise temático-comparativa, o presente trabalho busca avaliar, num primeiro momento, como se dá a reação a esses discursos em cada um dos romances, para, a seguir, buscar uma síntese das soluções propostas isoladamente por Raul Pompéia e Vergílio Ferreira.

## "A FINA FLOR DA MOCIDADE BRASILEIRA": OS INTERNOS

Os primeiros parágrafos d'*O Ateneu* incidem sobre a "luta" que se irá seguir à primeira infância do protagonista, Sérgio, ao entrar em contato com o Ateneu:

> "Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta." Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, dum gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico; diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos, como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam. Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. Sob a coloração cambiante das horas, um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida.[3]

Segundo a tese paterna, tida por Sérgio como "verdade" perante os enganos do lar e do mundo, a vida em sociedade é uma luta, e a única forma de acostumar-se a ela é através da escola, rito de iniciação e de passagem para a vida adulta. Para tanto, é preciso coragem, pois os padrões de percepção infantil ainda se orientam segundo as "ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho" do "amor doméstico". Todavia, na transição desse meio idealizado ao do internato, microcosmo do mundo que se irá enfrentar mais tarde, há o perigo de se perder não apenas a inocência, mas a própria noção de altruísmo e de bondade inerente às sugestões do "poema dos cuidados maternos", para o qual a prosa da vida cotidiana figura tanto como desdobramento quanto como legitimação amarga. Ademais, sendo a infância "diferente do que se encontra fora, tão diferente", a própria evocação do passado ameaça tornar-se um "eufemismo" desprovido de sentido, quando visto sem o anteparo do universo doméstico: pois, onipresente, "a atualidade é a mesma em todas as datas".

De fato, como se confirma nas primeiras páginas do romance, o Ateneu representa para seus internos uma instituição portentosa, feita à semelhança do luxo ostensivo de seus clientes – a oligarquia rural e escravocrata oitocentista –, cujos "educandos [...] significavam a fina flor da mocidade brasileira".[4] No entanto, todo esse aparato não deixa de revelar, dentro em pouco, um espaço de opressão. Após a despedida do pai, o protagonista sente-se logo inferiorizado ao receber uma farda numerada e ser apresentado ao dormitório coletivo. O mesmo ao conhecer os colegas, que acha ridículos e assustadores. Mas nada se compara à pressão das formalidades letivas, que leva o menino a desmaiar perante as interrogações constantes do professor Mânlio no primeiro dia de aula:

> O professor interrogou-me; não sei se respondi. Apossou-se-me do espírito um pavor estranho. Acovardou-me o terror supremo das exibições, imaginando em roda a ironia má de todos aqueles rostos desconhecidos. Amparei-me à tábua negra, para não cair; fugia-me o solo aos pés, com a noção do momento; envolveu-me a escuridão dos desmaios, vergonha eterna! liquidando-se a última energia... pela melhor das maneiras piores de liquidar-se uma energia.[5]

É também digna de nota a ação dos vigilantes, "polícia secreta do diretor": "Estes oficiais inferiores da milícia da casa faziam-se tiranetes por delegação da suprema ditadura. Armados de sabres de pau [...], tomavam a sério a investidura do mando e eram em geral de uma ferocidade adorável".[6] Ou ainda, exemplo extremo, a amizade entre os meninos, usada como artifício de controle e poder, bem como de trampolim para as perversões sexuais de alguns.

Para Sérgio, todavia, "a mais terrível das instituições do *Ateneu* não era a famosa justiça do arbítrio,

não era ainda a *cafua*, asilo das trevas e do soluço [onde ficavam os desordeiros...]. Era o *Livro das notas*".[7] Trata-se da leitura coletiva das notas dos alunos, seguida de fortes advertências verbais, num livro que logo passa a frequentar os pesadelos dos meninos. À leitura dessas notas, sobrevém por vezes o silêncio desaprovador do diretor e dos colegas, pena ainda mais difícil de ser suportada pelos jovens infratores:

> No fundo do silêncio comum do refeitório, cavou-se um silêncio mais fundo, como um poço depois de um abismo. Senti-me devorado por este silêncio hiante. A congregação justiceira dos colegas voltou-se para mim, contra mim. Os vizinhos de lugar à mesa afastaram-se dos dois lados, para que eu melhor fosse visto. [...] Aristarco foi clemente. Era a primeira vez, perdoou.[8]

Acrescenta-se à pressão excessiva desses instrumentos de vigilância a pasmaceira do cotidiano dos meninos, a sufoca-los com o tédio do cansaço e da falta de perspectiva: "O tédio é a grande enfermidade da escola, o tédio corruptor que tanto se pode gerar da monotonia do trabalho como da ociosidade."[9] Mesmo a natureza, "a folhagem fixa, com o verdor morto das palmas de igreja, alourada a esmo da senilidade precoce dos ramos que sofrem" parece encarcerada dentro do Ateneu, "como se não coubesse a vegetação no internato; a um canto, esgalgado cipreste subia até as goteiras, tentando fugir pelos telhados".[10]

A fuga real dos internos, todavia, não se lhes parece uma alternativa. Cientes de que a coerção no colégio se pauta antes pela vigilância que pelo castigo corporal (de ordem moral, não material), num efeito espelhado e invertido, a reação dos meninos é voltada unicamente para a estrutura física dos espaços coletivos da escola. Desde o repúdio de Sérgio pelo culto costumeiro dos alunos à figura de Nossa Senhora da Imaculada Conceição na capela do Ateneu – materializado no retrato de uma "Santa Rosália" guardada no gavetão do protagonista –, até os projetos de vingança de Franco, o pária do colégio que certa vez urina sobre a bomba d'agua, a vingança dos alunos é marcada por um caráter (ingenuamente) imediatista. No ápice, encontra-se o incêndio do internato pelo já adolescente Américo, que desaparece antes e após o atentado.

Na contramão dessa passividade inspirada pelo Ateneu, destaca-se o papel posterior (e indireto) do narrador Sérgio, já adulto, que enterra o passado à medida mesma em que o evoca pela memória: "Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo – o funeral para sempre das horas".[11] Está visto que, à saudade, Sérgio recorre apenas enquanto forma destrutiva de atualização de algo que já não é mais, ressaltando apenas o caráter temporal – e passageiro – do vivido.

Ressalve-se, entretanto, que o *compte rendu* de Sérgio, não é, por sua vez, isento de críticas, e demonstra aqui e ali a parcialidade com que se (im)põe ao leitor. Alguns exemplos: (1) se o ambiente do internato é demasiado repressivo, como não o cansa de afirmar, sua vida não se restringe ao mesmo, e por diversas vezes, é permitido que volte ao lar, onde encontra o apoio total e absoluto dos pais; além disso, (2) sua posição privilegiada na sociedade parece garantir-lhe, ao menos no seu parecer, um tratamento melhor do que aquele dispensado a um aluno; é certo que (3) "nunca, enquanto esteve no Ateneu, a menor solidariedade o uniu ao instituto de que fazia parte; [onde] permaneceu como um corpo estranho, que feria a só existência dos outros".[12] Como o reconhece o próprio Sérgio,

> Comecei a penetrar a realidade exterior como palpara a verdade da existência no colégio. Desesperava-me então ver-me duplamente algemado à contingência de ser irremissivelmente pequeno e ainda colegial. Colegial, quase calceta! marcado com um número, escravo dos limites da casa e do despotismo da administração.[13]

"Daí [certa] ambiguidade do emprego do eu como pessoa de narração no Ateneu", pois "passadas as primeiras páginas, o livro deixa de ser de memórias, introspectivo, para apresentar-se como um agressivo romance em que o narrador se esquece de si para analisar imaginariamente os sentimentos e as emoções do Outro".[14] Sérgio parece abusar assim da centralidade de seu memorialismo, substituindo-se às demais personagens do passado numa postura talvez hierárquica de "dono" da narração – à revelia e à imagem de sua posição de destaque na sociedade.

Esse traço social da narração é reforçado, na esteira das primeiras sugestões do romance, pela segunda fala do pai do narrador, que, numa carta enviada de Paris antes do incêndio do Ateneu, incentiva o filho a enfrentar o mundo através do "resgate" do presente:

> "...Salvar o momento presente. A regra moral é a mesma da atividade. Nada para amanhã, do que pode ser hoje; salvar o presente. [...] Estou numa grande cidade, interessante, movimentada. As casas são mais altas que lá; em compensação, os tetos, mais baixos. Dir-se-ia que o andar de cima esmaga-nos. E como cada um tem sobre a cabeça um vizinho mais pobre, parece que a opressão, aqui, pesa da miséria sobre os ricos. [...] Dou-te a minha benção." [15]

Esclarecendo à contrapelo a função da reconstrução do passado dentro do romance, o conselho do pai de Sérgio é assim enunciado a partir de uma enfermidade não somente de ordem física, mas também moral, agravada pela atmosfera social agitada de Paris e pelo desnível das relações de dominação dos meios

brasileiro e europeu, o que, se retomada a posição inicial de privilegiados tanto de Sérgio quanto de seu pai, deixa entrever um possível sentido de manutenção das estruturas da ordem escravocrata. Antes de um conflito entre o menino e o colégio, pode-se observar no romance, então, um conflito entre a classe da aristocracia rural brasileira e o espectro iminente da perda de seu prestígio social (circunstâncias de socialização inevitável), resultantes de uma aproximação cada vez mais evidente, uma vez que necessária, entre a periferia escravocrata do capitalismo e seu centro liberal.

## "A FLOR ORIGINAL DE UMA ALEGRIA MORTA": OS INTERNADOS

Na contramão da independência e do orgulho de classe de Sérgio, o narrador e protagonista de *Manhã submersa*, António Santos Lopes, ou simplesmente, António Borralho, questiona desde o prefácio do romance a validade coletiva (e classista) de sua história, já contada por outrem:

> Para o fim de certo livro seu, diz Vergílio Ferreira que talvez eu, António Borralho (A. Santos Lopes, de lei) viesse um dia a escrever a nossa história. Nossa – da minha gente. E algum tempo, de fato, essa ideia tentou-me. Mas acabei por desistir: no fim de contas, a história estava contada por outros [...] História nova, porém, e vivida no sangue, eu tinha uma, sim, mas era somente minha. Mas nesse caso, se não era do futuro, se era mais de um "indivíduo" do que de uma "pessoa", de um "homem", se era apenas, sobretudo, uma "historiazinha infantil", de que servia conta-la? Cem vezes por isso resolvi escrevê-la, cem vezes desisti. Até que, em certo dia de Dezembro, vergastado a Inverno, eu senti, numa alucinação, que a minha história, afinal, estava certa com tudo o que hoje tem voz de se ouvir. Certa em que, não o sabia bem. Mas sabia que se respondiam nela a noite da minha ira e a noite e fúria do mundo.[16]

O romance ao qual alude o narrador logo no início desse prefácio é *Vagão J* (1946), onde Vergílio Ferreira propõe-se a "mostrar a desgraçada história dos Borralhos, [a] escrever a saga miserável dessa 'família', um dos muitos casos crônicos da grande doença [social] de que o Neo-Realismo se ocupou".[17] António, que aí desempenha um papel coadjuvante, é representado na desventura de um jovem seminarista falhado, vítima de um acidente que o faz perder dois dedos da mão direita. No entanto, sua tragédia pessoal não é gratuita, e serve de variação do tema da miséria que rege sua família – o pai inválido, a mãe embrutecida, o irmão assassino, a irmã ladra etc. Sobre todos, e é o que provoca o tom determinista e neorrealista assinalado por Paiva,[18] preside a desigualdade social e a miséria humana decorrente da exploração capitalista, e que não pode ser percebido inteiramente senão por meio de uma ótica "intelectualizada". No final de *Vagão J*, o narrador heterodiegético esclarece a natureza desse requisito: "Quem vem pôr um fim à história dos Borralhos? [...] Talvez, António

Borralho, tu a escrevas um dia. Tu ao menos descobriste que tinhas inteligência, tu sabes o que sois, o que sempre tendes sido".[19]

Com a mudança de perspectiva narrativa, o elemento social passa a ser visto através da vida aparentemente insignificante de António, como ele mesmo assinala no prefácio do romance ("se era apenas, sobretudo, uma 'historiazinha infantil', de que servia conta-la?"), enquanto a decisão do narrar é motivada pela perenidade do sofrimento no seminário, que acompanha todos que têm de passar por experiências semelhantes, sem o desejarem ("sabia que se respondiam nela a noite da minha ira e a noite e fúria do mundo"). O sentido social do romance acrescenta-se, assim, à crise existencial do narrador, definindo nesse "movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu conteúdo existencial e histórico".[20]

Relevemos, nesse caso específico, uma particularidade do contexto de "fúria do mundo" de que nos fala Borralho, ou seja, das décadas de 1940 e 1950 "em Portugal, marcadas pelo regime ditatorial salazarista, [em que] a Igreja atuava como força repressora à ideologia de libertação do meio urbano e da justiça social do campo": nesse ambiente de opressão política e religiosa, no interior do país, aos "meninos das aldeias, a única alternativa para fugir da miséria e do trabalho no campo era o Seminário".[21]

A ambientação desse meio opressor no romance é, de certa forma, a expressão e confirmação exterior do triste fado desses meninos, presenciada pelo jovem António:

> Os castanheiros esguios, errantes pela colina, vagos, desencorajados, desfaziam-se lentamente das folhas amarelas, como quem desiste de tudo. No céu húmido e densamente azul, um sol taciturno aguardava, sem interesse, o fim do dia, como um velho inválido numa cadeira de braços, que já não tem projetos para amanhã. E para o fundo do vale, como para uma sepultura, descia uma neblina espessa que amortalhava para sempre a memória de tudo.[22]

E no ambiente de falsa ascensão social do seminário, na ocasião da escolha dos líderes de cada um dos dois grupos da sala – denominados, muito a propósito, "generais" e "exércitos", qual réplica microcósmica da ditadura –, sobrepõem-se o duro peso das aparências à inteligência e ao mérito dos meninos. Em Gaudêncio e Lourenço, meninos pobres da sala, o conhecimento pesa como um elemento estranho; já o mesmo não se dá "[...] no Amílcar, que era filho de uma farda da Guarda Republicana, nem do Adolfo, que era filho de uma loja de comércio", trazendo o primeiro o prestígio do Exército consigo, e o segundo, o do dinheiro; "Neles as regras e as exceções do latim tinham um brilho excepcional, eram mais verdadeiras, eram até desculpáveis, se estivessem erradas. A ciência dos outros era maciça e brutal. Mas a destes era leve, fina [...]".[23] Nessa camisa-de-força,

dispensa-se inclusive o verniz democrático dos votos, em que são constrangidos os meninos, inconscientemente, a reforçarem a naturalidade das diferenças: "Mas de novo falou a voz da nossa submissão. E esmagados por essa necessidade antiga, rendidos e maravilhados, votamos à uma no Amílcar e no Adolfo".[24]

A par do espírito democrático, sucumbe o espírito crítico dos meninos, desmotivado pelos professores como inadequação aos moldes da boa conduta, nas aulas de redação. A par dessa coerção moral, dada também pela vigilância dos Prefeitos (alunos mantenedores da ordem e do silêncio claustral), pelos buracos estrategicamente dispostos nas paredes e portas do salão, pelo apagamento da sexualidade dos seminaristas etc., coexistem as punições físicas, materializadas na prática grotesca da palmatória.

Nesse panorama, duas vias de resistência (tão materiais e diretas quanto aquelas do *Ateneu*) abrem-se a António e a seus colegas: o revide imediato aos abusos religiosos do meio, como o faz o jovem Gama ao tentar incendiar sucessivas vezes o seminário. Ou, pelo inverso, o revide mediato do indivíduo, atentando contra si próprio, como o faz António ao mutilar-se de propósito, frente aos desmandos de D. Estefânia.

Há, entretanto (e ainda uma vez), uma terceira via de resistência à submersão nesse mundo, que se deixa entrever indiretamente pelo gesto da mão de António, já mutilada – a recriação ficcional do passado, e, por seu intermédio, o acerto de contas com os velhos agentes e aparelhos de opressão, pelo António adulto. Com o auxílio da memória, na comparação entre o hoje e o ontem, António declara: "Mentira, ó Deus, tudo, tudo. Não há decência de saias compridas, de pálpebras compridas. Há só a angústia dilacerante de um prazer final, de um vértice final, como o fundo de um redemoinho de águas".[25] A narrativa passa, assim, a fazer as vezes de uma arma contra as ilusões do discurso religioso então empregado, desmascarando as conivências dos padres e dos crentes com o regime despótico do Portugal salazarista; trata-se, nesse sentido, de um "esforço de integridade", nos termos que coloca Maria Lúcia Dal Farra,[26] que se vale do transcorrer temporal e da distância entre o objeto e o sujeito para analisar, de um ponto de vista menos parcial, a origem do sofrimento vivido.

Conquanto aprofunde a nitidez do entendimento, a lembrança não consegue, todavia, superar de todo a continuidade das dores passadas na fala de António, assumindo um caráter dual que vai da evocação do adulto à recordação do menino:

> Estranho poder este da lembrança: tudo o que me ofendeu me ofende, tudo o que me sorriu sorri: mas, a um apelo de abandono, a um esquecimento real, a bruma da distância levanta-se-me sobre tudo, acena-me a comoção que não é alegre nem triste mas apenas comovente... Dói-me o que sofri e recordo, não o que sofri e evoco.[27]

Evocação e recordação dividem-se, assim, em uma maior ou menor proximidade emocional perante o seminário, a fim de desvendar o estofo das aparências. A dimensão dessa crítica faz de *Manhã submersa* "um libelo contra a orientação religiosa mal concebida, aquela que vai contra a liberdade e contra, portanto, o direito de opção" de cada pessoa, o que antecipa, no conjunto da obra de Vergílio Ferreira, "um início de processo daquele tipo de romance-ensaio, de interpretação da crítica da idealidade [... que se daria mais tarde em] *Aparição* e *Estrela polar* [...]".[28]

**CONCLUSÃO**

Como pudemos acompanhar cada texto isolado, há certa confluência de elementos temáticos, que melhor se ordenaria em uma tabela como a seguir:

| ***O Ateneu*** | ***Manhã submersa*** |
|---|---|
| Ambiente educacional hostil (internato de meninos ricos) | Ambiente educacional hostil (seminário de meninos pobres) |
| Falta de adaptação de Sérgio | Falta de vocação de António |
| Memória = "saudade" / destruição | Memória = recordação / evocação |
| Espaço doméstico X institucional | Espaço doméstico + espaço institucional |
| Ausência de amizades gratuitas | Ausência de amizades duradouras |
| Recorrência do sexo (mecanismo de poder) | Recorrência do sexo (pecado / celibato) |
| Experiência marcante do tédio | Experiência marcante do silêncio |
| Incêndio: via final de destruição | Incêndio: via falhada de destruição |
| (De)formação de Sérgio no Ateneu (crise pessoal / social) | (De)formação de António no seminário (crise pessoal / existencial) |
| Escrita: acerto de contas c/ outrem | Escrita: acerto de contas consigo |

Por detrás dos elementos apontados, e em ambos os romances, pode-se entrever os discursos opressores do internato e do seminário, que, enquanto cerceamento da liberdade dos protagonistas / narradores, sobressaem como pontos comuns às duas obras, construídas a partir de si. Nesse sentido, talvez não seja apressado ponderar que tanto *O Ateneu* quanto *Manhã submersa* possam ser vistos, para usar um termo bastante empregado pela crítica atual, como *paródias interdiscursivas*, entendendo-se paródia a partir da etimologia do termo ("odos" – canto; "para" – contra, ao longo de) como um "contracanto" em que se deixa implícita "uma distanciação crítica entre o texto [ou discurso] em fundo a ser parodiado e a nova obra que [o] incorpora [...]".[29] Afinal, como ressalta Márcia Gobbi,[30] "qualquer forma codificada, e nem sequer necessariamente no mesmo *medium* ou gênero – desde que tratados em termos de repetição com distância crítica", podem e são utilizados

como ponto de partida a esse "contracanto" – que, no caso dos dois romances, faz destacar a crítica à visão falsamente moralista ou religiosa da educação feita por Sérgio (enquanto interno ou menino rico, rebaixado socialmente) e António (enquanto internado e menino pobre, apenas na aparência elevado de posição).

Às voltas desses dois adolescentes, expressões pessoais e individuais em meios absolutamente massificantes, vemos que, seja no Brasil de Raul Pompéia, seja no Portugal de Vergílio Ferreira, ou seja

> [...] num tempo como o nosso, a linha excessivamente personalista do romance aparece, não raro, como defesa das posições já gastas da inteligência e da sociedade..[31]

Como todo círculo possui um raio ou ponto central, vemos, enfim, a roda de peru desses dois, quiçá quatro, adolescentes convictos, a fazer o giro interminável do homem ao redor das instituições, demandando sempre, e cada vez mais, um maior contato interpessoal, interdiscursivo, para além dos aparelhos burocráticos e das distinções de classe...

**REFERÊNCIAS**

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

FERREIRA, Vergílio. *Manhã submersa*. 2 ed. Lisboa: Portugália, s/d.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da História: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1985.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

PAIVA, José Rodrigues de. *O espaço limite no romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Encontro; Gabinete Português de Leitura, 1984.

PAPOULA, Talita. *Manhã submersa* ou as vozes do silêncio. In: *Eutomia*, ano 2, Recife, n. 1, p. 517-

530, jul. 2009.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. v. 2.

SANTIAGO, Silviano. O Ateneu: contradições e perquirições. In: *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 19-49, out. 1972.

**(Endnotes)**

1 Candido, 1992, p. 87.

2 Idem.

3 Pompéia, 1981, p. 29, 31.

4 Pompéia, 1981, p. 35.

5 Idem, p. 60.

6 Idem, p. 75-76.

7 Pompéia, 1981, p. 95.

8 Idem, p. 97.

9 Idem, p. 167.

10 Idem, p. 65.

11 Pompéia, 1981, p. 272.

12 Miguel-Pereira, 1973, p. 112.

13 Pompéia, 1981, p. 189-190.

14 Santiago, 1972, p. 28.

15 Pompéia, 1981, p. 263.

16 Ferreira, s/d, p. 11-12.

17 Paiva, 1984, p. 42.

18 Idem.

19 Ferreira, 1974, p. 226-227.

20 Bosi, 2002, p. 134.

21 Papoula, 2009, p. 518.

22 Ferreira, s/d, p. 34.

23 Idem, p. 52.

24 Idem, p. 53.

25 Idem, p. 159.

26 Dal Farra, 1978, p. 57.

27 Ferreira, s/d, p. 88.

28 Décio, 1977, p. 59.

29 Hutcheon, 1985, p. 48.

30 Gobbi, 2011, p. 50.

31 Candido, 1992, p. 92.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# RESISTÊNCIA E AFETOS – TRAJETÓRIA POÉTICA DE MARIA TERESA HORTA

Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque[1]

**RESUMO:** A poesia de Maria Teresa Horta esteve, por unanimidade da crítica, apoiada em dois pilares muito distintos. De um lado, os afetos representados na lírica amorosa e erótica e, de outro, a resistência representada no posicionamento político e ético quanto aos direitos das mulheres. Arrefecido o furor da resistência feminista do Séc. XX e consolidada a conquista de uma dicção feminina na literatura, busca-se verificar, nesta comunicação, a permanência dessa avaliação crítica como também os índices de mudanças na trajetória poética de MTH a partir do livro "Poemas do Brasil".

**PALAVRAS-CHAVE**: Poesia, Afeto, Resistência, Erotismo, Emancipação

## RESISTANCE AND AFFECTIONS – THE POETIC TRAJECTORY OF MARIA TERESA HORTA

**ABSTRACT:** It is a consensus among critics that the poetry of Maria Teresa Horta is based on two very distinct pillars. On one hand, the affections represented in the loving and erotic lyric, and on the other hand, the resistance represented in the political and ethical positioning concerning women's rights. Cooled the fury of the feminist resistance of the twentieth century and consolidated the conquest of a female diction in the literature, we seek to verify, in this paper, the permanence of this critical assessment as well as the rates of change in the poetic trajectory of MTH from the book "Poemas do Brasil" (in English "poems of Brazil").

**KEY WORDS**: Poetry, Affection, Resistance, Eroticism, Emancipation

Em que pese a possibilidade de nos enredarmos em um falso fio de Ariadne, as palavras dos autores sobre suas obras estão sempre pulsantes de uma veemência que quer ser veracidade. Em entrevista concedida a Floriano Martins, Maria Teresa Horta declara o que segue sobre o escândalo que seus livros despertam quando o assunto é o erotismo:

> O escândalo de que falas, só surge em 1971, quando da publicação de *Minha Senhora de mim*. E é sobretudo um escândalo que parte do puritanismo, do machismo, do marialvismo que então minava e destruía a sociedade portuguesa. Produto de uma mentalidade formada, moldada pelo Fascismo e pela igreja católica, portanto pela falta de liberdade, pelo moralismo, pela hipocrisia; uma sociedade onde as mulheres sequer tinham direito a possuir uma sexualidade própria. Então, um livro como *Minha Senhora de mim*, onde não só canto o corpo do homem amado e desejado como claramente falo do meu próprio corpo e menciono meu

1 Professor de literatura brasileira e portuguesa na UFAM, autor de *Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst.* E-mail: gasalbuq@gmail.com

> próprio desejo e prazer, só poderia escandalizar e ser proibido, como aliás aconteceu. Horta, 2007, p 7-13.

É possível que a observação de Maria Teresa Horta sobre o livro que deu o tom do escândalo sobre os demais títulos que ela viria a escrever não seja a mais certeira, mas se trata de uma percepção que denota forte consciência do próprio trabalho e de sua trajetória como escritora.

Sétimo livro de poesia da autora e publicado em 1971, *Minha Senhora de mim* divide-se em três sequencias nas quais é possível perceber o princípio que as ordena: uma franca apropriação do temário comum à lírica cortesã de que a palavra *senhora* é uma recorrência. Ponto central é que a senhora fala por si, não delega o ato de se pronunciar a um poeta, então poetisa e senhora confundem-se e o feminino deixa de ser uma ficcionalização e passa a ser uma enunciação na qual o testemunho masculino sobre a mulher desaba diante da dicção feminina:

GEOGRAFIA

Deitar-me sobre
o teu corpo
país de minha evasão

Geografia de agosto
com um mês
em cada mão

O rio que corre
Em teu ventre
Deságua em tuas pernas

Meu amor
A minha sede
uma fêmea – uma égua

Longe de ser o mais explícito dos poemas eróticos de *Minha senhora de mim*, Geografia tem uma qualidade que é abrir espaços por onde o pensamento do leitor mais atento pode pervagar (a imagem do mês de agosto, a própria geografia corpórea...) até chegar à definição da sede feminina, ideia intensificada pela imagem

da água. Essa atitude lírica irá recrudescer no livro seguinte, *Educação Sentimental*:

FACE A FACE
Bebi de ti
o suco do teu corpo
Inclinando baixo a boca
em tua taça

Frente a ti me ponho
me encontro
e sem disfarce
Contigo meu amor
Face
a face

Ainda que se incline e baixe a boca até a taça de onde se origina o suco do corpo masculino, a mulher está em um face a face, em pé de igualdade com o homem. E a ideia largamente aceita de que a ação sexual é masculina cai por terra. É a mulher que age, é ela que se posiciona, é ela quem bebe. Para além disso, ao mesmo tempo em que a mulher se torna o ativo da prática erótica, confirma-se a dicção poética feminina, fortalecida pelo título do livro (*Educação Sentimental*) e pelo poema de abertura, uma proposta poética peremptória em seu dístico final:

Não tenhas medo
Daquilo que te ensino

Considerando a justeza com que Maria Teresa Horta fala sobre o próprio trabalho, ainda que pairem dúvidas quanto à origem do escândalo em torno do erótico em sua poesia, não há dúvidas quanto ao posicionamento político que a escritora adotou durante toda a vida pública. Esse posicionamento é também afetivo na medida em que o afeto é o que nos toca, retirando-nos da esfera individualista e lançando-nos em direção ao outro pelo qual manifestamos apreço, estima, respeito, compaixão e reconhecimento. Seja a condição da mulher operária, seja a da mulher do lar/mulher burguesa ou ainda a da intelectual, toda a vivência feminina posta em diversas possibilidades é solidariedade e resistência.

No campo da política, sempre se primou pela aplicação da palavra resistência como uma maneira de fazer frente aos regimes de exceção ou às forças que, de algum modo, viessem a se manifestar de forma re-

pressiva. Convém aqui uma breve nota à obra coletiva *Novas Cartas Portuguesas*, pois neste livro a resistência não está posta sobre uma atitude panfletária e sua permanência ao longo dos anos demonstra que a sua fatura obedece a forças que são políticas, mas não necessariamente partidárias. A dimensão da resistência nas *Novas Cartas Portuguesas* se manifesta pelo que o puritanismo, o machismo e o marialvismo, já aventados, tentavam sufocar: o erotismo feminino como expressão emancipatória. Fartamente analisadas e interpretadas, as *Novas Cartas Portuguesas* deixam ver a solidariedade e resistência que uniu Maria Teresa às duas companheiras de escrita e de luta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa. Detenho-me, contudo, na poesia da própria Maria Teresa, pois não há coincidência no fato de que *Minha senhora de mim* foi publicado em 1971 e as *Novas Cartas* em 1972. Em outras palavras, mesmo escrevendo em uma ação compartilhada com as outras duas Marias, as dimensões do afeto e da resistência são constitutivas da obra de Maria Teresa Horta e reforçam o sentido de escrita coletiva.

Referência sobre o entrelaçamento entre resistência e solidariedade à causa das mulheres, o pequeno ensaio *As mulheres de abril de Maria Teresa Horta*, de Ana Maria Domingues de Oliveira, contribui sobremodo para furar a parede conceitual que reduz aquela poesia a mero panfleto feminista. Do ensaio, destaco a seguinte passagem:

> O conjunto dos poemas, já a partir do título da obra, aponta para uma discussão na esfera pública: abril é óbvia referência à Revolução dos Cravos. Os poemas, entretanto, muitas vezes se debruçam sobre aspectos da esfera privada: mulheres assassinadas pelos maridos, assassinas de seus amantes etc. Segundo meu ponto de vista, é da vinculação entre questões da esfera pública e da esfera privada que se estrutura esse conjunto de 59 poemas. Oliveira, 2005, p 7.

Ponto nevrálgico para escritores que buscam descolar-se da experiência vivida e apagá-la de suas criações, o ir-e-vir entre público e privado faz-se elemento necessário ao fazer poético nesta poesia. Exemplo disso é o fato de a poetisa escolher o assassinato como tema e expô-lo ao olhar público quando, sob a ótica machista, a prática da violência contra a mulher é uma questão privada e deve ser resolvida entre o casal como se essa relação não reproduzisse o caráter opressor do estado salazarista.

Assim como *Espelho Inicial* (1960) abre um ciclo que parece se fechar em *Cronista não é recado* (1967) e *Minha Senhora de mim* abre outro ciclo que se fecha em *Mulheres de Abril* (1976), a poesia de Maria Teresa Horta ganha nova tonalidade em *Os anjos*, de 1983. Antes, no primeiro ciclo de sua poesia, afirmava-se o lugar social da mulher como criadora e escritora, já no segundo, as formas opressivas postas no salazarismo e na

atitude do macho português em confronto com a livre expressão da sexualidade feminina cedem espaço, na lírica dos anos 80, a outro tema, os limites dos papéis exercidos por machos e fêmeas. Símbolo desse momento poético, o anjo aparece como síntese.

Livro revelador de reflexões sobre a bissexualidade, feminilidade e identidade de gênero, *Os Anjos* se abre com a dedicatória a Luis de Barros e Maria José Vidigal, respectivamente o marido e a analista da autora e, logo a seguir, na edição por mim empregada, encontram-se citações retiradas a Catherine Clément, Hélène Cixous e Charlotte Wolff, escritoras preocupadas com as questões de gênero. A mais clássica das três autoras que serviram às citações, Charlote Wolff é quem melhor aponta o tema desse livro: "a identidade de gênero de todo ser humano é uma identidade fêmea/macho ou macho/fêmea ou, por outras palavras, uma identidade andrógina".

Há qualquer coisa de uma herança pessoana no fato de que esses anjos se humanizam, alguma coisa do "divino que sorri e que brinca", essa dimensão do divino cujo puríssimo pé toca a relva molhada. E os anjos que aqui comparecem trazem essa humanidade divinizada pela androginia e por forças ora francamente masculinas, ora femininas, o que se observa na rigorosa divisão do livro: "anjos do prazer", " anjos do apocalipse", "anjos do amor", "anjos do corpo", "anjos da memória" e "anjos mulheres". Os anjos do apocalipse são terríveis criaturas portadoras de espadas que se cravam no mais íntimo das mulheres:

II
Ei-lo que rompe
o espaço
com a espada

com o esperma

Anjo da justiça
com o seu pénis

Mas na seqüência "anjos do corpo", essa imagem da masculinidade destrutiva (e alada) cede espaço para outra:

IX
Despir os anjos
um por um

passando-lhes a língua...

lentamente
pelo sal do pénis
sorvendo-lhes em seguida
os sucos da vagina

Os limites estabelecidos para o masculino e para o feminino são rompidos pela figura liminar do anjo que pode ser tanto macho quanto fêmea. Embora pareça que estamos distantes das preocupações iniciais de Maria Teresa Horta, basta observarmos atentamente a figura destruidora do anjo apocalíptico para associá-lo à masculinidade repressora e violenta enquanto o anjo andrógino, como síntese, é promessa de prazer. E um dado histórico é relevante: na década de oitenta do século XX, Portugal parecia estar curado da ferida salazarista e do fracasso de sua política colonial para, em 1986, entrar na Comunidade Econômica Européia, inaugurando outro momento de sua história e de sua economia. Ao lado disso, a trajetória poética de Maria Teresa Horta apontava para a identidade de gênero, a sexualidade ou a reflexão lírica sobre os vínculos entre mulheres, o que se mostrava em livros como *Minha mãe, meu amor* (1984), *Rosa Sangrenta* (1987) e pareceu amainar-se em *Destino* (1997), livro que aponta para a resolução de questões muito próprias à autora. Já os livros *Só de Amor* (1999) e *Inquietude* (2006) traçam o percurso de uma poetisa a um só tempo consciente das escolhas que fez e também inquieta diante de um tempo em que tudo parece uniforme e estanque, postura distinta à da pátria resoluta e quieta como partícipe da comunidade européia: "Desacerto o meu limite/incendeio o tempo todo/Vou traçando o feminino/Tomo rasgo e desatino" (Ponto de Honra).

Em 2006, Maria Teresa Horta publica *Feiticeiras*, pequeno livro cuja tonalidade já estava prenunciada em *Inquietude*: "Sou bruxa/ Sou feiticeira/Sou poetisa e desato//Escrevo e cuspo na fogueira". Envolto pelo imaginário em torno da feiticeira, esse livro opera com arquétipos que se conectam tradicionalmente ao papel da mulher como criadora, transformadora da matéria que, em último caso é a própria palavra poética, o que se pode conferir no poema "Sabat". Comparecem aí o belzebu, o homem, a mulher, o inquisidor, a noite e também o sacrifício.

Se a idéia de que é possível estabelecer ciclos para a obra de Maria Teresa Horta tem valimento, considerando que tais ciclos trazem em si conjuntos razoavelmente uniformes, é com *Feiticeiras* que se fecha um destes ciclos, pois o livro seguinte, nascido de uma viagem, nos apresenta uma poetisa aparentemente pacificada, com as questões pessoais devidamente resolvidas.

Em 2009, Maria Teresa Horta publica *Poemas do Brasil* e ainda que o tom geral dos poemas seja de serenidade reflexiva, isto não quer significar que o livro perde em rigor. Assim como os livros anteriores, trata-se de obra depurada que se estrutura nas seguintes partes: São Paulo, Serra do Mar e Rio de Janeiro.

A viagem feita ao Brasil a fim de atender uma série de compromissos rendeu um belo livro que passou discretamente pelo olhar da crítica especializada, porém, é dever do leitor ver mais fundo naquilo que, de início, parecia um espelho d'água. A primeira ponderação sobre *Poemas do Brasil* é que há nele um ideal integrador, um passo para minimizar o famoso dissenso cultural e literário entre Portugal e Brasil.

Desde os poemas dedicados até os poemas que funcionam como impressões de viagem, ocorre a busca do diálogo com a gente e a terra brasileira. Mas não se trata mais do viajante com sede de anotar cientificamente o mundo recém descoberto e sim daquela viajante que, consciente do jogo de ir e vir do mundo moderno, diplomaticamente reconhece a diferença e sua necessária aceitação/superação:

DESACERTO
Entender o desacerto
entre a imagem e o espelho
o pensamento e a fala (...)

Entre o limite e o ruído
Do deserto o infinito
O perdimento imperdido

Entre quem diz e quem cala

Para além do desacerto, há os limites que são tanto de quem viaja como da própria linguagem que expõe "a pureza e a nudez da palavra" (Limite). Os poemas até aqui citados estão todos na primeira parte do livro e, entre eles destaco o que me parece ser a síntese entre o olhar da viajante, a paisagem brasileira e a poesia: "

Tinha só uma flor
na ponta/de um ramo fino
Amarela e deslumbrante
de beleza doce e esquia
apesar de ofegante

Uma árvore solitária
despojada

em alvoroço

Tão loura e tão delgada
no dourado que podia
compará-la à minha mãe

Igual à minha poesia

Embora se fale do fazer poético de forma direta ou indireta ao longo de todo o livro, somente aqui a correspondência entre paisagem, seres e linguagem se fecha, operando em um registro no qual Maria Teresa Horta se sente à vontade, o da síntese.

Vale registrar que aquela solidariedade que é resistência e afeto também está em *Poemas do Brasil*, porém a expressão poética alcança tamanha delicadeza que se mostra agora como vínculo entre amigas, entre mulheres: Anita Malfati, Gilka Machado, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Adélia Prado e Nélida Piñon entre outras fazem parte do paideuma estabelecido por Maria Teresa Horta e parcialmente definido no poema "Mala de Livros".

Bagagem fechada, a poetisa faz seu caminho de volta a Portugal, mas entrega ao Brasil a experiência da viagem como um livro. Em que porto, em que paisagem irá chegar sua poesia?

**BIBLIOGRAFIA**

HORTA, Maria Teresa. Poesia Reunida. Dom Quixote. Lisboa. 2009

_____. Poemas do Brasil. Brasiliense. São Paulo.2009

_____. Palavras Secretas. Lisboa: Editora Escrituras. Coleção Ponte velha. Lisboa. 2007.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Mulheres de Abril de Maria Teresa Horta. I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa – História, Memória, Perspectivas – Anais, p 7-15. São Paulo. 2005.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AS PERSONAGENS FEMININAS EM TEOLINDA GERSÃO E CLARICE LISPECTOR: BUSCANDO APROXIMAÇÕES

Geisiane Dias Queiroz (CAPES – UFPI)[1*]
Maria Elvira Brito Campos (UFPI)[2**]

**RESUMO**: Tendo em vista a intensa aproximação da escritora Clarice Lispector com a temática existencialista, e a declarada preocupação de Teolinda Gersão com a realidade social, há de se perguntar o motivo de aproximar duas autoras que produziram em épocas diferentes e que, numa primeira leitura, diferem tanto. Buscamos, como primeira aproximação a forma de narrar: ambas as autoras têm uma peculiar escrita que se assemelha ao chamado *nouveau roman* francês. Da forma de narrar para a construção das personagens nas duas autoras, é questão de algumas leituras mais. O presente trabalho visa aproximar as personagens "eu" e Lídia, respectivamente personagens principais de *Água viva* (1973) e *O silêncio* (1981). Para tanto, busca-se referencial teórico à luz de Carlos Reis (1988) e Antonio Candido et al (2009).

**PALAVRAS-CHAVE**: Clarice Lispector e Teolinda Gersão;. Construção de personagens; Literatura Comparada.

**ABSTRACT**: Since Clarice Lispector has an existentialist approach and Teolinda Gersão cares about social reality, it's possible to question why to approximate two authors with so many differences. The first similarity is the way of narrating: both of them write like the French nouveau roman. From the way of narrating to their characters construction, it's just some more reading. This paper aims to approximate the characters "I", from Água Viva (1973), and Lídia, from O Silêncio (1981). The theoretical reference of Carlos Reis (1988) and Antonio Candido et al (2009) are used to achieve this goal.

**KEYWORDS**: Clarice Lispector and Teolinda Gersão; Characters construction; Comparative Literature.

> A mulher imaginada escolhera assim primeiro grandes palavras abertas, como céu, mar, ponte, barco, estrada, rio, palavras que ofereciam espaços livres, onde a forma dela própria podia sempre perder-se de vista facilmente, no meio de uma infinidade de outras coisas. Mas a pouco e pouco, insidiosamente, fora-se aproximando de um espaço limitado, concentrado em torno dela mesma, e era aí que o diálogo começava a adquirir a tensão que ela secretamente procurava (Teolinda Gersão).

1 * Mestranda em Letras – Estudos Literários (UFPI), biênio 2012/2014. Bolsita CAPES. Membro do GELPC. E-mail: geisydias@gmail.com

2 ** Professora Doutora da Universidade Federal do Piauí, coordenadora do GELPC e do NEP (Núcleo de Estudos Portugueses). E-mail: mebcampos@hotmail.com.

> Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais (LISPECTOR, 1998, p.13).

**Introdução**

Desde a publicação do primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), a produção científica acerca da obra da autora ganha dimensões infinitas. Análises as mais variadas se apropriando de diversas áreas do conhecimento, tais como a Filosofia e Psicologia, a obra clariceana deixa margem para estudos interdisciplinares. O mesmo acontece com a obra de Teolinda Gersão: História, Filosofia e Psicologia passam a ser utilizadas como aporte teórico adicionando à Teoria da Literatura novas formas de interpretação e análise.

A ficção de Clarice Lispector gira na maior parte de seus escritos em torno do estar-no-mundo, sendo marcante sua característica existencial. Pode-se, inclusive, tentar uma divisão em fases da escritora. A primeira e maior é referente à produção introspectiva, considerada pela crítica regionalista do momento de sua publicação como alienante, visto não trazer à tona questões sociais do país. Na segunda fase da autora, composta somente pelo romance *A hora da estrela* (1977), já existe a preocupação da denúncia social, ainda que ao modo clariceano.

O percurso ficcional de Teolinda Gersão se inicia em 1981 com a publicação de *O silêncio*. Narrativa fluida, centrada num diálogo cada vez mais distante do interlocutor, *O silêncio* já aponta os temas que serão trabalhados pela autora. Teolinda Gersão, ao aderir à nova narrativa portuguesa – que tem como marco a Revolução dos Cravos (Abril de 1974) – constrói seus romances em torno da história recente de Portugal se revelando engajada mas nem por isso descompromissada com sua estética: romances de poucos personagens, introspectivos e guiados pelo fluxo de consciência.

Tendo em vista a intensa aproximação da escritora Clarice Lispector com a temática existencialista, e a declarada preocupação de Teolinda Gersão com a realidade social, há de se perguntar o motivo de aproximar duas autoras que produziram em épocas diferentes e que, numa primeira leitura, diferem tanto. Buscamos, como primeira aproximação a forma de narrar: ambas as autoras têm uma peculiar escrita que se assemelha ao chamado *nouveau roman* francês. Da forma de narrar para a construção das personagens nas duas autoras, é questão de algumas leituras mais.

**1 A personagem no romance**

A questão da personagem vem sendo largamente discutida no romance moderno. Há quem fale de crise desse elemento estrutural, como Carlos Reis (2000, p. 315) a falar do *nouveau roman*. No entanto, como afirma Aguiar e Silva (1974),

> A personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significados das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente (SILVA, 1974, p. 24).

E. M. Forster (2005) divide as personagens segundo o modo de agir frente às situações dadas, sendo assim divididas entre personagens desenhadas ou planas e modeladas ou redondas. As personagens planas são facilmente detectáveis, visto que podem ser personagens tipo ou caricatura e existirão traços que as acompanham durante toda a obra. Segundo Forster, "o personagem realmente plano pode ser descrito numa frase como 'Jamais hei de abandonar Mr. Micawber' [...] ela não o faz e fica nisso" (FORSTER, 2005, p. 91). Quanto às personagens modeladas ou redondas, estas podem ser caracterizadas como o contrário das planas, pois tendem a surpreender o leitor mudando de atitude (às vezes inesperadas) de acordo com cada situação.

**2 Narrativas fluidas, personagens voláteis**

O romance *Água viva* é de difícil definição. A narradora-personagem, ou o "eu", que acaba de dar fim a um relacionamento amoroso, trava conversa com um "Tu": "Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica" (LISPECTOR, 1998, p. 9). O poema em prosa de Clarice utiliza palavras que se querem fazer imagem e pintura e fotografia: a linguagem quer se fazer instante já:

> E eis que percebo que quero pra mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei dizer pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase só corpóreo, estou em luta com a vibração última (LISPECTOR, 1998, p. 11).
>
> Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando

> em si o flash. Mesmo que eu diga "vivi" ou "viverei" é presente porque os digo já (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A narrativa que se questiona o tempo todo, que se refaz, volta no dito anteriormente e pretende-se pintura, uma pintura com palavras, é um "romance sem romance", visto que os elementos essenciais do gênero ficam em segundo plano, ou ainda em plano nenhum. De *Água viva* temos os personagens ("eu" e "tu"), o espaço (casa), um tempo psicológico e ao mesmo tempo cronológico, medido pelas mortes da narradora – "Mas vou ter que parar porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço" (LISPECTOR, 1998, p. 84) – enredo – "[...] E como decorar uma coisa que não tem história?" (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Como *Água viva* "não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito" (SEUPHOR *apud* LISPECTOR, 1998, p. 7), é uma escrita do silêncio, tendo em vista que o romance é um monólogo interior:

> [...] Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão (LISPECTOR, 1998, p. 14).

O primeiro romance de Gersão, *O silêncio*, é uma tentativa de Lídia, personagem principal, travar um diálogo com seu parceiro, Afonso. A dificuldade desta conversa se mostra logo no primeiro parágrafo do livro:

> Lídia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Eram um homem e uma mulher e falavam. E o que diziam, ou o que a mulher dizia, era a tentativa de um diálogo fundo, mais fundo do que o diálogo de amor que se trava, ao nível do corpo, entre uma mulher e um homem (GERSÂO, 1984, p. 11).

Afonso, médico, mais velho que Lídia, tem valores diferentes dela, o que torna a relação difícil. As tentativas de conversa iniciadas por Lídia sempre são interrompidas pelo silêncio, que aumenta no decorrer da narrativa a ponto de causar mudanças no relacionamento a dois. Semelhante à personagem Hortense, de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Lídia também é pintora e se encontra num estado de profundo conhecer-se.

Afonso representa o poder masculino sobre o feminino, quando invade – ou tenta invadir – os próprios sonhos de Lídia:

> Você sonha demais, e, à força de querer outras coisas que não há, vai negando as coisas que existem, o que é uma forma de alienação pura e simples. Porque o que havia entre ambos, separando-os, eram as falsas dimensões sonhadas, disse Afonso, e por isso ele proibia-a de sonhar (GERSÃO, 1984, p. 57).

Lídia não aceita a situação e fica cada vez mais próxima de si:

> Mas era preciso não aceitar, pensou andando outra vez pela casa em passinhos leves, num movimento de vaivém entre a janela e a porta, não se resignar, não se deixar domesticar nunca, gato que arma lentamente o salto e se transforma em lince, sobe as escadas e atravessa a casa em todos os sentidos, entre jarras de cristal que se estilhaçam – porque não havia só a força dele sobre ela, havia também a sua força sobre ele, e ela deveria usá-la com astúcia, devagar, sorriu, devagar, para não assustá-lo, ficaria quieta de olhos parados [...] e então ele cairia para dentro e começaria a descer pela escada dos seus olhos até um espaço de caos anterior a tudo [...] – este é o plano que sonho em segredo [...] porque se tu soubesses a força que há nos sonhos, de noite levantar-me-ias as pálpebras para ver o que estou sonhando e controlar o sonho (GERSÃO, 1984, p. 61-62).

A casa aparece também como personagem, visto que em cada momento de reflexão de Lídia está atrelado a algum espaço do lar:

> Andar pela casa, ouvindo o vento, os movimentos do vento, e sabendo todas as coisas, o soalho, o cão, a sinueta da porta, os vasos de gerânios [...] tomar o seu lugar entre os objetos, passar, vazia, entre a manhã e a noite, estender as mãos absortas para a lareira acesa. [...] A casa imóvel, nítida, os seus ângulos agressivos [...] nasce-se e morre-se, sabemos todas as coisas, devoramos subitamente o mundo e não há mais nada a fazer senão repetir infinitamente as mesmas coisas [...]. De repente passam mil anos, e tudo o que acontecer será igual ao já acontecido (GERSÃO, 1984, p. 58).

**Considerações finais**

Em ambos os romances, a narrativa parece centrada na casa. Esta é, segundo Isabela Allegro de Magalhães (1995), assimilada à natureza, com o ritmo das estações do ano a transformar a sua configuração: "[...] a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva [...]" (GERSÃO, 1984, p. 15).

O que une as duas personagens é também o tempo: "um presente sempre insatisfeito e sempre afeti-

vamente habitado pelo passado e por um porvir utópico" (MAGALHÃES, 1995, 39). Segundo Manuella Carvalho (2012), os romances podem ainda ser analisados segundo as teoria de metaliteratura e metaficção, visto que o refletir literário ocorre em ambas as autoras.

Tentar de alguma forma definir as personagens descritas por Clarice Lispector e Teolinda Gersão parece um exercício engenhoso. As autoras parecem recuar-se de qualquer teoria que as envolva. O fazer literário contemporâneo contribui para tal. Dessa forma, a aproximação mais evidente é essa narrativa fluida, que não se enquadra em gêneros fixos. Assim como o "eu", Lídia não se deixa levar por uma frase de definição, como seria caso fosse personagem plana e ambas enriquecem seus romances nesse contar literário.

**REFERÊNCIAS**

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates, 1)

CARVALHO, Manuella Pereira. Água viva e O silêncio no jogo metaficcional entre forma e linguagem. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=%C3%A1gua%20viva%20e%20o%20sil%C3%AAncio%20no%20jogo%20metaficcional%20entre%20forma%20elinguagem&source=web&cd=2&ved=0CFYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwp.ufpel.edu.br%2Fletras-pos%2Ffiles%2F2012%2F02%2F%25C3%2581gua-viva-e-O-sil%25C3%25AAncio-no-jogo-metaficcional-entre-forma-e-linguagem.pdf&ei=zkDfT52vK4SE8ASasay-Cg&usg=AFQjCNHOWV95gM3f_2hNFI1oLf4EC4yVTQ&cad=rja>. Acesso em 18 jun. 2012.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *O pacto primordial entre mulher e escrita*: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa. São Paulo: Scortecci, 2008.GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. Lisboa: O jornal, 1984.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O BELO ORDENADO EM SOPHIA BREYNERANDRESEN

Isadora Santos Fonseca[1]
Rita do P.Socorro B.de Oliveira[2]

**RESUMO**: A poesia de Sophia de Mello BreynerAndresen destaca-se pela sua relação com o universo grego. Em seu primeiro livro, *Poesia*, o elemento natural é associado àconstante oscilação entre a busca da perfeição medianteuma realidade imperfeita; o jogo com estes elementos antitéticos suscita a idealização de um mundo belo ordenado. Esse mundo remete à filosofia de Heráclito em sua noção de lei universal,logos, a qual é construída pela harmonia que advém das tensões de elementos opostos; ou seja, as coisas que são contrárias uma da outra se pertencem mutuamente ou são componentes uma da outra. Propomo-nos a demonstrar o modo como as imagens da sintonia perfeita do mundo são apresentadas no texto dessa poeta portuguesa, empregando como quadro teórico a noção heraclitiana de mundo belo ordenado, respaldadas com as ideias andresenianas sobre o mencionado tema em seu ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica*. A presente comunicação faz parte do projeto "Do mundo exilante e mutilante ao belo ordenado: *Poesia*de Sophia Andresen", em andamento pelo PIBIC – Programa Interinstitucional de Bolsas de Iniciação Científica, na Universidade Federal do Amazonas.

**PALAVRAS-CHAVE**: Belo ordenado; Heráclito;poesia

**ABSTRACT**: The poetry ofSophiade MelloBreynerAndresenis distinguished byits relationship with theGreekuniverse.In her first book, *Poesia*, the natural elementisassociated withconstantoscillation betweenthe pursuit of perfectionthrough animperfect reality, the gamewith theseantithetical elementsraises theidealization of abeautifulordainedworld. This worldrefersto the philosophyof Heraclitusin his notionofuniversal law, logos, which is constructedby the harmonythatcomes from thetensionsof opposing elements; in the other words, things that are contraryto each otherbelong togetherorare components ofoneanother.We propose todemonstrate howthe imagesof theperfect harmonyof the worldare presented inthis poetryPortuguese, employing astheoretical frameworkthe notionheracliteanworldofbeautifulordained, backedwithandresenianideasabout thetopicmentionedin his essayin*O nu naAntiguidadeClássica*. This communicationispartoftheproject"Do

1 Acadêmica em Licenciatura Plena em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas. isadora.s.fonseca@gmail.com.

2 Doutora em Letras – Estudos Literários pela PUC – Rio (2010). Professora do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas; líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP, da Universidade Federal do Amazonas, ritapso@uol.com.br.

mundoexilante e mutilanteaobeloordenado. *Poesia*, de Sophia Andresen" goingonatPIBIC – Programa Interinstitucional de Bolsas de Iniciação Científica,at Universidade Federal do Amazonas.

**KEYWORDS**: beautiful ordained world; Heraclitus; poetry.

Sophia de Mello BreynerAndresen revela, em sua poética, a existência de dois polos que convivem num só universo, a busca da harmonia *versus* a desventura, em que o homem normalmente se encontra.Esta poeta ocupa da constante luta entre saciar o desejo ardente por uma vida íntegra, privada da corrupção humana, eos obstáculos para atingir essa plenitude:

> Para a autora de *Coral* o mundo é o *kosmos,* a ideia da natureza ser um arranjo em que as coisas existem segundo a sintonia perfeita, tendo por implicação a reunião de tensões contrárias. Se o homem não vive conforme essa ordem, ele fica dividido, degrada-se."[3]

Agrega-se a essa atenção para a realidade a leitura que SophiaAndresen possuía da cultura grega. O mundo grego, com suas constantes reinvenções e sua busca pela perfeição, as inúmeras filosofias, a procura pelo conhecimento a fim de se chegar a uma verdade ou lei universal, a predominância ora das virtudes humanas, ora da superioridade da natureza, dentre muitos outros aspectos, foram objeto de intensos estudos por parte da autora. Destes, surgiram artigos, ensaios e livros, dos quais se destaca *O nu na Antiguidade Clássica*[4], o qual servirá de fundamento para este artigo e é dele que se extrai o excerto a seguir: "A arte grega é uma conquista do real, mas o seu movimento é duplo: naturalismo e abstração. Atenção dada ao fenômeno e busca de leis universais"[5].

Este pensamento andreseniano está ligado aos pressupostos de Heráclito em suas considerações sobre a Lei Universal (*lógos*). Segundo esta lei,o filósofo afirma existir uma unidade no mundo composta detensões, de coisas opostas, ou seja, o duelo entre aspectos antagônicos traz a harmonia.Para Heráclito, os principais aspectos que entram em choque são os fenômenos naturais, seus elementos, principalmente o fogo, contra os quais se batem os maus desejos e as más consequências advindas de mãos humanas. A natureza, portanto, para Heráclito e Sophia, ocupa a esfera da perfeição; todos os elementos naturais são perfeitos e interagem constantemente: "a Grécia permanece porque é actual: porque está na pedra, na luz, na noite, no bosque, no liso do mar, na curva vaga."[6]. Do livro *Poesia*, o poema *Luar*destaca elementos antitéticos que convivem em harmonia perfeita:

> O luar enche a terra de miragens
> E as coisas têm hoje uma alma virgem,
> O vento acordou entre as folhagens
> Uma vida secreta e fugitiva,
> Feita de sombra e luz, terror e calma,
> Que é o perfeito acorde de minha alma
> (Andresen, 2003, p. 11)

As miragens, entendidas como as ilusões, criadas pela lua, trazem a alma para um estado original, puro. Apenas O vento desvela a vida*secreta e fugitiva*escondida pelas folhas,onde a sombra e a luz (obviamente opostos) estão ambos em um único elemento natural, a lua, que gera efeitos concentradores da tensão harmônica,que se complementam. O terror e a calma, por sua vez, atrelados ao par antitético anterior, intensificam essa disparidade saindo do plano físico e entrando agora no plano sentimental, ou seja, penetrando a realidade humana para enfim chegar à perfeição da alma. Os acordes, em sons distintos, completam-se criando uma música, sendo, por fim, uma analogia da constituição da alma do eu lírico.

A noção de Belo ordenado, portanto,surge dessa oscilação entre a perfeição e a realidade. A beleza está na ordem que só é adquirida através desses conflitos, ou seja, até que se estabeleça uma constante em que não prevaleça nenhum dos lados e sim a harmonia – a chamada justiça cósmica de Heráclito. Esta poética associa a noção de participação do real com a relação do homem com o universo nos poemas de SophiaAndresen, como se observa a partir das palavras de Pierro Ceccucci:

> a perfeição artística da ânfora, cuja própria realização harmoniosa, transmitida de geração em geração, provem da noite dos tempos, da civilização grega que, durante séculos irradiou entre as gentes do Mediterrâneo, conformando-as e unificando-as no gosto e na procura do belo como modelo de vida e modalidade de comportamentos éticos, consequentemente e necessariamente submetidos à normasob o signo da verdade e da justiça. Porque o belo encerra em si e (com) preende os próprios conceitos de verdade e de justiça gerando o reino.
>
> Este, o reino, acaba por se impor como um elemento simbólico fundador da própria poética de Sophia, no ponto exacto onde, conceptualmente, se liberta como eufóricoestado de alma que cada indivíduo constrói e alimenta[7]

Leia-se o poema abaixo:

AS FONTES

Um dia quebrarei todas as pontes
Que ligam meu ser, vivo e total,
À agitação do mundo do irreal
E calma subirei até as fontes.

Irei até as fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometido em cada hora

E na face incompleta do amor.

Irei beber a luz e o amanhecer
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um voo me atravessa,
E nela cumprirei todo o meu ser.

(Andresen, 2003, p. 54)

O eu lírico está ligado a um mundo irreal perturbador; ele anseia pelo momento da libertação e encontro com a plenitude. Essa plenitude é manifesta através do símbolo das fontes, provedora de água, que se encontra no alto (aqui pode ser ter uma noção espiritual, céu ou paraíso). A água, símbolo da gênese, origem de vida, está como elemento natural e também comosaciador das ânsias, purificador da agitação, *o límpido esplendor*, a única que suprirá e completará todo o ser. Ou seja, ao mesmo tempo que as águas fluem das fontes, se renovam e nunca são as mesmas, são símbolo de transformação de vida, de retorno ao princípio de pureza, perfeição, retorno a algo cristalino.

Essa espiritualidade, presente na obra de SophiaAndresen, gera, segundo Cecucci:

> a forma de disciplina e rigor do dizer poético, sublimada por Sophia em *Arte Poética* com a expressão religação – assumida como étimo sugere, quer no sentido religioso, ainda que de matriz laica, quer no sentido de procura do rigor e da perfeição – com as coisas constantemente evocadas e transformadas em símbolos.[8]

Ou seja, a espiritualidade andreseniana não chega a tomar proporções de uma religiosidade específi-

ca, mas sim o reconhecimento de que existe algo espiritual na vida e no regimento ordenado de todas as coisas, as leis naturais que regem o decorrer natural dos fatos; ou seja, a lei universal heraclitiana, o lógos, noção de *kosmos*.

Pode-se considerar que um dos elementos constituinte do mundo do irreal, pertencente à agitação perturbadora, é proveniente da ação humana: a face incompleta do amor seria uma promessa do homem para atingir a plenitude, que não foi cumprida; o amor não atinge a perfeição que dele é esperada, pois o homem, apesar de pertencer à esfera natural, dela escapa constantemente, degrada-se e tem consciência disso; por outro lado e em consequência, vive em luta intensa para entrar em harmonia com o *kosmos*. È, portanto, a degradação que leva o homem à necessidade de resgatar a sintonia perfeita com as coisas naturais e isto, admite a poeta portuguesa, é objeto de interrogação no poema, semelhante ao que diz Sophia Andresen em seuensaio*Poesia e Realidade*[9], do qual entende-se que a*Poesia*, com letra maiúscula, é a essência, o fenômeno natural, enquanto que a *poesia*, com letra minúscula, consiste na relação do homem com sua realidade. Desta forma, o poema seria a forma física dessa luta, o homem procurando apreender o natural por meio de uma coisa, o poema, criada por ele próprio. O primeiro livro da poeta portuguesa, intitulado *Poesia*, pode ser analisado a partir dessa perspectiva; os cinquenta e dois poemas divididos em três partes são a expressão da relação homem-natureza,a ânsia de captar a essência de que o *kosmos*é o emblema; o homem vive oscilante entre os seus sonhos e a realidade, aproximando-se e afastando-se dessa ordem.

No poema abaixo, destacando apenas algumas estrofes, a natureza manifesta-se como espectadora de toda a decadência em que o eu lírico se encontra:

O JARDIM E A NOITE

Mas sob o peso dos narcisos floridos
Calou-se a terra,
E sob o peso dos frutos ressequidos
Do presente
Calaram-se os meus sonhos perdidos

[...]

Docemente a sonhar entre a folhagem
A noite solitária e pura
Continuou distante e inatingível

Sem me deixar penetrar no seu segredo.
E eu senti quebrar-se, cair desfeita,
A minha ânsia carregada de impossível,
Contra a sua harmonia perfeita.

Tomei nas minhas mãos a sombra escura
E embalei o silêncio nos meus ombros.
Tudo em minha volta está vivo
Mas nada pôde acordar dos seus escombros
O meu grande êxtase perdido.

(ANDRESEN, 2003 p. 15-16)

A natureza cala-se, e os sonhos e as esperanças do eu lírico não se concretizar; a distância criada pelo homem em relação à natureza o impede de se religar ao belo almejado. A natureza reflete apenaso  peso da alma humana e tudo se torna perdido, vago, distante, escombros, como que ruinas de guerra. O homem, porém, procura reatar o elo com o mundo belo ordenado por sua própria arte.

**NOTAS**

[3]OLIVEIRA, Rita B. de, *Sophia*: poema de mil faces transbordantes. Manaus: Editora Travessia, 2010. p. 15

[4]ANDRESEN, 1992.

[5]Ibdem, p. 111.

[6]ANDRESEN, 1992, p. 117.

[7] CECCUCCI. 2011. p. 19.

[8]Ibdem, p. 16.

[9] ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia e Realidade. Revista de Letras & Artes*. 1960.

**REFERÊNCIAS**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nu na Antiguidade Clássica.* 3ª d. Caminho: 1992.

_____. *Poesia*. 4ª d. Lisboa: Caminho, 2003.

CECCUCCI, Pierro. *Trazer a luz para o real: O olhar e o ouvido voltado para os seres e as coisas na poética de Sophia.* In *Colóquio de Letras. Revista Quadrimestral: Sophia.*Dir. JÚDICE, Nuno. Nº **176**Lisboa. Fundação CalousteGulbenkian: jan-abr 20 Cons.

OLIVEIRA, Rita B. de, *Sophia*: poema de mil faces transbordantes. Manaus: Editora Travessia, 2010. p. 15.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A PRODUÇÃO DE GOMES DE AMORIM SOBRE A AMAZÔNIA

Iziane Meireles CEST-UEA[1]
Veronica Prudente- UEA/UFRJ[2]

**RESUMO:**Este trabalho propõe analisar as relações entre a literatura e a história na obra *Os Selvagens*, publicada em 1875 e escrita por Francisco Gomes de Amorim, um escritor português que veio degredado de Portugal com apenas nove anos de idade e viveu na região Amazônica até os dezessete anos. Gomes de Amorim, mais conhecido como biógrafo de Almeida Garrett, escreve sobre a realidade amazônica fazendo um contraponto entre o real e o imaginário, descrevendo de forma comovente acontecimentos históricos como a Cabanagem, que foi o mais importante movimento nativista da história brasileira. O episódio histórico nos é apresentado envolvendo os fatos da vida dos irmãos Goataçara (Romualdo) e Porangaba (Gertrudes) da etnia Mundurucu. Pretendemos discutir a visão do colonizador sobre a forma como os povos indígenas foram agentes participativos da construção de uma história da Amazônia, para estabelecer tal discussão utilizamos como referencial teórico os textos de Marcio Souza, Tastevin e do historiador Francisco Jorge dos Santos.

**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura; História; Mundurucu; Cabanagem

**ABSTRACT**: This paper aims to analyze the relationship between literature and history in *Os Selvagens*, published in 1875 by Francisco Gomes de Amorim, a Portuguese writer who came exiled from Portugal when he was only nine years old and lived in Amazon region until he was seventeen. Gomes de Amorim, best known as Almeida Garrett biographer, wrote about the Amazon reality providing a counterpoint between reality and fiction, describing historical events such as "Cabanagem", which was the most important nativist movement in Brazilian History. The historical episode is presented involving the lives of brothers Goataçara (Romualdo) and Porangaba (Gertrude) from Mundurucu ethnicity. We intend to discuss the colonizer vision about how indigenous people were agents of Amazon history construction, to establish such a discussion we use as theoretical support texts by Marcio Souza, Tastevin and Francisco Jorge dos Santos.

**KEYWORDS**: Literature, History, Mundurucu; Cabanagem

O presente estudo tem como base a obra *Os Selvagens* que foi publicada em 1875 e tem como autor Francisco Gomes de Amorim que nasceu em Avelomar, Portugal em 1827, foi poeta, romancista e escritor de

1 Aluna de graduação do 8º período do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas – CEST. E-mail: izymeireles@

2 Orientadora deste projeto de Iniciação Científica. Professora Assistente da Universidade do Estado do Amazonas – CEST. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: veronicaprudente@yahoo.com

peças teatrais. Veio para o Brasil com apenas nove anos de idade como uma espécie de escravo branco e aqui viveu no hoje chamado estado do Pará nas vilas de Santa Maria e Alemquer, ele mesmo registra em *Cantos Matutinos* ( 1858 ) um pouquinho da sua vida.

O objetivo desse estudo é abordar as relações entre Literatura e História na obra *Os Selvagens* de Francisco Gomes de Amorim, a qual retrata a visão do colonizador presente na voz do narrador do romance em relação à forma como os povos indígenas foram agentes participativos da construção da história da Amazônia. Sob a ótica da história, utilizamos como embasamento teórico os livros *Além da conquista* de Francisco Jorge dos Santos, *Breve História da Amazônia* de Márcio Souza, *Estudos de História do Amazonas* do escritor Raimundo Pereira Pontes Filho, o texto *Tastevin e a Etnografia Indígena* escrito pelo padre Tastevin e o *Dossiê Munduruku* do Museu Amazônico, entre outros.

A pesquisa é de suma importância para valorizar e divulgar a presente obra que é pouco conhecida. A obra *Os Selvagens* descreve acontecimentos históricos da região Amazônica e registra a cultura dos atuais estados do Amazonas e Pará. Diante do exposto, foi feita a escolha do referido tema com o objetivo de que essa pesquisa possibilite a maior divulgação da literatura sobre a Amazônia, da história e da cultura amazônica a seus descendentes. A obra de Gomes de Amorim que ressalta os aspectos verossímeis, ficcionalizando os fatos históricos, envolvendo os homens da Amazônia em uma narrativa bem construída e carregada de dramas e muitos desencontros.

O contexto histórico trabalhado como pano de fundo no romance é a Cabanagem, movimento que envolveu duas etnias de grandes guerreiros da região Amazônica, os Mundurucu e os Mura. Segundo historiadores, essas duas etnias indígenas travaram várias batalhas antes e durante o movimento da Cabanagem.

A Cabanagem foi um movimento popular-revolucionário que aconteceu nas zonas urbanas e rurais da Amazônia e teve início no atual estado do Pará. Era formado pelas populações que viviam nos "beiradões" dos rios: índios "aldeados", negros, escravos, mestiços, brancos e todos que estavam descontentes com as péssimas condições sociais e econômicas que essas populações estavam enfrentando. Essas povoações viviam em condições miseráveis moravam na beira dos rios "amontoados" em cabanas e eram conhecidos como "cabanos", portanto daí se origina o nome da maior e mais popular rebelião da história ocorrida na Amazônia.Através das pesquisas realizadas podemos dizer que os conflitos armados iniciaram no dia 07 de Janeiro de 1835, quando os cabanos atacaram a cidade de Belém e assassinaram o governador do Pará. Em seguida, a rebelião chegou ao Amazonas com o ataque na Vila da Barra, em Março de 1936.

> Na madrugada do dia 7 de Janeiro de 1835, tem início um dos momentos cruciais da História da Amazônia. Antônio Vinagre, comandando uma tropa de "desclassificados", entra em Belém e toma, quase sem resistência, o quartel dos corpos de caçadores e artilharia. [...] Enquanto isso outra tropa, sob comando do crioulo Patriota, invade o Palácio do Governo, derrotando a guarda e os homens procuram o governador Lobo de Souza. ( SOUZA, 2009, p.223)

Os cabanos tinham como objetivos nesses ataques armados conquistar a independência da Província do Grão-Pará, melhores condições econômicas e, consequentemente, melhores condições de vida. A principal reivindicação desse movimento era a libertação da Amazônia da opressão branca e, por isso, queriam a expulsão dos líderes e comerciantes portugueses que eram os causadores da vida de miséria que os cabanos viviam, como resultado da política pombalina. A legislação baixada pelo Marquês de Pombal que mais afetou a população indígena da Amazônia foi a criação do Diretório de Índios. Porém, na narrativa de *Os Selvagens* essa situação de miséria do povo não é explicitada, visto que o narrador apresenta a visão do colonizador português, sob esta ótica vejamos o que ele afirma na citação:

> Os cabanos tiveram origem numa noite de matança, na cidade do Pará, em 1835. O núcleo do bando, que mais tarde se quis chamar político, para ver se assim conseguia lavar a ignomínia de que se cobriram os brancos associados às suas torpezas e atrocidades, não fora composto somente de homens de cor e sem educação nem posição social. O ódio aos portugueses, o ciúme, a inveja, as ambições malsofridas, a cobiça, o despeito, o desprezo das leis sociais, as tendências ferozes de pessoas, que a civilização não conseguira levantar moralmente ao nível social em que as colocara, todas as paixões más, enfim, que resolvem as almas dos entes depravados pela avidez do gozo, ou embrutecido pelos vícios, concorreram para a aliança daqueles facinorosos. (AMORIM, 2004, p.189)

*Os Selvagens* faz contraponto do real- imaginário e descreve de forma comovente os acontecimentos históricos do mais importante movimento nativista da história brasileira, entrelaçando os fatos históricos com a vida do casal de irmãos Mundurucu protagonistas dessa narrativa: Goataçara (Romualdo) e Porangaba (Gertrudes).

O romance narra a história de Goataçara (Romualdo) que foi entregue ainda bebê por seus pais (Pangip-Hu e Flor de Cajueiro) ao padre Félix e seu irmão Romualdo, intitulado padrinho de Romualdo, como fora batizado Goataçara. "*— Um pequeno?! — gritou Romualdo — Então é meu? Palavra de home de bem, não torna atrás.*" (AMORIM, 2004, p. 79).

Seu padrinho e tio Félix resolveram mandá-lo para a Europa. Mas, antes de partir, Goataçara foi mandado à sua tribo de origem para passar quinze dias, para se despedir de seus pais. Porém, quando Romualdo voltou para vila, avistou o grande desespero dos moradores, os cabanos estavam matando e saqueando a povoação da vila e já haviam assassinado os "bondosos brancos" que o tinham educado como se fosse seu próprio filho. A partir de então, Goataçara jurou vingança em razão da grande perda que havia sofrido, e decidiu sem o consentimento dos seus pais deixar sua tribo no rio Tapajós (Pará) e se aventurar ao encontro dos cabanos em Manaus (Amazonas). Ao tomar essa decisão, ele leva consigo sua irmã Porangaba (Gertrudes). *"— Adeus mãe — disse Romualdo, tentando debalde esconder as lágrimas. — Se meu filho parte porque choras? — É preciso."* (AMORIM, 2004, p.123)

A personagem Pangip-Hu deixa explícito na narrativa a rivalidade existente entre os Mundurucu e os Mura. Vejamos o que ele diz: *"— Se a filha do chefe adormecer na rede do mura, que seja tratada como inimiga da nossa raça; se dele tiver filhos, são filhos de jararaca; esmagam-se com o tangapema."[...]* (AMORIM, 2004, p.125)

De acordo com informações históricas sobre a etnia Mundurucu, eles eram organizados pelos chefes e anciãos das tribos. Esse povo falava tupi, eram altos, de cor clara, fortes, de aspectos largos, cabelos pretos e brilhantes cortados na testa e tinham o corpo todo tatuado com linhas finas.Os feitos de guerra dessas tribos eram tidos como sendo a principal ocupação dos mesmos, eles utilizavam as seguintes estratégias: cercavam a tribo inimiga e atacavam durante a madrugada, matavam todos os adultos e deixavam sobreviver somente as crianças pequenas e as mulheres para o regalo dos guerreiros que mais se destacassem no combate; decepavam as cabeças dos inimigos mortos para exibi-las como troféus. Para que ele pudesse fazer essa exibição da cabeça do inimigo, o crânio precisava passar por uma espécie de preparação: Em um primeiro momento seria necessário arrancar os olhos, retirar o cérebro e depois substituir os olhos por conchas brilhantes; tudo era secado, enfeitado e ornado de plumas brilhantes; como finalização perfurava-se a língua que era tirada para fora da boca, passava-lhe um cordão e esta era pendurada como exposição na entrada da tribo. Tudo isso era feito com o objetivo de não deixar esquecer os feitos mais gloriosos que não poderiam desvanecer-se.

As etnias indígenas Mura e Mundurucu, de forma geral, foram personagens ativos de revoltas durante todo o período colonial, diante disto, há evidências de que os Mundurucu, tradicionais inimigos dos Mura, foram induzidos a participar da Cabanagem —os Mura apoiando esse movimento e os Mundurucu se contrapondo a essa manifestação. Sabemos que ambas as etnias causaram muitos empecilhos em relação à tomada de território dos que estavam à serviço da Coroa Portuguesa, isto é ofereceram obstáculos à açãodo colonizador e por isso muitas vezes aparecem na literatura colonial descritos como preguiçosos, sedentos de sangue, bár-

baros e desumanos.

> Mas, a despeito das diferenças, em meados da década de 1790, foi formalizado um "tratado de paz ' dos Munduruku com as ditas autoridades coloniais. Depois de "pacificados", os Munduruku tornaram-se "aliados" dos portugueses, que os usaram na redução, isto é, no descimento de outros grupos tribais que ainda resistiam ao domínio colonial. No século XIX, desenvolveram atitudes guerreiras mercenárias, além do papel de perseguidores dos rebeldes cabanos, principalmente na região que ficaria conhecida na época por Mundurucânia. Enquanto isso os Mura participavam da Cabanagem ao lado dos rebeldes. (DOSSIÊ MUNDURUKU, 1995, pag.19)

Considerando essa perspectiva, podemos salientar que o fato dos Mundurucu estarem aliados aos brancos na repressão à Cabanagem, conforme está explícito no romance de Gomes de Amorim e em registros históricos analisados para o desenvolvimento dessa pesquisa, é em primeiro lugar devido à inimizade existente entre essas etnias. De acordo com o que foi dito, cabe ressaltar que os Mundurucu ficaram do lado de quem lhes muniu de armas para lutar contra os seus habituais inimigos, os Mura, uma vez que os Mundurucu não podiam compreender o objetivo da revolta, já que isso não foi esclarecido a eles. Portanto, podemos observar que esse conflito entre as etnias, de certa forma, foi bem interessante para aqueles que viam os índios como um impedimento à certas questões econômicas e políticas que interessavam somente aos brancos naquela época.

*Os Selvagens* é uma das muitas obras literárias que deixam lacunas para várias discussões acerca das relações entre a Literatura e a História, pois o romance apresenta fatos e personagens históricos com os elementos da ficcionalidade.

> Estamos no limite impreciso de todo um começo com uma proposta voluntariamente ambígua: a de percorrer o terreno que concilia duas formas de discurso aparentemente diversas em seus objectivos: o discurso histórico ou discurso da verdade, e o discurso literário ou ficcional. (SILVA, 1989, p.23)

A obra em estudo, em virtude de todo o seu enredo ser composto de fatos históricos, nos remete a fazer uma reflexão acerca dos limites entre a Literatura e a História, os quais vem sendo discutidos contemporaneamente, pois a literatura abre a discussão para pontos de vista e vozes que não se apresentam nos documentos históricos. Acerca desse assunto, a narrativa estudada apresenta três fatos que podem ser encontrados nos textos históricos que são eles: a etnia Mundurucu, suas características e os seus feitos de guerra; o movimento popular denominado Cabanagem; e a personagem Ambrósio Ayres Bararoá, que aparece na narrativa como

combatente na pacificação do movimento-popular.

Ambrósio Pedro Aires é apresentado na narrativa como Ambrósio Ayres Bararoá. O apelido Bararoá é justificado na narrativa pelo fato dele ter vencido uma batalha dos cabanos na vila de Bararoá e, como de costume nessa época ele ganhou esse nome com a intenção de ser homenageado. Chegamos a essa conclusão, levando em consideração que Gomes de Amorim conviveu durante oito anos com os povos da região Amazônica, os quais cultuavam esse costume de apelidar pessoas ilustres com o nome do local onde tiveram alguma relevância. Segundo a obra e o escritor Márcio Souza, Ambrósio Pedro Aires enfrentou os cabanos na vila Bararoá e, a partir de então, passou a combatê-los.

Ambrósio Pedro Aires se tornou muito conhecido por lutar em nome da "legalidade", teve vários confrontos contra os cabanos, cometeu vários assassinatos bárbaros e acabou sendo morto pelos Mura em um combate, na tentativa de desalojar um grupo de adeptos da revolução cabana em uma ilha no baixo Madeira. Antes de morrer Ambrósio Pedro Aires retomou Manaus no ano de 1836 e também desenvolveu ações punitivas nos rios Negro, Autazes, Tapajós e Maués, nas quais ele executou vários prisioneiros e arrasou povoados sempre com requintes de brutalidade, principalmente, contra os indígenas.

Na narrativa, Goataçara encontra o exército de Bararoá e oferece os seus serviços. *"— Peço-lhe que me aceite ao seu serviço, até que me seja exterminado o derradeiro daqueles miseráveis assassinos."* (AMORIM, 2004, p. 205).

Bararoá o aceita e o nomeia capitão pela forma como Goataçara se desempenha no combate. *"Cada homem da expedição dera apenas dois ou três tiros, enquanto Goataçara descarregou três vezes a espingarda!"* (AMORIM, 2004, p.206) e nomeia o cunhado de Goataçara Alberto Lacroix como tenente. Em seguida, Bararoá apresenta os seus homens a Goataçara, seu irmão e oficial de Marinha dos Estados Unidos Pedro Ayres; Major Guilherme de Chamburgu; Os capitães José Bonifácio de Campos e Bento Carapanã e os tenentes Manuel Tenreiro e Antônio Acapu.

Um fato de extrema importância que decorre na narrativa é o episódio da morte de Ambrósio Ayres Bararoá, que na versão do narrador aconteceu por uma armadilha que foi organizada pelos oficiais de Ambrósio Ayres Bararoá e a mulher Ângela, a quem Ambrósio prometeu se casar na vila de Bararoá; eles o entregaram para os cabanos. No entanto, o único oficial que não participou dessa emboscada foi o protagonista Goataçara.

Segundo o historiador Márcio Souza ele foi morto "quando Ambrósio Aires tentava desalojar um grupo de revolucionários de uma ilha no baixo madeira, foi morto numa escaramuça com índios Mura e o

seu corpo desapareceu na correnteza do rio." (SOUZA, 2009, p. 229). Assim como Gomes de Amorim, vários outros escritores portugueses e brasileiros abordaram e exploraram os aspectos econômicos, culturais e sociais do Brasil e, principalmente, sua fauna e flora em seus romances. A primeira escrita que se tem registro que um português fez sobre o território brasileiro foi *A carta de Pedro Vaz de Caminha* em 1500, a qual registra em seus escritos todos os aspectos citados acima, sempre com a visão do colonizador, ou seja, da cultura dominante . No enredo de *Os Selvagens* não é diferente, pois o narrador em alguns momentos deixa transparecer um posicionamento ideológico superior aos povos nativos, a estes cabe o papel dos "sem cultura" ou sem qualquer instrução. É possível perceber este posicionamento na passagem em que o narrador descreve os índios Mundurucus:

> São de elevada estatura, bem conformados, de feições regulares, de ânimos valorosos, **dóceis, sinceros e afetuosos quando se civilizam**; **porém um pouco tristes, desconfiados e cruéis no estado inculto**." (AMORIM, 2004, p.22, grifos nossos.)

Essa mesma ideologia aparece na voz do narrador no momento em que ele descreve como procedeu a batalha travada entre os Mura e os Mundurucu no capítulo X. Faz-se necessário ressaltar que os guerreiros Mundurucu lutavam contra os seus piores inimigos, os Mura, os quais se defendiam lutando em prol da rebelião cabana."*[...]* ***As feras das florestas, não ousando presenciar este delírio de selvajaria****, sumiram-se nos seus covis, soltando uivos dolorosos". (AMORIM, 2004, p. 140 – 141, grifos nossos).*

Poderíamos inferir que o narrador transmite a ideologia que ele tinha sobre os nativos da região quando diz que nem as feras mais ferozes ousavam presenciar tamanha selvageria, isto é, homens brutos, selvagens e ignorantes, representantes da barbárie.

Sabemos que o apoio da religião, em alguns momentos foi mais eficaz do que as armas de fogo. A catequese católica causou a extinção de modos de vida e de pensamentos de vários povos indígenas do Brasil e em outros países do continente americano, não respeitando o diferente, por ser interpretado como "inferior" e"inculto" como está explícito na voz do narrador da obra *Os Selvagens.* A ação catequética é representada no romance pela personagem do padre Félix, o encarregado de algumas missões nas proximidadesde Santarém, na margem direita do rioTapajós.Vale ressaltar que os padres tiveram grande participação no processo de colonização e de pacificação das diferentes etnias indígenas. Num certo dia, ele se perde na mata e na tentativa de encontrar o caminho de volta para a vila onde morava foi encontrado pelos Mundurucu, liderados pelo caci-

que Pangip-Hu, que imediatamente ordena aos integrantes de sua tribo que amarrem com cipó o missionário, homem de aproximadamente 55 a 60 anos de idade,e começam a fazer algumas cerimônias. Então, o padre Félix diz em suas orações:*"— Preparam a minha morte?... Seja feita a vontade de Deus!... [...] Senhor, Senhor! Perdoa-me e perdoa também a estes infelizes, mais dignos do que eu da tua misericórdia, porque não sabem oque fazem!"* (AMORIM, 2004, p.41).

Nesse momento, podemos perceber as duas culturas colocadas frente a frente, de um lado o padre representante da divindade e da civilização e do outro os "cruéis" e "bárbaros". De repente, num gesto simples de beijar o crucifixo — um objeto que carrega grande significado na religião católica — o padre é salvo, pois o cacique mostra-se admirado e pergunta o que era aquilo, e não entendendo o que ele havia falado o padre coloca o crucifixo no pescoço de Pangip-Hu que fica imensamente grato pelo presente e retribui dando ao padre a mulher mais formosa da tribo - Flor de Cajueiro.

O padre, muito astuto, usa a moça para estudar a sua língua materna e a ensina o português com o objetivo de que ela retornasse à tribo para catequizá-los. Após dois anos aproximadamente o padre e a índia retornam e o cacique e os outros membros da tribo são convertidos ao catolicismo. Todos são batizados e Flor de Cajueiro passa a se chamar Maria, Pangip-Hu ganha o nome de Manuel Félix. É importante enfatizar que toda essa situação demonstra o predomínio da cultura portuguesa sobre a cultura indígena e que a troca de nomes é a marca mais forte que denuncia a perda da identidade indígena. Maria (Flor de Cajueiro) exterioriza esse fato em suas falas, assumindo o discurso do colonizador e negando a sua cultura e o grande conhecimento dos seus ancestrais:

> Eu já não me chamo Flor de Cajueiro; fui batizada com o nome de Maria. Aprendi a falar as línguas dos brancos e dos índios mansos; **sei quem é o Deus verdadeiro**, e venho explicar ao chefe os mistérios desse grande Tupã, que traz ao pescoço. [...] **o padre é mais sábio do que os pajés**, (AMORIM, 2004, p. 62, grifos nossos)

Nesse episódio, a nação Mundurucu se converteu com apenas um único sermão que foi pregado pelo padre e traduzido por Maria. Na aldeia foi construída uma igreja com muito trabalho do povo da aldeia, um local onde todos pudessem adorar ao Deus cristão. O narrador aproveita o momento e acrescenta que *"[...] os costumes melhoravam-se diariamente; diminuía a ferocidade nos homens; nascia o pudor e a virtude nas mulheres"*. (AMORIM, 2004, p. 67) e ainda explica dizendo: "*Sorria aos pobres índios, meses antes ainda tão bárbaros e ignorantes, um futuro de paz e alegria, tendo certa no fim da vida a salvação das almas*" (AMORIM, 2004, p. 68).

Enfim, é fácil perceber ao longo do romance, não apenas os fatos históricos, mas todo um discurso da ideologia portuguesa de colonização e catequização dos povos indígenas. Nessa perspectiva, podemos dizer que Francisco Gomes de Amorim consciente ou inconsciente transmitiu neste romance o posicionamento que os colonizadores tinham em relação ao povo a quem ele descreve como "*Os Selvagens*", pois os portugueses que participaram dessa empresa colonialista desqualificavam a cultura indígena e impunham a sua religião e a sua cultura como as únicas que poderiam salvar o ser humano do mal e trazer um "progresso" para a região que hoje se configura como o norte do Brasil.

**REFERÊNCIAS**

AMORIM, Francisco Gomes de. **Os Selvagens**. 2ªed. Governo do Estado do Amazonas, 2004.

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

PONTES Filho, Raimundo Pereira. **Estudos de História do Amazonas**. Manaus: ed. Valer, 2000.

RIBEIRO, Berta G. **Amazônia urgente**: 5 séculos de história e ecologia/ projeto conceitual, textos e seleção de iconografia. 2ª ed. Itatiaia Limitada, 1990.

SANTOS, Francisco Jorge dos. **Além da Conquista**: guerras e rebeliões indígenas na Amazônia Pombalina. 2ªed. Universidade do Amazonas, 2002.

_____(org.).**Dossiê Munduruku**: Uma contribuição para a história indígena da Amazônia colonial. Fundação Universidade do Amazonas. Manaus. Amazonas, 1995.

SOUZA, Márcio, 1943 – **Breve História da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

_____. **História da Amazônia**.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da.**José Saramago**: Entre a História e a Ficção, uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

TASTEVIN. **Tastevin e a Etnografia indígena**: coletânea de traduções de textos produzidos em Tefé (AM). Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2008.

URGARTE, Auxiliomar Silva. Sertões de Bárbaros: O mundo natural e as sociedades indígenas da Amazônia na visão dos cronistas ibéricos [séculos XVI-XVII]. Manaus: ed. Valer, 2009.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AS IMAGENS DE PORTUGAL NO ROMANCE HISTÓRICO DE PINHEIRO CHAGAS

Jane Adriane Gandra[1]

**RESUMO:** O espólio literário de Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), polígrafo português do período oitocentista, quase não se estuda. Talvez, em grande parte, pelo fato das histórias literárias, vê-lo unicamente como o principal antagonista da ideologia e da produção literária dos integrantes da Geração de 70. Especificamente nesta comunicação, buscaremos discutir em alguns romances históricos de Pinheiro Chagas as imagens decadentistas de Portugal. Uma vez que, críticos como Eduardo Lourenço (1982), em "Da literatura como interpretação de Portugal", consideram que a exclusão da ficção histórica deste autor do cânone português se deve pela sua ausência crítica em relação à situação nacional. Sob este prisma, pretendemos, portanto, demonstrar que este ostracismo é imerecido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Pinheiro Chagas – Decadência portuguesa – Romance Histórico – Geração de 70 – Crítica Literária.

**ABSTRACT**: TheliteraryestateofManuelPinheiroChagas(1842-1895), thepolygraphnineteenth century portuguese, almost noone studies. Perhapslargelybecauseofliterary stories, see itonly asthe main antagonistof ideology andliterary productionof the members ofSeventh Generation.Specifically, in this paper, we try to discusssome of hishistorical novelsabout the imagesdecadenceofPortugal.Sincecritics asEduardoLourenço(1982), in"Da literatura como interpretação de Portugal", considerthat the exclusionofportuguese canonof historical fictionChagaswhetherthe absencecritical of thenational situation. Under thisprism, we intend, therefore,to demonstrate thatthisisundeservedostracism.

**KEYWORDS:** Manuel Pinheiro Chagas – Portuguese Decadentism – Historical Novel – Seventh Generation– Literary Criticism.

As histórias literárias são sempre permeadas de disputas, e as de Portugal não são diferentes. O século XIX foi particularmente fecundo em controvérsias. Naquele período o que efetivamente importava para os contendores era o exercício retórico, a tentativa de destruir os adversários pelo constrangimento da argumentação e, fatalmente, com isso, alcançar a notoriedade com a desmoralização intelectual dos opositores, que eram expostos ao ridículo. Assim, por quaisquer motivos, publicados sob variados gêneros, os confrontos

1 Doutora em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH – Universidade de São Paulo – USP. Professora efetiva do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Goiás – UEG. jaggandra@usp.br/ jaggandra@ig.com.br.

giravam quase sempre em torno de divergências políticas ou literárias, disputas pelo mercado editorial, ou até mesmo por razões mesquinhas, como vinganças, invejas, rancores e ódios.

Diante do exposto, a primeira pergunta que se impõe é: até que ponto isto não prejudica a produção literária de um autor? Como percebemos em nossa dissertação de mestrado, Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), escritor português, foi antes de tudo um polemista, que discutiu desde assuntos irrelevantes a questões políticas e estéticas com a Geração de 70 e com Eça de Queirós.

Eça, como grande opositor de Chagas, enfrentou-o em duas importantes controvérsias: *Brasil e Portugal* e *A relíquia*. Embora alguma crítica seja favorável às considerações de Chagas nestas querelas, o que se depreende é que nessas disputas venceu sempre o autor de *O crime do padre Amaro*. E, a partir de então, o apagamento da figura literária de Pinheiro Chagas pareceu inevitável, pois sua imagem ficou sempre associada a uma posição reacionária e conservadora. Também as suas preferências literárias devem ter ajudado no seu silenciamento, se considerarmos que a sua opção pelo romance histórico – então com apelo popular – contribuiu para a cristalização de uma imagem redutora dele enquanto romancista.

> Dentre aqueles que defendem que as obras de Pinheiro Chagas são ausentes de um nacionalismo crítico está Eduardo Lourenço (1982). Conforme este crítico, diante da miséria nacional, escritores que estiveram alheios aos problemas do presente, que só falavam de um passado glorioso da nação, não restavam outro espaço senão o silenciamento. Pinheiro Chagas não só fazer parte deste grupo marginal, como o encabeçar grotescamente, como a representatividade desse patriotismo retórico e oportunista, exercido pelos *Brigadeiros Chagas*.
>
> Contudo, depois de lido o conjunto de seus romances históricos, não dá para não pensar que Chagas tenha elegido este gênero como narrativa romântica para disputar espaço num mercado cultural restrito. Isto porque, para ele, tanto o romance histórico como o romance realista pretendiam provocar um efeito de realidade, só que o primeiro observando os costumes do passado e o segundo os do presente.
>
> Embora os estilos divirjam, pois o da Geração de 70 era muito mais agressivo em ridicularizar a decadência de Portugal, Chagas também não deixa de tecer comentários em seus romances (históricos ou não) sobre uma nação em queda, que fora vitimada pela má governabilidade de seus monarcas. Em sua opinião, o declínio nacional tivera início com a Dinastia de Avis, no reinado de D. Manuel, e seu auge na Dinastia de Bragança.

Nesse sentido, essas ideias de muito se aproximam àquelas defendidas por alguns representantes da Geração de 70, como Antero de Quental e Oliveira Martins, no que tange aos fatores que contribuíram para

a decadência do país. Por exemplo, para o autor de *As causas da decadência dos povos peninsulares*, três foram os motivos: a monarquia absoluta, o Concílio de Trento e o expansionismo marítimo. Antero e Chagas partilham as duas primeiras citadas, a divergência de opinião estaria no último motivo, uma vez que, para este, teria sido a perda da nacionalidade para Espanha, depois do desastre de Alcácer Quibir, o terceiro motivo. Já Oliveira Martins em *Portugal Contemporâneo* chega às mesmas conclusões de Pinheiro Chagas quanto à ruína nacional estar relacionada aos planos dos estadistas que, educados pelos jesuítas, converteram Portugal numa nação devota e alienada. Além disso, para ambos, a casa de Bragança promoveu por meio das alianças com o estrangeiro, particularmente com a Inglaterra, a perda das colônias, que foi o tiro de misericórdia num país há muito adormecido.

Ainda sobre o parecer de Pinheiro Chagas, o último período dinástico foi *regido frouxamente*, sendo excluído apenas o reinado de D. José, não por sua atuação régia, mas devido às intervenções pombalinas que buscaram a modernidade da nação. Ainda segundo este autor, por se colocar acima dos interesses nacionais, com a intenção de se conservarem no poder, os monarcas da Casa de Bragança doaram, barganharam e venderam a pátria aos jesuítas e ao estrangeiro. Entre as várias passagens que poderíamos usar para ilustrar a discussão, optamos por uma que não está nos romances históricos do autor, até como forma de confirmar essa morte nacional há muito anunciada. Alberto, personagem de *A flor seca* (1866), numa viagem a Veneza, não conseguia evitar o pensamento de similaridade entre as decadências da cidade que visitava e a de Portugal.

> A pouco e pouco tinha caído numa profunda melancolia, e comparava involuntariamente a decadência nobre de Veneza com o mísero esfacelamento da minha pátria. Veneza é gigante, que desceu ao túmulo, envolto na sua armadura de mármore, e perante aquela maravilhosa campa descobre-se o mundo com respeito: Portugal também gigante, mais gigante ainda, arrojou-se à vala comum, e as nações desviam os olhos com tédio desse cadáver putrefato, coberto de vermes que o devoram.[1]

Além dessa passagem, há em *As duas flores de sangue* (1875), no capítulo intitulado *A fuga para Sicília,* novamente, o mesmo abandono de seus reis vindo de um aconselhamento dos ingleses. Por meio da dramatização deste episódio da História de Veneza, o narrador critica a aliança luso-britânica que só trouxera malefícios a Portugal e que, mais tarde, culminaria no *Ultimatum* inglês em 1890.

> O rei e a rainha, decididos a fugir a todo custo, mandando abrir uma antiga passa-

> gem subterrânea, que do palácio comunicava com o porto, e por aí se escapavam misteriosamente, abandonando o seu povo à anarquia e ao inimigo, como dez anos depois o havia de fazer, em circunstâncias idênticas, um príncipe português[2]

Sejam as ideias do decadentismo apresentadas de forma metafórica ou não, personagens como Alberto são verdadeiros porta-vozes do autor, que, inconformados com o destino português, vão imprimindo na narrativa recorrentes imagens e concepções de uma pátria em ruína moral e cultural. Melancolicamente inertes, as personagens de seus romances em geral fazem alusão a uma nação entregue à própria sorte, sem comando, sempre sujeitada aos interesses dinásticos e jesuíticos.

E o período da Restauração não teve um cenário diferente. Apesar de o movimento restaurador celebrar a reconquista do país e a reforma nacional, a História nos conta, por outro lado, que foi um período de estrema instabilidade econômica e política. Além disso, havia ainda em Portugal pessoas ressentidas ligadas à nobreza e ao clero, que se viram prejudicadas com a perda de prestígios, que tinham na Dinastia filipina. E associado a isso, depois de 1 de Dezembro de 1640, o governo espanhol tentou insistentemente, sob todos os meios, destituir D. João IV do trono português. Com todos estes ingredientes, era de se esperar um clima de desconfiança e de insegurança na corte, pois estavam em jogo não só os importantes cargos no Estado, mas a própria vida. Se o rei estava sob constante pressão de ser traído, isso refletia diretamente sobre seus súditos, que viam no grupo adversário uma constante ameaça. Assim, o ódio, a inveja e as intrigas motivavam as alianças, que tramavam a queda dos oponentes, pelo fato de estes terem um lugar de destaque junto ao monarca.

Será este panorama histórico recriado por Pinheiro Chagas para suas duas ficções históricas, *A máscara vermelha* e *O juramento da Duquesa*[2]. Mas, antes de analisarmos estes dois romances sob este prisma, a primeira postura a ser tomada é tentar vê-los como um único drama. Isso porque podemos extrair deste enredo os elementos essenciais que o caracterizariam como tragicômico. Do trágico, poder-se-ia destacar a condenação dos conjurados acusados de alta traição, enquanto que a maneira como transformavam as decapitações em verdadeiros espetáculos seria o desenlace cômico. Ou numa leitura mais ampla, o mesmo movimento restauracionista que deveria promover o avanço de Portugal acabaria por precipitar a sua derrocada.

Outra medida é ter nítido que, embora Pedro Bonete[3] e os integrantes da família de Vila Real tenham existido realmente, esses dois romances históricos apresentam uma intriga romântica. Por isso, nos livros,

2 Ainda que haja um processo de silenciamento sobre as obras de Manuel Pinheiro Chagas, esses dois romances históricos fogem à regra e aparecem citados como os títulos mais conhecidos do autor. Nesse aspecto, parece que, de algum modo, eles resistiram aos ditames do tempo e do espaço. Possivelmente, uma das causas teria sido a curiosidade do público aguçada pela história sobre a *Lenda do Penedo da Saudade,* quefaz parte da memória cultural. Conta a tradição que, todos os dias depois da morte do Duque de Caminha, Juliana chorava a sua ausência no referido penhasco.

essas personalidades são totalmente inventadas no momento em que o narrador reconstrói o período da conspiração contra o rei D. João IV.

A primeira parte do drama conta-nos a história de um anti-herói, Pedro Bonete, espanhol dissimulado, violento e astuto que se casa intencionalmente com a personagem inventada Inês Mendes, depois de tê-la desonrado. O clímax desta parte está no momento em que ele se envolve na intriga da condenação injusta do Duque de Caminha. No segundo momento da trama, a hora da revanche, a Duquesa de Caminha com a ajuda de D. João da Costa prepara e executa a vingança contra os responsáveis pela morte injusta do seu marido.

O período da Restauração escolhido por Pinheiro Chagas é um dos mais emblemáticos na reafirmação de Portugal enquanto nação. Contudo, o objetivo do romancista não é

> [...]celebrar os grandes feitos nas campanhas da Restauração, mas de narrar os enredos da corte, as calúnias, as traições que se desenrolavam no reverso desse quadro brilhante das épicas pelejas e de sobre-humanas façanhas. Mas se também isto é história, também isto é mister que se conte e não se colhe menos proveito da narrativa das fraquezas e dos defeitos dos nossos antepassados, que são para nós amargas lições, do que da narrativa das suas virtudes e das suas glórias, que são para nós glorioso incitamento.[4]

Para Pinheiro Chagas, a Dinastia de Bragança foi desde o início que semeou a degeneração nacional, como já afirmamos. Veremos que, na sua concepção, a Restauração não indicava um tempo de plena liberdade. Pelo contrário, com a presença dos jesuítas no poder e na educação nacional e com uma casa aristocrática em ruínas e desorientada, Portugal continuava numa direção descendente. A lei que imperava nessa época era do ressentimento, da desconfiança e das intrigas, e inocentes, como o Duque de Caminha e Francisco de Lucena, foram condenados e decapitados sob o falso crime de conspiração.

Iniciada a Dinastia de Bragança, depois de sessenta anos sob o poder da coroa espanhola, muitos consideravam a " [...] aclamação de D. João IV [como] a verdadeira vinda de D. Sebastião"[5]. Contudo, o que se viu foi um período joanino anárquico, sangrento, com várias intrigas políticas instauradas na corte, que poderiam ter sido evitadas se não houvesse sido incentivadas pela omissão do monarca

> – Assim é, senhora duquesa, respondeu D. João da Costa. Sabeis como D. João IV é retraído e falto de resolução. Não deu um passo para salvar Francisco de Lucena, não deu um passo para o condenar. Os juízes deixados a si mesmos, hesitaram. O fato de ter o ministro correspondência com a corte de Madri, mesmo para objeto lícito, bastava para levar os juízes a formularem uma sentença conde-

> natória; mas Francisco de Lucena alega que el-rei tinha conhecimento dessa correspondência, que lha permitira sempre, que sabia qual era o objeto que tratara. E el-rei não desmente estas asseverações. Em presença disto, os juízes hesitam, e estão decididos a pronunciar uma sentença de livramento[6]

Mas a desordem estava instituída em todos os segmentos nacionais

> Por isso também, tanto no tempo dos Filipes como depois da proclamação da independência portuguesa, os habitantes de Lisboa só contavam consigo mesmos, para se defenderem das agressões dos salteadores que, animados pela impunidade, infamavam a cada instante as ruas da capital com roubos ou assassínios, ou das vinganças particulares, que também se satisfaziam às soltas. O que sucedia em Lisboa reproduzia-se nas províncias, mas como era natural, ainda muito mais agravado. Na província não havia só brigas, havia verdadeiras guerras particulares, como na Idade Média, como no tempo em que as discussões tradicionais de famílias inimigas ensangüentavam os campos e as cidades.[7]

Ainda que Pinheiro Chagas e Oliveira Martins divirjam sobre o caráter decisivo da ação popular na Restauração, os dois concordavam que este movimento foi somente uma troca de atores, em que o pusilânime e inapto rei D. João IV continuava a obra de dissolução do país. Na concepção martiniana, esse episódio histórico teria sido " [...] uma mutação de cena, uma substituição de pessoas, um acontecimento imprevisto e singular"[8]. Com igual interpretação, tempos antes, em *O juramento da Duquesa* (1873), este assunto vem à tona sob a forma de alegoria no momento em que os jesuítas apresentam a mesma tragicomédia do tempo de Filipe III para o rei português e sua corte, só substituindo um nome por outro. Isso parece sugerir-nos que entre o governo de D. João IV e o do seu antecessor espanhol não havia muita diferença.

> Sai dos seus Filipe
> E para os seus vem
> Louvai, portugueses,
> Não percais tal bem.
>
> Por que cá vos fique
> Fama imortal,
> Deixai-nos Filipe
> Rei de Portugal.

Os jesuítas nem se haviam dado ao trabalho de escrever outras quadras. Tinham

> conservado *o clichê*, fazendo-lhe apenas ligeiríssimas modificações, mas transformando coplas filipinas em hino bragantino.

> De Bragança o duque
> Reinar aqui vem.
> Louvai, portugueses,
> não percais tal bem.
>
> Por que cá vos fique
> Fama imortal,
> Aceitai a coroa
> rei de Portugal
>
> [...]
>
> Mas voltando aos sucessos da representação da tragicomédia, tornamos a dizer que ninguém atendia ao que se passava em cena, e que as emendas dos jesuítas passaram sem reparo.[9]

Este capítulo, intitulado *A tragicomédia dos jesuítas*, procura destacar ainda que o governo de D. João IV mantinha uma sólida relação com os jesuítas, mesmo sabendo que os princípios da Companhia de Jesus eram: " Obedecer, [...] sempre; ainda quando, por motivo de fragilidade humana, a ordem possa ser errada" [10]. Esta ideia de um rei instrumento da ordem jesuíta é ratificada pela sentença que ele dirige a cada integrante da conjuração, resguardando os prestígios sociais dos *supostos traidores* até mesmo na hora da morte. Assim, aqueles ligados à classe popular, além de condenados à morte, morreram pelos métodos mais cruéis. Os nobres foram sentenciados à decapitação e o clero punido apenas com prisão perpétua que, tempos depois, foi relaxada pelo indulto régio.

Com esse cenário nada promissor, o período da Restauração que anunciava o retorno da liberdade ao país, na prática, transformara-se numa época de extrema intolerância e injustiças sob o falso pretexto de manter a *reconquistada independência*. De fato cada segmento – nobreza, clero e o próprio rei – buscava proteger seus próprios interesses. Por isso, conspirar e sentenciar à morte passou a ser um ato corriqueiro em Portugal. E essas execuções eram transformadas em verdadeiros espetáculos teatrais.

> Então o algoz mascarado tomou nas mãos as quatro cabeças gotejantes de sangue e mostrou-as ao povo. Respondeu-lhe uma exclamação unânime. A justiça dos homens estava satisfeita. Esquecendo os pormenores dilacerantes da tragédia que

> acabava de representar-se a multidão acabava de jurar pelo sangue derramado naquele cadafalso, que saberia manter contra todos os inimigos, externos ou internos, a reconquistada independência. A realeza de D. João IV acabava de ter o batismo de sangue. Era indispensável, segundo as ideias do tempo. A história preferiria contudo que essa realeza nacional, em vez de afirmar pela severidade implacável, e até mesmo pela iniqüidade, tivesse o batismo de sangue não nos cadafalsos, mas só no campo das batalhas e que D. João IV preferisse afirmar as prerrogativas da sua coroa com o direito de perdoar, em vez de afirma-las com o direito de punir.[11]

Como se pode ver pelo trecho destacado, D. João IV, como o primeiro rei da Casa de Bragança, não abre a linhagem de forma grandiosa. Pelo contrário, ele figura como um monarca intolerante e injusto, que transforma Portugal numa terra de traidores. " – Se D. João IV quisesse auxiliar a causa de Filipe IV não podia andar de outro modo. Com estas punições injustas é que se criam os verdadeiros traidores [fala de D. Francisco Manuel de Melo]" [12]. Além dessas censuras, o capítulo *clemência régia,* visivelmente construído num tom crítico e irônico, veicula outras imagens depreciativas deste monarca. A primeira delas é a de um homem impiedoso e egoísta, preocupado apenas em se manter no trono, e com sua imagem no estrangeiro de ser um rei severo com aqueles que o traem.

> [...] O rei conservava-se impassível.
>
> – Senhora, disse ele amaciando tanto quanto pode a sua voz áspera e cortante, senhora, confesso-vos que folgaria de poder aceder às vossas súplicas. Mas há deveres sérios a que sou forçado a obedecer. Se eu perdoasse, amanhã dir-se-ia em Madri que o Duque de Bragança não se sente seguro no seu trono, e que teme arrostar as iras dos fidalgos! Diriam que o Duque de Bragança não sabe nem ousa ser rei, porque não tem coragem para punir os rebeldes. [...]
>
> Se a clemência é um dever, terei portanto de perdoar a todos; não! Assim o quiseram, assim o tenham! Se eles vencessem, Filipe IV não me perdoaria e a minha cabeça rolaria no cadafalso, onde rolou a cabeça do meu antepassado o Duque D. Fernando de Bragança! Venci eu. Uso da vitória! [13]

Diferente da altiva figura de D. João IV, Portugal cada vez mais se transformava numa terra sem exército, sem lei, sem dinheiro, governada pelas mãos de um apático rei e pela fria e calculista ordem dos jesuítas.

Pinheiro Chagas não se esquece de caracterizar a nobreza do período seiscentista como uma casa aristocrática em ruínas, cheias de bajulações e ociosidade, gente sem condição moral ou financeira para estar

influenciando o poder real. D. João da Costa, conselheiro de guerra de D. João IV, encaixa-se nesse protótipo aristocrático que faz intrigas, calcula todos os atos e estabelece alianças para conquistar posições e prestígios. Depois da morte injusta do Duque, e o ódio que a Duquesa nutria por Francisco de Lucena, ele vê surgir a oportunidade de destituir do cargo de ministro o seu adversário. Para isso, forja documentos e testemunhas para incriminar Lucena, sob alegações de sua falta de habilidade em assuntos de defesa nacional.

> – Desejo fazê-lo sair do poder, por que a sua influência nos conselhos del-rei é essencialmente nefasta, porque enquanto ele for ministro, não pode haver exército capaz, não pode haver boa direção nos negócios militares.[14]

Seja qual for o motivo que se esconde por trás das investidas ardilosas de D. João Costa, nesse drama, parece que poucos assumem suas reais intenções no projeto de vingança. O sentido do trágico e do cômico pode também estar presente nessas situações de revanche, em que há a alternância das máscaras de vencedor e de vencido. Se na primeira parte do drama, o leitor testemunha Francisco de Lucena ressentido e impassível ordenar a prisão dos inimigos da Casa de Vila Real sob a acusação de conspiração contra D. João IV, ironicamente, tempos depois, vê o mesmo delito recaindo sobre Lucena, que tem a mesma morte que os seus desafetos.

Juliana, a Duquesa de Caminha, é outra demonstração da personagem vingativa bem aos moldes do bandido romântico, que se orienta pelos princípios que estabelece. O infortúnio transformou esta mulher boa num ser impiedoso, cuja primeira reação foi destruir aqueles que lhe tiraram o objeto amado. Diferentemente das outras mulheres, que se deixam agenciar pelo masculino, a Duquesa de Caminha tem artimanhas e desejo suficientes para se mover sozinha. Consumida pelo ódio, faz uso dos seus atrativos de mulher, mesmo contra a vontade, para ludibriar os seus adversários.

O seu traje de viuvez é outro detalhe interessante para percebermos a transgressão dessa personagem. Isto porque, antes do século XVIII, as mulheres viúvas deveriam permanecer em estado de clausura, de forma a impedi-las de manter uma vida social dentro da normalidade[15]. Condição que não assume Juliana durante o luto do marido, pois ela estabelece contatos, recebe os aliados em casa, quebrando convenções, não hesitando em cumprir a promessa de punir os responsáveis pela morte do Duque. Há, portanto, durante a intriga, uma diluição da imagem da mulher angelical, dando lugar a um feminino frio, irônico e perverso.

A primeira transformação de sua personalidade é o endurecimento. A perda da fragilidade feminina é tão evidente que, no segundo momento da narrativa, quase não aparece o nome da personagem, que é sempre referida pelo codinome de seu título de *Duquesa de Caminha*. Este parece ser um indício lógico de que ela vai,

passo a passo, assumindo a identidade do marido, ou seja, torna-se cada vez mais viril, à medida que os inimigos vão caindo, um a um. Depois de consumada a vingança, e considerando-a como um dever sagrado, no auge do desespero, procura então a legitimação de seu ato nas palavras sacras de Pe. Vieira.

No entanto, até mesmo Pe. Vieira, a figura jesuítica de proa da Restauração, aparece fazendo maquinações contra Lucena. Apesar de o narrador ressaltar uma imagem positiva de Pe. Vieira como patriota, por outro lado, deixa tácito que ele não estava excluído das máximas maquiavélicas da ordem, onde os fins justificam os meios. Durante a trama, Pe.Vieira, mesmo conhecedor das intrigas contra Lucena, ele se coloca na posição de espectador, aguardando apenas a sua queda, mesmo que a morosidade do desenlace representasse um prejuízo inicial aos interesses da ordem.

Essa maneira em dessacralizar a imagem dos vultos históricos, como fora a de Pe. Vieira, pode ser encarada como uma tentativa de Chagas em mostrar a vida do passado o mais real possível aos olhos do leitor distanciado. Além dessa característica, ele também faz uso do emprego dos elementos cênicos, que ajudam na plasticidade e no movimento da narrativa.Mas o interesse de leitura de *A máscara vermelha* e *O juramento da Duquesa* não subsiste apenas no estilo de seu autor. A maneira como aproxima o período da Restauração, que deveria ser uma fase de evolução para o país, a uma tragicomédia, chama a atenção de quem lê os dois livros.

O leitor, que se sentir tentado a ler estas páginas, vai encontrar, além das peripécias romanescas e amores contrariados, o retrato de um Portugal decadente, dirigido por um monarca inepto, injusto e impassível. Vícios estes que podem ser imputados a sua corte, uma vez que " [...] um fraco rei fazia fraca forte gente [...]"[16]. Na prática, o que deveria ser um tempo de liberdade e prosperidade para o país foi um período de desconfiança, opressão e traições, que acabaram em execuções bárbaras saboreadas como se fossem espetáculos teatrais.

**REFERÊNCIAS:**

CHAGAS, Manuel Pinheiro.*A flor Seca*. 2ª. ed. Lisboa: Pareceria Antonio Maria Pereira, [1866] 1904.

221p.

_____. *A máscara vermelha*. São Paulo: Editora Saraiva, s.d [1873] s.d. 207p.

_____. *As duas flores de sangue*. Porto: Livraria Civilização Editora. [1875] 1984

_____. *O juramento da Duquesa*. São Paulo: Editora Saraiva, [1873], s.d. 205p.

LOPES, Maria Antonia. *Mulheres, espaço e sociabilidade*. A transformação dos papeis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

MARTINS, Oliveira. *Portugal Contemporâneo*. Vol II. Porto: Artes Gráficas, [1881]1951.

QUENTAL, Antero de. As causas de decadência dos povos peninsulares. In.: *Prosas*. Vol II. Coimbra: Imprensa da Universidade, [1872] 1926. pp.235-240.

VELOSO, J. A. G. *A (de) formação da imagem*: Pinheiro Chagas refletido pelo monóculo de Eça de Queirós. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado) _ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VÓLARO, Carlos Henrique. *Notas sobre os papéis em torno da execução de Francisco de Lucena, secretário de Estado de D. João IV*. s.d. pp.1-14

(Endnotes)

1 CHAGAS, AFS, [1866] 1904, p. 45.

2 IDEM, p.160.

3 Ver VÓLARO, s.d, p.10. Embora a atuação ardilosa de Pedro Bonete na narrativa faça-o parecer uma personagem inventada, ele realmente existiu e manteve relações diretas com Francisco de Lucena. Segundo Carlos Henrique Vólaro, nos documentos da época, há informações pertinentes sobre "um tenente de nome Pedro Bonete [que] fora capturado nas fronteiras do Alentejo, sob a suspeita de espionagem, e entregue ao Conde de Óbidos".

4 CHAGAS, OJD, [1873] s.d, p. 90.

5 MARTINS, [1881] 1951, p.119.

6 CHAGAS, OJD [1873] s.d, p. 74.

7 CHAGAS, AMV, [1873] s.d, p. 69.

8 MARTINS, [1881] 1951, p.140.

9 CHAGAS, OJD, [1873] s.d, p.61-62, grifo do autor.

10 MARTINS, [1881] 1951, p.99.

11 CHAGAS, AMV, [1873] s.d, p. 198.

12 CHAGAS, OJD, [1873] s.d, p.62.

13 CHAGAS, AMV, [1873] s.d, p. 171.

14 CHAGAS, OJD, [1873] s.d, p.96

15 Cf. LOPES, 1989, p.135-137. Esta autora discute a mudança de paradigma quanto a viuvez feminina a partir da segunda metade do século XVIII. Desde então, as viúvas começaram a sair e a se divertir.

16 CHAGAS, OJD, [1873] s.d, p.87.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AS RELAÇÕESDE PODER E SUBMISSÃO EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO

José Benedito dos Santos(UFAM)[1]
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira(UFAM)[2]

**RESUMO:** A presente comunicação tem como objetivo analisar as relações de poder e submissão feminina, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), do escritor moçambicano, Mia Couto, tomando por base as propostas teóricas da literatura contemporânea e as relações com o pós-colonialismo. A escolha desse romance justifica-se pela presença, no espaço enunciativo, das vozes femininas, dada a situação de submissão e de silenciamento da mulher no contexto histórico colonial e pós-colonial moçambicano, justificando, assim, o título que atribuímos a este trabalho. Neste sentido, as obras de Mia Couto interessam aos estudos culturais e literários porque, ao trazer essas vozes silenciadas para o espaço enunciativo, do referido romance, para contarem as suas histórias e as histórias daqueles que vivem sob o domínio do silêncio, em Moçambique pós-colonial, o autor almeja restituir a voz negada e o rosto desfigurado dessas mulheres para a literatura africana contemporânea escrita em língua portuguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mia Couto; Literaturas de Língua Portuguesa; Narrativa.

**ABSTRACT:** This notice has as aim analyze the relationships of power and female submission in ***a river called time, a home called Earth (2003)***, by Mozambican writer Mia Couto, based on theoretical proposals of contemporary literature and relationships with post-colonialism. The choice of this novel is justified, in the title, of female voices, given their submission and silencing in historical context of colonial and post-colonial Mozambique, thus justifying the title we give to this project. To reach this aim, Mia Couto's novels are of interest to literary and cultural studies because, by bringing these voices silenced to enunciative space of that romance, to tell their stories and the stories of those who live under the rule of silence in post -colonial Mozambique, the author aims to restore their voice and disfigured faces denied to these women in contemporary African literature written in Portuguese.

**KEYWORDS:** Mia Couto; LiteraturesofPortugueseLanguage; Narrative.

1 E-mail: profbenesantos@hotmail.com. Mestrando em Letras – Estudos Literários - PPGL da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Graduado e Especialista em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

2 E-mail: ritapso@uol.com.br. Orientadora:Profª. Drª. em Letras – Estudos de Literaturas Portuguesa – pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO. Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Portuguesa do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa –DLLP – ICHL – UFAM e do Quadro Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado –PPGL – ICHL da Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

**INTRODUÇÃO**

Na reinvenção da arquitetura cultural, Mia Couto traz para o espaço enunciativo de sua ficção as vozes femininas para contarem as suas histórias. Nativas de Moçambique, Admirança, Dulcineusa, Mariavilhosa, Miserinha e Nyembeti, ao ocuparem o espaço narrativo do romance ora analisado, configuram-se como vozes de resistência, uma vez que elas simbolizam os dilemas culturais e sociais vivenciados pela mulher moçambicana, na atualidade, como seres de "fronteiras" que transitam entre a tradição e a modernidade, ora reafirmando, ora rejeitando os valores que vigoram em Moçambique pós-colonial. A jovem Nyembeti que se recusa a falar a língua do ex-colonizador e só fala os dialetos moçambicanos, também com o autossilêncio alude à questão da ausência discursiva das mulheres, imposto tanto pelo homem africano como pelo colonizador.

Partindo dessa perspectiva, encontramos, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, personagens femininas com distintas peculiaridades sociais, mas com um aspecto em comum: são vozes femininas contra as quais tem sido aplicada a violência do duplo silenciamento por serem mulheres e africanas.

Nas culturas dos povos da África, o lugar social destinado à mulher é de subalternidade, pois ela tem por obrigação trabalhar para seu marido e a família deste e aceitar a poligamia. Nas relações de poder entre os clãs familiares, as mulheres eram consideradas "a maior riqueza destas sociedades produtoras inseridas na divisão sexual do trabalho e o centro das principais estratégias de poder dos mais velhos, procurando-as para os seus dependentes e para si"(FELICIANO, 1998, p. 274).Para o homem africano, mulher tem um grande valor social e econômico, pois:

> A agricultura (...) é feita principalmente pelas mulheres que desde os seus doze anos assumem a responsabilidade de uma machamba (...) até o fim de sua vida, além de executartodos os trabalhos domésticos, além de ter que gerar numerosos filhos.(OLIVEIRA, 2002, p. 30)

No contexto do patriarcado africano, a mulher não somente exerce o papel de reprodutora, mas também o de esteio econômico da família. Esta situação piorou com a presença do colonizador português em Moçambique, na última década do século XIX. A mulher africana,que já era responsável pelas tarefas agrícolas para manter sua família, como já apontara Oliveira, teve a jornada de trabalho triplicada, porque foi obrigada, também, a cultivar as terras do colonizador, restando-lhe pouco tempo para cultivar as suas terras que se destinavam à subsistência familiar. Assim:

> A mulher colonizada teve de negociar não só os desequilíbrios da sua relação com o seu próprio homem, mas também a ordem barroca e violenta das normas hierárquicas e restrições que estruturam as suas novas relações com o homem e a mulher imperiais. (McCLINTOCK, 1995, p. 6)

Concordamos com a assertiva de Francisco Noa de que "a colonização acabou, por agudizar as relações patriarcais no território subjugado, tornando a esfera familiar e a mulher nativa, em particular, no último reduto de preservação de valores ligados à cultura autóctone e à nacionalidade" (NOA, 2002, p. 326). Por outro lado, segundo Loomba,"pensar a arena do colonialismo como um 'encontro' entre civilizações descaracteriza a violência colonial e suas relações de submissão e dominação" (LOOMBA, 1998, p. 68-9).

Ao longo da narrativa, temos referências à exploração do trabalho feminino pelo regime colonial, em Moçambique, na figura da personagem Dulcineusa que, antes de se casar com Dito Mariano, ainda era uma mulher fisicamente perfeita, porque "nessa altura, as mãos dela ainda não tinham sido comidas pelas seivas corrosivas do caju" (COUTO, 2003, p. 48). Mas, no final do texto, o narrador Fulano Malta, descreve as consequências nefastas desse trabalho para sua mãe, Dulcineusa, pois "as mãos dela foram perdendo formato, dissolvidas pela grande fábrica, sacrificadas para queseus filhos se tornassem homens" (COUTO, 2003, p. 76).

Outra personagem, Miserinha é uma espécie de andarilha viúva, que teve os bens subtraídos pelos familiares do seu falecido marido, JorojoFilimone. Desde então, ela perambula entre Luar-do-Chão, onde mora, e a cidade. Marianinho, na apresentação dessa personagem, já denuncia, e ela própria confirma, a sua condição de viúva espoliada no próprio nome.

> A gorda Miserinha fora casada com um irmão de Dulcineusa, o falecido Jorojo-Filimone. Quando o marido dela morreu, vieram familiares que Miserinha nunca tinha visto. Levaram-lhe tudo, os bens, as terras. Levaram até a casa. Ela então ressuscitou esse nome que lhe tinham dado na infância: Miserinha. (COUTO, 2003, p. 131)

Na tradição banta, é obrigação do irmão do falecido cuidar da viúva. No caso da personagem Miserinha, essa tradição não foi cumprida. "Não se respeitando os direitos que as mulheres tinham na sociedade tradicional" (LEITE, 2003, p. 70). Dessa forma, Miserinha, que não tinha filhos, ficou desprotegida, então Dito Mariano resolve protegê-la. Dulcineusa, mulher de Dito Mariano, porém, enciumada, recusa-se a aceitar a tradição banta que, segundo a tradição, "a mulher é herança, é propriedade porque é lobolada", mas também "porque as mulheres devem ser especializadas em fidelidade e os homens em traição" (CHIZIANE, 2000, p.

37). Entretanto,Dulcineusa recorre a sua condição de esposa oficial, para se recusar a cumprir essa tradição cultural, negando-se a submeter à poligamia, ao lugar social de subalterna a que o poder masculino lhe reserva.

Em outro momento da narrativa, assistimos o desespero de Dulcineusa, quando seu marido, Dito Mariano, morre, pois, ela teme passar pela mesma situação que Miserinha experimentou, de ter o patrimônio familiar saqueado pelos parentes do falecido. Na tradição banta, "a viúva não tem direito à herança, mas os filhos têm direito a partes iguais, independente do sexo" (NEGRÃO, 2001, p. 212). Dulcineusa detém o poder, mas não governa, pois, no âmbito familiar, é o homem que toma as decisões. Por isso, ela precisa legitimar o neto como o novo líder da família, para que possa tomar posse dos bens deixados pelo seu falecido marido.

A persistência do patriarcado, na sociedade moçambicana pós-colonial, é um dado fundamental para entender o lugar das mulheres, para as quais foi negado igual acesso aos direitos e recursos do novo Estado-nação, contrariando o discurso utópico dos ideais revolucionários que preconizava uma sociedade mais justa para todos. Nesse sentido, o lugar social e de fala das personagens Dulcineusa e Miserinha é semelhante ao das mulheres indianas vítimas da colonização inglesa. GayatriSpivak, ao refletir sobre a imolação das viúvas indianas, evidencia o lugar intrincado e inquietante ocupado pelas mulheres no contexto pós-colonial: "não pode se autorrepresentar e, logo, não pode falar fora do contexto patriarcal e pós-colonial. (...) A mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir" (2010, p. 15).Além disso, o silenciamento do colonizado, em particular da mulher nativa, é visto como um fato emblemático por alguns teóricos do discurso colonial, como, por exemplo, GayatriSpivak que em seu livro Pode o subalterno falar? Considera que:

> Se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição mais periférica pelos problemas de gênero. Se no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 82-83)

Por essa razão, transformam-se em seres humanos espoliados que carregam em seus ombros o peso da tradição africana, mas também da europeia, onde o papel social reservado às mulheres é ser reprodutora, ouvinte e manter-se em silêncio. Ou seja, viver à sombra do homem.

A condição de silenciada e de espoliada a que as mulheres moçambicanas estão sujeitas é observada, segundo Spivak, nas "camadas mais baixas das sociedades constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de tornarem membros plenos no extrato social

dominante" (2010, p. 12).

Na maioria das sociedades, principalmente naquelas em que o indivíduo precisa produzir para obter seu sustento, os velhos, as crianças e as mulheres são desvalorizados, e esta é excluída do poder. A personagem Miserinha, quando pluraliza "Estamos doentes, todos nós", dá um grito de revolta que acaba por quebrar "a conspiração do silêncio" que o patriarcado moçambicano, colonial e pós-colonial impôs à mulher.

Existe, porém, outro lado oposto a essa condição de subalternidade, conforme mostra a pesquisadora Irene Dias de Oliveira ao escrever sobre a importância da mulher na sociedade moçambicana:

> Na família africana, a mulher ocupa um lugar essencial, ainda que não reconhecido oficialmente: - elas são o ponto focal da família, a base do clã e da comunidade, as mestras, as que providenciam aos cuidados primários; - são curandeiras, parteiras e transmissoras dos valores e crenças tradicionais; são mediadoras dos espíritos. (OLIVEIRA, 2002, p. 150)

Na sociedade patriarcal, é através do casamento que a mulher obtém sua identidade social. Casar, cuidar da família, gerar muitos filhos, essas são as responsabilidades femininas para com o grupo social a que pertence. Admirança é uma das personagens coutianas que, oficialmente, por não ter se casado, por não ter gerado filhos,nega a força da maternidade e do casamentona construção social feminina.Daí a preocupação do narrador em relação a sua tia Admirança.

Na verdade, o narrador Marianinhoé fruto da relação clandestina entreAdmirança e seu cunhado, Dito Mariano. No final da narrativa, o velho patriarca revela a Marianinho a sua verdadeira filiação materna, entretanto,Admirança não se reconhece como mãe do narrador.

> Ao contrário, prefere afirmar a mentira que ao longo dos anos se estabelecera, para todos, como verdade – talvez nessa manutenção da ficção construída por Dito Mariano não seja senão uma homenagem póstuma, último gesto de amor e respeito pelo mais velho. Mais uma vez a tradição ainda que inventada, é reafirmada. (SILVA, 2010, p.168)

A história de Mariavilhosa é contada pelo narrador Amílcar Mascarenha. Ela vivia às margens do rio Madzimi e fora violadapelo português, Frederico Lopes e engravidara.Mariavilhosa, em segredo, aborta aquele que seria seu primeiro filho. Para o narrador, "a história teria aqui um fim não fossem as marcas que ficaram em Mariavilhosa. O ventre dessa mulher adoecera para sempre. (...) Das costuras e cicatrizes escorreria sangue

sempre que na Ilha nascesse uma criança" (COUTO, 2003. p. 104).

> – É verdade que minha mãe morreu afogada?[3]
>
> Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se, então? A Avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio também. O que ela fez, uma certa tarde, foi desatar e entrar pelo rio até desaparecer, engolida pela corrente. (...) Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água.
>
> Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas. (COUTO, 2003, p. 105)

Para Seligmann, "Essa realidade da morte é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada. Ela retorna compulsivamente – na cabeça de uma sociedade culpada e que 'não entende sua história'" (SELIGMANN, 2005, p. 73). Alberto Oliveira Pinto (2007), em seu artigo *O colonialismo e a coisificação da mulher*, afirma que "a mulher africana foi sempre encarada pelos colonos portugueses tão somente enquanto um instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados" (PINTO, 2007, p. 48). Assim, fica evidente uma das atrocidades cometidas pelo colonizador contra o povo moçambicano, o estupro contra as mulheres, como forma de silenciar e/ou abafar qualquer ato de resistência por parte do colonizado. No plano da ficção, a personagem Mariavilhosa representa a face oculta da violência cometida contra a mulher ao longo de quase cinco séculos de colonização europeia no continente africano.

A denúncia expressa pelo narrador faz-nos lembrar da afirmação de Jacques Rancière de que "é preciso fazer falar os silêncios da História, essas terríveis pausas onde ela não diz mais nada e que são justamente seus tons mais trágicos" (1995, p. 218). Faz-nos também refletir que a África foi saqueada pelo colonizador, depois pelo socialismo e, por fim, pelo capitalismo. Os negros que habitavam aquele continente foram escravizados e com eles sua cultura, memória e língua. Continuamos sem saber muito sobre a história africana e ainda convivemos com dois tipos de história: a História oficial construída, a partir do ponto de vista do colonizador, e a História crítica que os moçambicanos começaram a escrever após a independência de Moçambique.

Nyembeti, quando se nega a falar a língua do ex-colonizador no contato com os forasteiros que visitam a ilha, transforma-se em uma testemunha-muda do sofrimento dos autóctones que, num passado recente, ficaram à margem da história colonial, mas também, daqueles que, no presente, são os espoliados do capitalis-

3 Os diálogos entre as personagens do romance, ora analisado, são grafados pelo seu autor em itálico.

mo que aterrissou em Moçambique, na última década do século XX.

Nesse sentido, falar e silenciar, com os mecanismos que os constituem,representam o lugar onde se desenvolvem determinadas relações históricas. Porém, não podemos perder de vista o que diz Rancière sobre a testemunha-muda: ela junta dois enunciados aparentemente contraditórios, primeiramente tudo falando sem nada dizer, e depois, com a sua mudez, significando muito (1995, p. 218).

No final da narrativa, Nyembeti assume o cargo de coveira de Luar-do-Chão. "Era ela quem o iria substituir [Curozero] no cemitério. A irmã, durante anos, aprendera os segredos da profissão. Tinha sido preparada, no corpo e na alma" (COUTO, 2003, p. 250). Assim, a personagem penetra em um espaço que antes era restrito aos homens. A cova recém-escavada por ela e descrita pelo narrador, no final do romance, sugere um convite às mulheres africanas, em particular as moçambicanas, para enterrarem cinco séculos de silenciamento linguístico, social, econômico e político imposto pelo homem africano e pelo colonizador.

Para Laforte, uma situação que tem sido observada atualmente em Moçambique onde as mulheres, principalmente das periferias de Maputo, com ou sem a presença de seus companheiros, constroem estratégias de sobrevivência e várias redes de solidariedade e de relações pessoais que lhes asseguram poder de decisão na família e no bairro, alterando o lugar por elas ocupado nas relações de poder, mesmo que esse poder feminino ainda se encontre inscrito em uma sociedade patriarcal. (LAFORTE, 2000, p. 24-25).

O poder feminino presente no espaço narrativo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra,* comprova que Mia Couto resgata essas vozes femininas quando as coloca no seu texto ficcional para contarem suas histórias, fazendo emergir as vozes das mulheres africanas que vivem, ainda, sob o domínio do silêncio. Denuncia, também, as várias formas do silenciamento de que essas mulheres foram vítimas não só do patriarcado africano, mas também do patriarcado colonial português. Segundo Bakhtin, essas vozes são "diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isto constitui precisamente o 'multívoco', que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos" (2010, p. 49). Assim, "a mais eficaz estratégia de descolonização feminina concentra-se no uso da linguagem" (BONNICI, 2000, p. 16).

As personagens Admirança, Dulcineusa, Mariavilhosa, Miserinha e Nyembeti são a representação feminina de uma África patriarcal, antes e depois da colonização, que perdura até o presente e, ao mesmo tempo, de um país que continua sendo espoliado pelos próprios moçambicanos. Elas simbolizam os dilemas culturais e sociais vivenciados pela mulher moçambicana, na atualidade, como seres de "fronteiras" que transitam entre a tradição e modernidade, ora reafirmando, ora rejeitando esses valores que vigoram em Moçambique pós-

colonial.

Mia Couto ao construir as personagens Admirança, Dulcineusa, Mariavilhosa, evidencia as consequências do silenciamento sociocultural imposto às mulheres, ao mesmo tempo em que apresenta as personagens Admirança, Dulcineusa,Miserinha e Nyembeti com seus pequenos atos de rebeldia, questionando sobre o lugar ocupado por elas no contexto social moçambicano. Embora elas não rompam em definitivo com a tradição, desafiam a ordem preestabelecida pelo patriarcado africano, colonial e pós-colonial, o que faz com que essas personagens ganhem densidade e que suas vozes sejam ouvidas, não raro caladas em muitas obras literárias africanas. Todavia, elas têm algo em comum: são os três lados da mesma ação, ou seja, foram triplamente silenciadas e excluídas por serem, mulheres, negras e africanas, à medida que a própria história e a literatura portuguesas,produzidas sobre essas mulheres durante o período colonial, as descrevem como um ser humano anulado e não um indivíduo, mas como um acessório ou uma peça do inventário masculino, após o casamento.  Ser mulher na sociedade africana, colonial era sinônimo de submissão e de medo, porém, na sociedade moçambicana pós-colonial, elas lutam para atravessar essas muralhas do silenciamento sociocultural da qual têm sido vítimas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* está ligado a um momento histórico definido da construção da sociedade moçambicana. Embora o espaço literário na obra de Mia Couto esteja circunscrito a Moçambique, ao passado colonial e ao pós-colonialismo, as dimensões dramáticas atingem, porém, as relações entre mulheres empobrecidas e silenciadas que se movem na periferia dos acontecimentos, sem autonomia de decisão ante os fatos históricos, e homens que acreditam deter em suas mãos o poder sobre as vidas alheias. Para estes, o Outro que é a mulher representa apenas uma peça na engrenagem do poder patriarcal.

A ideia de que o europeu fora o único responsável pela escravidão, violência e exploração da mão de obra feminina, no continente africano, não se sustenta, poisessa tripla opressão contra a mulher foi realizada a duas mãos. E o que acontece hoje com as mulheres moçambicanas é a continuação do sistema patriarcal africano e colonial. Nesse sentido, o lugar social reservado às mulheres, no espaço ficcional de Luar-do-Chão, é semelhante ao das mulheres dos outros romances do autor. Além do mais, essa subalternidade presente nas relações entre homens que mandam e mulheres que obedecem, e, que Mia Couto dá ênfase na sua narrativa, está entre as discussões dos estudos pós-coloniais.

Ao contrário do que afirma Marshal Berman de que a "modernidade une a espécie humana anulando as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia" (1986, p. 15), as personagens femininas coutianas, no contexto da modernidade atuante na África, oscilam entre a afirmação da sua individualidade e da sua condição de cidadãs africanas periféricas e à margem de um mundo globalizado. Isso porque, segundo Inocência da Mata, "neste contexto da globalização, em que as identidades são assumidamente múltiplas e se fazem de várias pertenças, sempre em deslocamento e reconfiguração, apolifonia é também feita de vozes outras" (2007, p. 10). O fato de as personagens coutianas serem mulheres, negras e africanas e, além de pertencerem às duas nações, às duas religiões, às duas línguas, e aquele estado tríplice a indicar que elas são e estão entre "fronteiras" socioculturais parecem ser, em nosso entendimento, as causas que permeiam as relações de poder e submissão entre as mulheres e homens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), de Mia Couto, cujo enredo fragmentado parece traduzir a trajetória da mulher e do homem africano sob a égide da modernidade.

**REFERÊNCIAS**

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski***.** Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura*: estratégias de leitura. Maringá: EDUEM, 2000.

CHIZIANE, Paulina. *O Sétimo Juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FELICIANO, José Fialho. *Antropologia econômica dos Tsongas do sul de Moçambique*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1998.

LAFORTE, Ana Maria. *Gênero e poder, entre os Tsongas de Moçambique*. Maputo: Promédia, 2000.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*.Lisboa: Ed. Colibri, 2003.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/postcolonialism*.Londres/New York: Routledge, 1998.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial:* reconversões. Maputo: EditoraNzila,

2007.

McCLINTOCK, Anne. *Imperial leader, Race, Gender and Sexuality in the ColonialContest.*Nova Iorque/ Londres: Routledge, 1995.

NEGRÃO, José. *Cem anos de Economia da Família Rural Camponesa*. Maputo: Promédia, 2001.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*: Moçambique como invenção literária**.** Lisboa: Caminho, 2002.

OLIVEIRA, Irene Dias de. *Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (Tsongas)* – São Paulo: Annablume; Universidade Católica de Goiás, 2002.

PINTO, Alberto Oliveira. *O colonialismo e a "coisificação" da mulher no cancioneiro de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa*. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Editorial Colibri, 2007, p. 48.

RANCIÈRE, Jacques. *A política da escrita*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Ana Cláudia da *O rio e a casa*: imagens do tempo na ficção de Mia Couto. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SPIVAK, GayatriChakravorty. *Pode o subalterno Falar?* - Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, José Pereira Feitosa – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# LIRISMO E NARRATIVIDADE: A PROSA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Karine Costa MIRANDA[1*]
Maria Elvira Brito CAMPOS[2**]

**RESUMO:** Este trabalho pretende revisitar os textos "Eu-próprio o Outro" (1915) e o poema "Manucure" (1915), do escritor português Mário de Sá-Carneiro, por meio de um estudo comparativo que procura tangenciar o flerte temático que caracteriza essas obras de latente lirismo poético. Com base em análises substanciais, é possível perceber como a obra lírica funde-se com a narrativa, tipificando a constituição em prosa poética. Deste modo, intenciona-se relacionar o conto e o poema a partir dos estudos que recobrem esse tema à luz das reflexões e teorias acerca da narratividade. O trabalho pretende, portanto, analisar a tessitura da poesia e prosa poética carneiriana, bem como o modo como os gêneros se encontram.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lirismo. Prosa poética. Mário de Sá-Carneiro.

**ABSTRACT:** This paper intends to revisit the text "Eu-próprio o Outro" (1915) and the poem "Manucure" (1915), the Portuguese writer Mário de Sá-Carneiro, through a comparative study that seeks tangent flirtation theme that characterizes these works of latent poetic lyricism. Based on substantial analysis, you can see how the lyrical work merges with the narrative, typifying the constitution in poetic prose. Thus, intends to relate the tale and the poem from studies that cover this subject in light of the reflections and theories of narrative. The paper therefore intends to examine the fabric of poetry and Sá-Carneiro's poetic prose as well as how the genders are.

**KEYWORDS:** Lyricism. Poetic prose. Mário de Sá-Carneiro.

É lá, no grande Espelho de fantasmas
Que ondula e se entregolfa todo o meu passado.
Se desmorona o meu presente,
E o meu futuro é já poeira... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 80)

Enfim!
Posso de novo encerrar-me no meu Mistério – volver à maravilha. (SÁ-CARNEIRO, 1994, p. 91)

A leitura de um poema reestrutura a estrutura que ele já não é, não põe em evidência qualquer espécie de

1 * Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (biênio 2012/2014), sob orientação da Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos. Bolsista CAPES. E-mail: karine_letters@yahoo.com.br

2 ** Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos - Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP, professora do corpo permanente do Mestrado em Letras (Estudos Literários) da UFPI. E-mail: mebcampos@hotmail.com.

> verdade, que nela preexiste (LOURENÇO, 1974, p. 50)

Mário de Sá-Carneiro, nascido em Lisboa no fim do século XIX, pertenceu à geração do grupo *Orpheu*. Sá-Carneiro escreveu contos (*Princípio*, 1912; *Céu em fogo*, 1915), narrativa (*A confissão de Lúcio*, 1914), poesia (*Dispersão*, 1914, a que se juntaram os poemas de *Indícios de Oiro*, formando suas *Poesias Completas*, publicadas em 1946), teatro (*Amizade*, 1912). Em 1958-1959, foram publicadas as *Cartas a Fernando Pessoa*, em dois volumes, de extrema importância para lhe compreender o íntimo e a trajetória estética.

Massaud Moisés (1980) em seus estudos acerca da Literatura Portuguesa, apresenta Mário de Sá-Carneiro como "poeta e tão-somente poeta, inclusive nos contos, no teatro e na narrativa" (MOISÉS, 1980, p. 305). Moisés caracteriza Sá-Carneiro como ocupante de um lugar à parte na evolução histórica da Literatura Portuguesa, devido a sua marca de individualidade e originalidade. Caracteriza-o ainda, como "dono duma insólita hipersensibilidade, aguçada ao extremo do delírio e da loucura [...] o poeta ganha muito cedo a angustiante sensação de ser estranho à vida, e de esta ser igual e totalmente estranha" (MOISÉS, 1980, p. 306).

Fernando Paixão considera que "Sá-Carneiro é efetivamente um poeta das sensações. Voltado para a construção de um eu-lírico que oscila entre um plano idealizado [...] seus versos procuram recriar em nível simbólico, uma 'vibração emocional' própria e singular" (PAIXÃO, 2005, p. 21). Sobre o estilo do poeta:

> Sá-Carneiro é, sem dúvida, um desses artistas cientes do estilo. Sua poesia insere-se num limiar entre a expressão dos desvarios do sofrimento – a dor de alma transportada a um plano estético – e a configuração de um sujeito poético em sintonia com uma dispersão própria (PAIXÃO, 2005, p. 23-24).

Moisés (2005) tipifica em seu livro *A criação literária* uma forma híbrida de modalidade literária conhecida como prosa poética, que se caracteriza pela "transfusão do lirismo" para a "textura do enredo" (MOISÉS, 2005, p. 23), visto que, o traço que estrutura a prosa é o enredo, e que na poesia o elemento caracterizador é o lirismo.

Ao analisar um texto poético e uma narrativa há de se perceber um ponto em comum: o eu enunciador, correspondente a uma entidade ficcional que estabelece a relação entre o leitor e a realidade ficcional. A partir disso, esse trabalho pretende debruçar-se diante da novela "Eu-próprio o Outro" (1915) e do poema "Manucure" (1915), ambos textos do poeta português Mário de Sá-Carneiro, com o intuito de perceber a prosa poética carneiriana.

Tendo em vista os gêneros poesia e prosa, é importante dispor que "enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear" (PAZ, 1972, p. 12), ainda que "a existência de uma prosa carregada de poesia e a de muitas obras corretamente versificadas e absolutamente prosaicas, revelam a falsidade desta identificação" (PAZ, 1972, p. 13). De acordo com Moisés, "a prosa, por sua vez, orienta-se até certo ponto em sentido contrário da poesia. [...] por sua própria essência literária, a poesia e a prosa se aparentam numa série de aspectos" (MOISÉS, 2005, p. 56).

No já mencionado livro *A criação literária*, o autor estabelece a seguinte distinção: "a poesia identifica-se por ser a expressão do 'eu' por meio da linguagem polivalente, ou seja, metafórica, enquanto a prosa se distingue por colocar a tônica na apreensão do 'não-eu', empregando o mesmo tipo de linguagem" (MOISÉS, 2005, p. 26). Assim, podemos apreender dois elementos: o primeiro elemento refere-se ao fato do autor vincular o conceito de poesia à função emotiva da linguagem, em que a ênfase dá-se sobre a expressividade do "eu" poético; o segundo elemento diz respeito ao uso do "mesmo tipo de linguagem" na poesia e na prosa.

Em perspectivas de análises é possível assimilar à obra de Mário de Sá-Carneiro as mais variadas exper"ências poéticas. Rita Basílio considera que "a escrita de Mário de Sá-Carneiro reflecte (sobre) o seu próprio procedimento poético" (BASÍLIO, 2003, p. 21), como é possível perceber em "Manucure", "um dos textos mais significativos para a compreensão da poética carneiriana" (BASÍLIO, 2003, p. 19):

> Meus olhos ungidos de Novo
> Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas,
> Não param de fremir, de sorver e faiscar
> [...] Toda essa beleza-sem-Suporte,
> Desconjuntada, emersa, variável sempre
> E livre – em mutações contínuas,
> Em insondáveis divergências (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 122;125)

"Manucure", publicado no segundo número de *Orpheu*, foi composto em maio de 1915, com evidente espírito vanguardista. Dada a sua peculiaridade, veio a ser citado como exemplo de uma experimentação futurista. O poema ficcionaliza o registro possível de uma experiência pessoal, um modo de entender e pensar a noção de Eu e do mundo em função dele. "Interessa, por conseguinte, observar a encenação do próprio gesto de escrever como início de um percurso que inscreve o Eu na realidade que se (re)cria" (BASÍLIO, 2005, p. 87): "Na sensação de estar polindo as minhas unhas [...] Todo me incluo em Mim – piedosamente" (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 119)

Em *Céu em fogo* (1915), livro que reúne oito novelas curtas, Sá-Carneiro culmina o estético de forma fulgurosa, admitindo que a busca da beleza não é um processo racional, mas uma força do temperamento. As oito novelas tendem ao mistério, ao indefinido e ao intermédio da natureza humana, onde as personagens vagueiam na angústia que é sentir o tempo todo, fantasiando artimanhas e sendo forçadas a admitir a loucura e a morte. A ficção em prosa de Mário de Sá-Carneiro revela não só a dramática dissociação entre a realidade e a idealidade, como também a permanente compulsão do autor para a ultrapassagem de si próprio enquanto mera pessoa social e existencial, pelo poeta vislumbrado através de uma imaginação essencialmente sensorial e estética.

Em alguns textos de *Céu em fogo* escritos na primeira pessoa, o Artista também representa o papel do sujeito que escreve (o autor), uma personagem que na própria ficção o põe em cena, reconhecendo ter deixado de existir – "Já não existo [...] Desapareci da vida" (SÁ-CARNEIRO, 1992, p. 163) – ao ser sujeito a uma experiência que o transformou num Outro na nova realidade em que se reconhece, estabelecendo assim, "a auto-reflexividade performativa como procedimento de escrita" (BASÍLIO, 2003, p. 24).

"Eu-próprio o Outro" apresenta um retrato do autor (ou artista) que percorre como uma peça única toda a novela; um autor que não tem referente real, que se re-conhece representação de si mesmo como Outro no instante em que é escrito: "Eu- próprio sou outro... Sou o outro... O Outro!..." (SÁ-CARNEIRO, 1992, p. 163).

As passagens citadas demonstram que o "eu" consegue ser, ao mesmo tempo, o protagonista da ação (a ação da busca), "aquele que recebe a interdição (ação) e, também, a 'topografia' onde se desenrolam esses eventos (ações)" (QUEVEDO, 2007, p. 161).

Ao pensarmos na prosa poética é primordial concebê-la como o acolhimento do lirismo (elemento definidor da poesia, para Massaud) no centro da narratividade (modo de ser da prosa). Moisés trata de nove características dessa modalidade literária. Eis algumas delas:

> [...] 3) a narrativa é um espetáculo rememorado, por entre névoas de incerteza, ou sutilezas oníricas, como se transcorresse no interior do "eu": a narrativa desdobra-se na mente de quem a vai tecendo [...]; 4) a vaguidade, ocasionada pela ambiguidade do relato, conduz as reminiscências; 5) o pormenor fabulativo banha-se numa luz espectral, difusa, irreal [...]; 8) a tessitura dos acontecimentos, por natureza extrospectiva, mergulha na introspecção, como se os estratos inconscientes aflorassem a cada notação da intriga; ou como se, afinal, o mundo de fora, o "não-eu", e o mundo de dentro, o "eu", de repente se coordenassem num só, anulando as diferenças em favor de uma unidade bifronte, formada pelo seu

intercurso" (MOISÉS, 2005, p. 29).

No *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (1999, p. 420), consta que a prosa poética surgiu no século XVIII, porém, foi somente no Simbolismo que encontrou o seu clima ideal. "Os poemas em prosa de Baudelaire como também a produção literária de outros simbolistas franceses, apresentavam um discurso carregado de impressões, sugestões e imagens difusas e pictóricas, o qual possuía um ritmo poético diferenciado que demarcou grande parte da literatura moderna" (ROLON, 2011, p. 8).

Renata Rolon em estudos acerca prosa poética define:

> Compreende-se a prosa poética como uma modalidade literária, na qual os elementos estruturais obedecem à outra ordem, que não a tradicional. Nela, o teor lírico abre caminho para a integração entre palavra e imagem, que resulta em uma nova essência do fazer poético. Nessa perspectiva, esse gênero é lido por intermédio de sua forma e conteúdo (ROLON, 2011, p. 1).

"Eu-próprio o Outro" e "Manucure" apresentam em suas linhas o encontro entre o lirismo e a narratividade, portanto, acentua-se a busca em captar e traduzir o indizível em linguagem:

> [...] que instaurando a poesia em prosa ou a prosa poética para romper com a ordem lógica do pensamento e da relação estabelecida entre homem e mundo. A falta de estrutura fixa desses textos permite uma variação que torna esta prosa mais leve, com uma cadência poética que capta e oferece ao leitor uma literatura imagística, dando idéia de algo inusitado (ROLON, 2011, p. 8).

Por meio de análises há como se estabelecer que a novela "Eu-próprio o Outro" leva o leitor a um campo de experiências singulares no que se refere à dificuldade de encontrar um ponto de apoio por meio do qual seja possível o aperfeiçoamento de um sentido plausível para as narrações dos relatos, em que o lirismo se faz presente constantemente:

> Mas para que me hei-de olhar assim, para quê?... [...]
> Ah! Se eu fosse quem sou... Que triunfo!...[...]
> Serei uma nação? Ter-me-ia volvido de um país?... [...]
> O certo é que sinto Praças dentro de mim. [...]
> É isso! É isso! Volvi-me nação... (SÁ-CARNEIRO, 1992, p. 156).
> O fim!...

> Já não existo. Precipitei-me nele [...]
> Ah!, como o odeio!... [...]
> Já não existo.
> Ruínas! [...]
> Quero fugir, quero fugir!...
> Haverá tortura maior? [...]
> Como libertar-me?... (SÁ-CARNEIRO, 1992, p. 163).

Quando há dose de prosa no verso e lirismo na poesia, conscientização modernista que fez com que ocorresse a fusão de diversos gêneros linguísticos, detecta-se metáforas insólitas e imagens incomuns, o que é próprio do poema e, por outro lado, circundam personagens e cenários que se entrelaçam em narrativas, o que é característico da prosa.

"Manucure" esboça a fragilidade artística dos versos que compõem o poema ilustrando o drama do "eu", da inadaptação e das buscas de si:

> De manhã como sempre, em bocejos amarelos
> De volta, as mesas apenas – ingratas [...]
> ntre os amigos com quem ando às vezes –
> Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –
> Que escrevem, mas têm partido político
> E assistem a congressos republicanos,
> Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
> De pêros ou de sardinhas fritas... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 119).

Dessa forma, é além do conceito poético, a integração entre texto e imagem, o que resultou numa nova essência do fazer poético, ou como no caso de Sá-Carneiro, por exemplo, tipografia (interesse visual realizado através da escolha adequada de fontes tipográficas):

> Tum... tum... tum... tum tum tum tum...
> VLIIIMIIIIM...
> BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH!...
> **FUTSCH! FUTSCH!...**
> ZING-TANG... ZING-TANG...
> TANG... TANG... TANG...

**PRA Á K K!...** (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 129).

Nas obras de Sá-Carneiro esse mecanismo de hibridização entre prosa e poesia faz-se presente, advindo de um novo paradigma que ressoa a linguagem inicial da poesia emergindo em prosa. São poéticas estas que "se erguem tendo como material básico as metáforas do caos cotidiano do mundo que apavora e seduz" (ROLON, 2011, p. 9).

Assim, compreende-se que a prosa poética não se institui em um gênero literário, mas sim em uma modalidade de como a poesia pode se externar. Como afirma Renata Solon (2011), "os textos em prosa poética apresentam uma cadência que pertence tanto à poesia quanto à prosa" (ROLON, 2011, p. 9). As narrativas de Mário de Sá-Carneiro aqui analisadas estão permeadas por soluções poéticas, em que tudo está a vigor do ponto de vista do eu-lírico. A força da prosa poética está no fato de que se respeita a descrição das cenas narrativas, prevalecendo, especialmente, um quadro lírico dos elementos focados.

> A partir da tradição modernista ergue-se uma poética explorando uma realidade própria que ganha foros de contemporaneidade. Os poetas colocam o local e o universal em outros termos. Buscam em suas origens, em suas raízes, a possibilidade de modificar a linguagem e a estrutura dos textos poéticos. Fazem uma arte que cria mundos verbais e impulsionam o homem, a natureza e até mesmo as estruturas textuais. Como alquimistas, fundem espaços, linguagens, fundem prosa e poesia (ROLON, 2011, p. 9).

"Eu-próprio o Outro" se apresenta como um exemplar da prosa poética, modalidade que funde o elemento substancial da lírica (o "eu-lírico") com a narratividade. De modo aproximado, "Manucure" tipifica em sua construção poética elementos da prosa. Portanto, "Eu-próprio o Outro" e "Manucure" podem ser lidos como registros de experiências de criação artística semelhantes, enquanto reproduções de instantes singulares materializados na escrita com o desaparecimento da consciência em favor de um Outro que substitui o Autor na sua autoridade e origem.

**REFERÊNCIAS**

BASÍLIO, Rita. *Mário de Sá-Carneiro: um instante de suspensão*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo – Existência e Literatura* (1957-1993), Lisboa: Presença, 1994.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa II*. 26. ed. São Paulo: Editora Cultrix. 2005.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 16. ed. São Paulo: Editora Cutrix Ltda. 1980.

MOISES, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício: a poética de Sá-Carneiro*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perpectiva, 1972.

QUEVEDO, Rafael Campos. O encontro entre lirismo e narratividade em Mário de Sá-Carneiro. *Ciências Humanas em Revista*. São Luís: V. 5, n. 1, julho, 2007. Disponível em: <www.nucleohumanidades.ufma.br/...1/rafael_quevedo_v5_n1.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2012.

ROLON, Renata Beatriz Brandespin. *Da poesia à prosa poética: diálogos teóricos*, 2011. Disponível em: < www.letrasamazonicas.ufam.edu.br/.../renata_rolon.do...>. Acesso em: 4 ago. de 2012.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Editora: Publicações Europa-América, 1992.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Poesias. Organização, introdução e notas de Fernando Paixão. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1995.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AL BERTO E F. ANTONINO BACELAR: O EROTISMO EM DEVANEIO

Kenedi Santos Azevedo – UFAM/UERJ

**RESUMO:** Em um trabalho de teor comparatista, pretende-se fazer a leitura das obras do poeta português Al Berto, *O Medo*, de 2009, e do amazonense F. Antonino Bacelar, *Na flor do maracujá*: contos e poemas, de 2010, averiguando a forma que ambos expressam o erotismo em seus poemas. Al Berto, por exemplo, se utiliza das manifestações homoafetivas, em meio ao devaneio, ao delírio, e ao real, instituindo, assim, uma nova dicção no fazer poético contemporâneo de Portugal. Enquanto F. Antonino Bacelar ilustra experiências e sonhos eróticos cujos momentos pueris retornam por meio das recordações de figuras femininas, com corpos sensuais e olhar inebriante, revelando voluptuosos instantes de prazer na juventude. Para tanto, serão utilizadas obras teóricas que sustentem os objetivos deste estudo, como Ética, sexualidade e política, de Michel Foucault, *Leituras do sexo*, organizado por Christine Greiner e Claudia Amorim, além de *Literatura e homoerotismo em questão,* de José Carlos Barcellos e *A dupla chama*: amor e erotismo, de Octávio Paz.

**PALAVRAS-CHAVE**: (Homo)Erotismo; Sexualidade; Devaneio, Corpo.

**ABSTRACT:** In a work of comparatist content, we intended make to reading the works of the Portuguese poet Al Berto, *O Medo*, of 2009, and of the amazonense F. Antonino Bacelar, *Na flor do maracujá*: contos e poemas, of 2010, by examing how they express the eroticism in his poems. Al Berto, for example, uses the demonstrations homoafetivas, amid the daydream, delirium, and the real, thereby establishing a new poetic diction in contemporary Portugal. While F. Antonino Bacelar illustrates experiences and erotic dreams whose moments puerile return through memories of female figures with sexy bodies and look heady, voluptuous revealed moments of pleasure in youth. For both, will be used theoretical works to support the goals of this study, as Ética*, sexualidade e política,* of Michel Foucault, *Leituras do sexo*, organized by Christine Greiner and Claudia Amorim, in addition *Literatura e homoerotismo em questão*, of José Carlos Barcelos and *A dupla chama*: amor e erotismo, of Octávio Paz.

**KEYWORDS:** (Homo) Eroticism, Sexuality, Daydream, Body.

Neste trabalho, tenciona-se fazer a leitura crítica dos livros de dois poetas de língua portuguesa surgidos na novíssima literatura de Portugal e Brasil, abordando o erotismo, tema frequente nos poemas de ambos, do ponto de vista comparatista, apontando as similaridades ou mesmo as contraposições existentes em seus textos. Para tanto, elegem-se *O Medo*, de 2009, de Al Berto, em que se sobressai o homoerotismo e *Na flor do maracujá*: contos e poemas, de 2010, do amazonense F. Antonino Bacelar, no qual o poeta dedica um espaço

para os poemas, segundo ele, eróticos. Estes aspectos, (homo)eróticos e poéticos, serão abordados com base nos livros de estudiosos, como Octavio Paz (1994), que assevera o seguinte acerca das afinidades entre o erotismo e a poesia: "o primeiro é uma metáfora da sexualidade, a segunda uma erotização da linguagem" (p. 49). Sobre isso Al Berto escreve:

> nos dentes amachuco a folha de papel escrita, mordo noite adiante o ombro decotado e literário de Tangerina. invento-o e mordo-o, como sempre fiz, **esfrego o sexo nas palavras, meto-lhes nas mãos sujas da literatura**, viro-a, enrabo Tangerina ainda mal acordada no fundo da memória, mordo-lhe a nunca, mordo-a até não sentir em mim absolutamente mais nada (AL BERTO, 2009, p. 18) [grifo nosso].

De tal modo, ficamos diante da erotização da palavra poética, e assim, as mãos sujas da literatura podem ser notadas com o pudico olhar dos que veem vulgarmente essa nova espécie de poesia, tida pelos críticos da época como marginal. Esse excerto é passaporte para uma série de imagens sexualizadas que irrompem doravante nas páginas dos livros de Al Berto e F. Antonino Bacelar.

De acordo com George Bataille (1988) "O Erotismo deixa transparecer o avesso duma fachada, cuja corretaaparência nunca é desmentida: nesse avesso se revelam sentimentos,partes do corpo e modos de ser de que vulgarmente temos vergonha" (p. 85), transparentes no fazer poético dos poetas em questão, vindo à tona por intermédio dos devaneios existentes na construção das malhas textuais de seus poemas.Tomamos então como exemplo o poema "Sonhando" de Bacelar, transcrito abaixo:

> A noite cai, na mente já cansada,
> Cambaleante, eu procuro o leito,
> Embora cheio das lições sagradas,
> Meus pensamentos mudam quando deito.
>
> E, ao chegar o sonho, estás vestida,
> Com leve seda branca sobre a pele,
> O vento bate, te deixa despida
> O meu desejo louco logo fere
> O bronzeado ardente do teu corpo,
> A frágil carne que abriga o belo.
>
> A timidez encobre as róseas mamas
> E deixa o sexo resplandecente;

Só o pudor manobra as tuas mãos
De encontro ao peito tão macio e quente.

Ao encontrar-te nua, frente a mim,
Fico pasmado, imóvel, contemplando
A perfeição, as formas enfim
Que as tuas curvas vão apresentando.

E, num impulso, caio vazio,
Desapareces tal como miragem,
Em plena cama passo a sentir frio,
Por que não sinto mais tua imagem.

(BACELAR, 2010, p. 80).

Detendo-nos ao poema, notamos os devaneios de um jovem no quarto de uma instituição religiosa, ao que parece, um seminário, cujo rigor das "lições sagradas" o deixa cansado. Entretanto, ao aproximar da noite, os pensamentos, que eram somente no sagrado, mudam quando se deita na cama. Assim sendo, antes mesmo de sonhar, há um instante em que o eu lírico invoca as imagens eróticas de uma jovem que a partir de então passa a habitar seus sonhos, num misto de delírio, ilusão e realidade, o momento propício para se deixar transparecer o avesso da fachada dita por Bataille, entendida aqui, pelas "lições sagradas" de Bacelar.

Assim, o poeta cria, por meio da fantasia, a imagem da mulher ideal, que aos poucos, e com a ajuda do vento, despe-se em sua frente, mostrando seu corpo, aguçando, deste modo, o "desejo louco louco". Em meio à ânsia e admiração por vê-la nua, acorda, não totalmente, a ponto apenas de sentir o vazio deixado pelo seu desaparecimento "tal como miragem", numa solidão que soa melancólica "por que não sinto mais a tua imagem", compreendemos, portanto, que a imagem não estava no campo do sonho apenas, mas também da sensação.

De imediato, surge um questionamento sobre tal desaparecimento. Seria uma espécie de bloqueio advindo dos ensinos religiosos, isto é, entender esses instantes como propiciadores do pecado, ou apenas uma coincidência, tão comum àqueles que sonham? Segundo Cristina Batalha:

> As religiões e suas instituições sempre se valeram da arte como veículo para conquistar, controlar e ilustrar suas crenças e valores. Mas, mesmo nessas situações, a sexualidade do corpo é discutida: as relações místicas são sempre relações em que um ser superior penetra, se funde ou se impõe. A força erótica religiosa está sempre pairando [...] Muitas vezes por um purismo invocado, ou pela ansiedade provocada pelo descontrole da própria vida, o olhar acaba por procurar um novo

> corpo: um corpo controlável, que se sujeita, um corpo propício a intervenções, obediente, mesmo quando está convocando a anarquia (BATALHA, 2006, p. 15, 16).

Deste modo, no poema de F. Antonino Bacelar, o corpo da mulher é invocado após o eu lírico deixar de lado os pensamentos religiosos. No entanto, a imagem que é transmitida lembra um anjo, figura sagrada no cristianismo, ou seja, ainda há o império da religião, afinal, subvertido pelo erotismo no texto.

Apesar de não haver a relação sexual, talvez "pelo purismo invocado, ou pela ansiedade provocada pelo descontrole da própria vida", ditos por Batalha, cria-se um ambiente propício para as manifestações do erotismo encoberto, como o excerto "A timidez encobre as róseas mamas/ E deixa o sexo resplandecente/ Só o pudor manobra as tuas mãos/ De encontro ao peito tão macio e quente" do qual destacamos as palavras "timidez" e "pudor" que marcam aquilo que já havíamos mencionado acima sobre o bloqueio, a fachada, a religião, porque tal reserva se dá também por parte do eu lírico que então desperta.

Cabe ainda destacar o desenho de Lara Nuccia que ilustra o poema na página subsequente. Nela observa-se um jovem em uma cama – pode estar sonhando – com um balão saindo de sua cabeça no qual se apresenta uma jovem mulher vestida de branco. Tal ilustração ajuda a confirmar a leitura que fizemos do poema.

Já o erotismo ou homoerotismo na obra do poeta português Al Berto,aparece mais explícito, a exposição do corpo é mais clara, de modo especial nos primeiros livros publicados, posteriormente reunidos na antologia *O Medo*, objeto deste estudo.  Transcrevemos a seguira parte inicial do "Meu fruto de morder, todas as horas".

> *aos animais que, de manhã, à hora de varrer e lavar a casa se tornam imensos, ternos, e cheios de pêlos.*
>
> *aos putos da noite do mundo: Loirinho e Pirolito.*
>
> numa mancha de gasolina preparamos o fogo. um pássaro esvoaça sobre o mar e as últimas silhuetas da noite sentam-se na fogueira dos corpos.
>
> plantas trepam pelas tábuas do humilde abrigo. o telhado de colmo protege-nos da humidade e do peso da noite.

> observamos as flores nocturnas. aquelas que expandem pétalas e aromas ao entardecer. o fogo extingue-se. por dentro das areias ainda quentes despertam animais etéreos. colam-se às paredes. circulam pelo interior de nossos corpos acesos. falam-nos durante as horas perdidas da noite.
>
> corpos ocos escondem-se nos silenciosos recantos do parque. ouvimos vozes e o ruído assustador das estrelas cadentes. crepitam a madeira e o canto das cigarras em cio.
>
> fumamos.
>
> torna-se nítida a geometria das borboletas em contraluz. as lâminas em câmera lenta. osobjectos da viagem respiram. texturas pesos volume de corpos. espaço dum corpo navegando pelo interior doutro corpo. tocamos o olho o círculo enrugado do ânus. o sangue. a cremalheira dos sexos. as salivas as línguas os dedos duros e lentos perfurando a memória.
>
> o sumo dum fruto coagula nas mãos. o suor dos corpos abandonados ao sal cintila. caminhamos há anos procurando os alimentos que precisamos e a sede. a cor que sobrepõe a cada um destes dias.
>
> não temos nome. dormimos no mesmo leito de algas sabiamente tecidas. somos a matéria envenenada da noite e o cuspo dos sexos. a água no incêndio nómada dos corpos. e a escrita...
>
> [...]
>
> (AL BERTO, 2009, p. 101) [itálico do autor].

O excesso do corpo cada vez mais se intensifica, criando um cariz homoerótico entendido principalmente pelo grupo de palavras com mesmo sentido semântico: putos, corpos, cio, ânus, sexos, dedos duros, suor. Na sensação de dialogarem os eus de Al Berto e Alberto, cujos instantes de devaneios ocupam os espaços da escrita noturna, na qual o poeta inicia as deambulações pelas praias da cidade, ambiente marinho, lugar-comum na literatura portuguesa, em que "a água no incêndio nómada dos corpos" ora purifica, ora envenena pelo "cuspo do sexo".

Como um espectador, observa nas "horas pedidas da noite" as explosões sexuais, encontros entre "corpos abandonados ao sal". O tempo noturno aguça os momentos de erotismo. No poema, para além da noite há um corpo em fogo, em chamas, isso lembra as palavras de Octávio Paz (1993): "Ofogo original e primordial, asexualidade, levanta achama vermelha doerotismo eesta, por sua vez, sustenta outra chama, azul etrêmula:

ado amor: Erotismo eamor: a dupla chama davida" (p. 7). Sendo assim, a sexualidade, simbolizada pelo fogo, ajuda na instituição do homoerotismo nas viagens por beira-mar, tomando, com isso, o tom de confissão por parte de Al Berto, como diz Emerson Inácio (2010) "A ascese prevista na confissão, no caso de Al Berto, está na literatura, no poético, na vivência do corpo e da sexualidade, locais a que eleva a vida comum, os seus delírios, a sua melancolia" (p. 32), em outras palavras, seus devaneios.

Destarte, as relações homoafetivas, eram tidas como perversão, fazendo com que muitos vivessem em um ostracismo, um isolamento de tudo aquilo e aqueles que os pudessem fazer qualquer maldade, por meio da censura existente na época, particularmente em Portugal.Por conseguinte,"As relações homossexuais estão pouco em questão, apesar do fato de que a maioria dos ascetas vivia, permanentemente, em comunidades muito extensas, numericamente falando" (FOUCAULT, 2006, p. 102), mas isolados, é verdade. Por isso, Al Berto abre mais uma página na literatura da pós-revolução dos cravos, desta vez, com um discurso homossexual construído pelo desvencilhamento das amarras políticas da ditadura, criando, igualmente, uma nova dicção na verve literária portuguesa, por quanto, José Carlos Barcelos (2006) acrescenta, falando, que, "Nessa perspectiva, a experiência da homossexualidade é a revelação, por excelência, do que é a estetização da existência, numa gama de nuances que pode ir da farsa à tragédia" (p. 342)

Os dois poetas, mesmo separados pelos espaços geograficamente distantes, enredam pelos caminhos do erotismo, apesar de haver contraposição na abordagem de ambos, as similaridades destacam-se nas ocasiões que fazem da temática momentos de delírio, sonho, fantasia, sem deixar de lado o real merecido a um texto literário. Esses instantes são de fuga da realidade, por isso ocorre quase sempre à noite, gerando a ascese em F. Antonino Bacelar por intermédio do seu envolvimento com o sagrado cristão e em Al Berto pela vontade de liberdade, isto é, o erotismo como despojo das coisas do mundo.

Além disso, a corrente utilização do corpo para compor seus poemas, implica a aceitação do mesmo como objeto que proporciona o erótico, porque o corpo por si só gera os mais libidinosos dos instantes, notamos isso no recorte dos poemas "Feminíssima" "[...] Cumprindo o ritual do dia-a-dia,/ Contorce o corpo inteiro num prazer,/ Como se fosse mais do que fazer/ Feliz o companheiro que seria" (BACELAR, 2010, p. 83); "Mulata" "[...] No bronzeado frágil aveludado,/ O corpo em curvas, o mesmo exigido/ Nos meus incríveis sonhos já sonhados" (idem. p. 84); "Simulacro" "Cabisbaixa pensava num segundo,/ Contemplando, bem nu, seu corpo inteiro,/ E sentindo a intimidade do meu mundo/ Num pedaço feliz do travesseiro" (p. 85), do poeta amazonense. Chamamos atenção para um detalhe em todos os poemas: quem sente o prazer é o outro e não há amor, apenas desejos que ocorrem nos "incríveis sonhos já sonhados", especialmente "Num pedaço feliz de tra-

vesseiro". O erotismo no livro de Bacelar tem seu ponto alto no poema "Erotizante" que transcrevemos abaixo.

Na penumbra do quarto perfumado,
Aproveitando a música em surdina,
Dança despida aquela bailarina,
Enchendo de erotismo o rebolado.

Depois, mansamente senta no colo,
E vai lambendo o corpo do machão,
Do peito até chegar ao esporão,
Que lança uma rajada sobre o solo.

Sugando, na volúpia do prazer,
Sem dar vez ao seu parceiro inerte,
Ela sussurra e pede que ele aperte,
O bico do seu seio faça arder,
Coloque em sua bainha a dura espada,
E faça-lhe vibrar desordenada.

(BACELAR, 2010, p. 89)

O poeta, como um observador, descreve detalhadamente o encontro de dois corpos em intensa volúpia, que, convertidos em imagens poéticas, confirmam o que Octávio Paz (1994) assevera "O amor é escolha; o erotismo, aceitação.Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – nãoháamor,masesteatravessa o corpo desejado e procuraaalmano corpo e, na alma, ocorpo.Apessoa inteira" (p. 34). Sendo, portanto, o erotismo aceitação, compreendemos, que, no poema acima, não há amor, mas a aceitação de um corpo pelo outro, já que o que está em jogo são as formas visíveis, muito bem representadas por partes que compõem o corpo como um todo, o corpo desejável: o colo, o peito, o esporão, o seio, a bainha e a dura espada, sem falar no quarto,imagens e espaço, que, direcionam metaforicamente para uma relação libidinosa.

Finalizamos este trabalho compreendendo que o erotismo nos poemas de Al Berto e F. Antonino Bacelar, emerge por intermédio dos devaneios comuns às horas soturnas. Naquele, há a vontade de "morrer muitas vezes, sufocando em alucinações", em delírios cujos corpos de muitos, no papel, na escrita, são apenas um, na realidade, porque, como diz o próprio poeta "Nervokid nasceu da insónia, Tangerina do silêncio da alba, e eu sou a fusão viva dos dois", porquanto, no quarto, enfrente à escrivaninha que surgem os instantes dos

enleios eróticos, já que é, de acordo com Al Berto:

> o momento de nos alimentarmos com o que segrega o corpo, ranhos, suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro. tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contrações dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos de veias, dos ossos e dos nervos. horas e horas ouvindo os ruídos das distantes entranhas vivas, o peido, o arroto, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração. é tempo de vigília absoluta. escutar a voz, murmurar as estrelas, abrir vermelhas frestas por onde o aparo da caneta injecta sílaba. rasgar o receio coalhado no peito e gritar, gritar até que o grito se perca no silêncio onde nasce a escrita. o corpo é o único suporte do texto. o sangue, o esperma, a vida toda num estremecimento escondido em cada palavra (AL BERTO, 2009, p. 24)

E, do mesmo modo, F. Antonino Bacelar, se reserva ao recinto onde surgem suas fantasias eróticas, a que denominou "cismas de menino", num tempo que passa "na rua da ilusão" quando sem querer vê "mil recordações", já que "O rapazola, o moço, sensual,/ está cansado de ser tão banal" (p. 87). Fica, então, demonstrado que os poetas expressam as sensações por meio do corpo-texto, por meio da vontade de imprimir no papel seus desejos, sonhos, delírios, capazes de experiências potencialmente insólitas.

**Referências Bibliográficas**

AL BERTO. **O Medo**. 4. ed.Liboa: Assírio & Alvim, 2009.

AMORIM, Claudia. O sexo da arte. In: GREINER, Christiane, Org.; AMORIM, Claudia, Org. **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.

BACELAR. F. Antonino. **Na flor do maracujá:** contos e poemas. 2. ed. Manaus: F. Antonio Bacelar, 2010.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível em http://www.dialogarts.com.br. Acesso: 15/07/2012.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Uma herança invisível: algumas notas para uma possível aproximação

entre José Régio e Al Berto. In: **Colóquio Letras**, nº 176. Lisboa Janeiro/ Abril de 2010, pp. 20-36.

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

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AS MARCAS DA ORALIDADE NO PROJETO ESTÉTICO DE MANOEL DE BARROS E DE ONJAKI

Keyla Cirqueira Cardoso Nunes[1]

**RESUMO:** Brasil e Angola são nações que possuem marcas profundas de um intenso processo de colonização. Essas marcas erigem constantemente relações conflituosas entre os elementos genuínos e os impostos pela colonização. É tentando encontrar o que irmanam esses contextos, que este trabalho assume tarefa importante, pois se propõe a analisar traços da oralidade pautados no estudo comparado do escritor brasileiro Manuel de Barros e o angolano Ondjaki, visto que tal característica é latente no projeto estético desses poetas. Acredita-se que o primeiro autor faz uso dos recursos expressivos orais como artefato estético e o segundo com intenção estético-ideológica. As configurações de suas produções evidenciam os traços semelhantes de suas origens, firmando a identidade cultural dos dois países e de suas literaturas.

**PALAVRAS-CHAVE**: oralidade; estética; poesia.

**ABSTRACT:** Brazil and Angola are nations with intense marks of a colonization process. These marks often set up broken relationships between the genuine elements and the others, transplanted by the colonizer. Trying find what bring near these contexts, that work takes over the important job of analysis oral aspects in the comparative study of *Created Memories – Childhoods of Manoel de Barros* by the Brazilian writer Manoel de Barros, and *Há prendisajens com o xão* by Angolan writer Ondjaki in as much as that characteristics are hidden in the Barros´s esthetic project as much in the Ondjaki´s. The first author uses expressive oral recourses as esthetic artifacts and the second with esthetic-ideological intention. The configurations of these productions, poetry and prose, shows up similar traces of they origins, sets they countries and literatures cultural identities.

**KEY-WORDS:** rhetoric; esthetic; poetry.

## INTRODUÇÃO

> O escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é - um viajante de identidades, um contrabandista de almas. Mia Couto

1 Professora substituta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). keylacardoso@hotmail.com.

Irmanados pela língua portuguesa e por um passado histórico-cultural que se entrelaça, Brasil e Angola são marcados por uma pluralidade cultural e pela tensão entre os elementos genuínos e os impostos pelo colonizador. Nesse contexto, essas nações têm seu campus de expressão literária em constante diálogo. Aproximar esses sistemas literários contribui para se compreender os fenômenos culturais produzidos em língua portuguesa. É com esse intuito que este trabalho busca apresentar traços da oralidade nas obras *Memórias Inventadas* – As infâncias de Man*oel de Barros* e *Há prendisajens com o xão,* de Ondjaki.

O entrecruzar dos fenômenos culturais dessas nações acontece desde o Modernismo, movimento que repercutiu fortemente sobre a arte e a sociedade brasileira na primeira metade do século XX, ajustando os elementos artísticos às singularidades culturais brasileiras. Da tradição moderna brasileira, erige-se uma poética com ares contemporâneos em que os escritores passaram a buscar em suas origens e em sua ancestralidade traços singulares, na tentativa de inovar a linguagem e a estrutura dos textos poéticos. Dessa forma, produziram uma arte que cria mundos verbais específicos, numa fusão de espaços, linguagem e estrutura (prosa-poética).

Em face disso, Rita Chaves pontua que a escolha da literatura brasileira pelos angolanos como a grande *interlocutora* se deu por razões determinantes: identidades históricas comuns e o uso da língua portuguesa como veículo de expressão.

> A imagem da ex-colônia que parecia dar certo não era indiferente a quem ainda lutava pela independência. E, no plano teórico, os três princípios básicos levantados por Mário de Andrade na leitura do Modernismo – "o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência nacional" – apresentavam-se como chaves importantes para a reflexão estético-ideológica na Angola daqueles anos. (CHAVES, 1999, 48)

As inovações linguísticas do Modernismo brasileiro apoiadas nos registros populares da língua foram pontuais para potencializar a tão sonhada autonomia da literatura angolana, pois os artistas angolanos da época buscavam sedimentar um projeto que não marginalizasse suas diferenças inerentes a uma terra "onde a diversidade de etnias, línguas e tradições compunha um intricado mosaico cultural" (CHAVES, 1999, p.48).

Na trilha incessante de se construir, de forma letrada, a história do país e consolidar seu sistema literário, muitos escritores angolanos, a partir da segunda metade do século XX, passam a uma busca constante da tradição e dos valores nacionais que há muito tinham sido sucumbidos pelo colonizador. Com esse interesse, se engendra um trabalho profícuo de regate da memória nacional por meio da tradição oral, cujas marcas estavam presentes em um tempo anterior à ação colonizadora. Assim, segundo Laura Padilha houve o resgate das

> estórias populares, designadas missossos (contos, fábulas) que circulavam, durante séculos, pela voz dos contadores orais, ou seja, pela voz dos *griots* da tradição. Contar missossos, no universo social de Angola [...] é uma prática ritualística e gozosa pela qual os imaginários do contador e de seu (s) ouvinte (s) entram em interação prazerosa. (PADILHA, 2005, p. 05).

Ao resgatar a voz griótica, os escritores angolanos da segunda metade do século XX, revivificam os elementos da cultura marginalizada, rompem com o discurso literário do colonizador e preparam o caminho que será percorrido pelos literatos posteriores, pois têm a plena convicção que o resgate da tradição oral é fonte disseminadora da própria identidade literária. É nesse contexto que se engendra a obra de Ondjaki, um projeto literário de cunho estético e idealista.

Quanto à teoria da oralidade, o medievalista Paul Zumthor (2000) propõe que tanto no presente quanto no passado existe uma poética da voz. Tal poética se revela pelo registro da palavra. Nesse caso, a voz, responsável primeira se transforma em letra, esta por sua vez acomoda a voz que depois vira leitura. A obra oral é "conservada" pela memória que implica "reiteração", variações re-criadoras, *movência*. Enquanto que a escrita tem como suporte de "conservação" o livro (ZUMTHOR, 2000, p.137). Nesse caso, a literatura percorre o trajeto da oralidade à escrita. Portanto é, ao mesmo tempo, voz e letra. A voz se faz letra, a letra carrega a voz.

Nesse percurso, é expressivo o pensamento de Walter Benjamin (1985, p. 198) ao afirmar que as melhores narrativas escritas são "as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Para Benjamin, a narrativa é ela própria uma forma artesanal de comunicação, em que o narrador imprime sua marca como um oleiro. Ele nos lembra que "A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção." (BENJAMIN, 1985, p. 201)

Ao caracterizar a figura do narrador, esclarece que

> O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; (BENJAMIN, 1985, p. 221)

A experiência que perpassa gerações é a fonte alimentadora de todos os narradores. O grande narrador tem suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. A configuração desse narrador é a do

sujeito que ganhou a vida sem sair do seu país, que conhece suas histórias e tradições e usa a memória como artífice responsável em estender seus costumes.

No que tange à memória, sabe-se que é por intermédio dos registros escritos que surge a possibilidade de perpetuá-las. Nesse lastro, Ecléa Bosi (1994, p.55) pontua que a memória é o re-estabelecimento do vínculo com as experiências do passado por meio das lembranças atuais. Ela explica que "A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual."

A ideia do resgate da capacidade do homem de transmitir as suas tradições às novas gerações contribui para compreender o projeto literário do angolano Ondjaki em diálogo com Manoel de Barros. Nesse prisma, Benjamin Abdala (2003, p.103), analisando a interlocução entre as literaturas de língua portuguesa constata que em uma tradição histórico-cultural comum não há uma literatura que se constitui como paradigmática. Para o referido crítico, essas literaturas estão inseridas num contexto de um macrossistema dentro do qual encontram elos evidenciados pela língua portuguesa.

Como representantes desse macrossistema, escolhemos para análise das marcas da oralidade, duas obras: *Memórias Inventadas – As infâncias de Manoel de Barros* e *Há prendizagens com o xão*, de Ondjaki. Objetivamos verificar alguns traços estruturais e formais que aproximam as escrituras desses poetas.

## 1. MANOEL DE BARROS: O APANNHADOR DE DESPERDÍCIOS

Manoel de Barros, poeta mato-grossense, nasceu em 1916. É um escritor contemporâneo cuja marca maior é usar como matéria de sua poesia aquilo que é marginalizado pelo mundo capitalista. Poeta das inutilidades e de toda pequeneza que se encontra em situação de desprezo. O artefato de sua poesia, como ele mesmo afirma no livro *Matéria de Poesia* (2005, p.11-15), é "tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado", "tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima". Tudo que se rejeita no mundo capitalista é artífice de sua poesia.

Na tessitura do livro *Memórias Inventadas – As infâncias de Manoel de Barros* (2010), os textos rompem com a estrutura da prosa e da poesia, e as fronteiras dessas estruturas são diluídas na produção do autor. Os matizes estéticos resultam de uma linguagem carregada de um jogo imagético que demonstram a liberdade de como o autor metamorfoseia a linguagem objetiva, transgredindo-a sempre em favor de uma criatividade estético-literária.

Com a frase "Tudo o que não invento é falso", Manoel inicia seu livro em que apresenta fragmentos de lembranças de um tempo que faz parte de sua imaginação. A Edição de 2010, publicada pela editora Planeta do Brasil Ltda, a qual este trabalho se baseia, reúne as *Memórias Inventadas – A Primeira Infância, A Segunda Infância e A Terceira Infância.* Nesse livro, como nos demais, o poeta procura resgatar o sentido anterior à palavra, à civilização, à linguagem, rompendo com limites do uso trivial da linguagem.

O alcance do inusitado, explorando as palavras, é apreendido pelo escritor da maneira mais espontânea possível, lembrando-nos até como se estivesse narrando pequenas histórias populares que remontam à tradição literária ou a literatura oral.

Logo no primeiro texto do livro *Memórias Inventadas – A Primeira Infância*, intitulado "ESCOVA", já se pode comprovar como ele procede ao ofício literário:

> Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. [...] Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. (BARROS, 2010, p.15)

Nesse trecho, percebe-se o quanto o poder imagístico criado pela escolha adequada das palavras conduz os leitores a formular um sentido destituído da objetividade que nos cerca e da automatização a que estamos acostumados. A consciência poética aponta para um desejo de desvelar os recônditos significativos da palavra que o automatismo cotidiano nos compeliu a forjar. O lado silenciado das palavras, o qual o poeta procura aclarar, está no interior de uma tradição oralizada - retomada aqui pelas memórias poéticas - que há tempos foram marginalizadas pela cultura dominante.

Retomando Walter Benjamin em que afirma que "a arte de narrar está em vias de extinção" (1985, p. 197), percebemos na poética de Manoel de Barros a intenção de resgatar o tom performático do narrador das narrativas orais. Este narrador comunica seu discurso poético pela voz e esta representa o saber de seu povo, seus costumes e, consequentemente, sua identidade cultural. Assim, verificamos no registro desse poema as marcas desse narrador que carrega consigo uma memória individual e coletiva, caracterizada pelo saber de um povo.

Em outro texto cujo título é "OBRAR", num jogo ambíguo, o autor cria um sentido que permeia entre

o desprezível próximo de fezes e a lição aprendida com a sua avó para não desprezar as coisas desprezíveis e nem os seres desprezados.

> Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha
> avó, eu obrei.
> Minha avó não ralhou nem
> Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.
> Esse verbo tinha um dom diferente.
> Obrar seria o mesmo que cacarar.
> [...]
> Ela disse que as roseiras estavam carecendo de estercos orgânicos.
> A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma
> Coisa desprezível.
> Minha avó, ela era transgressora.
> Daí que também a vó me ensinou a não desprezar as coisas
> Desprezíveis
> E nem os seres desprezados. (BARROS, 2010, p.19)

O uso ambíguo da palavra "obrar" no sentido de fabricar algo e no sentido de defecar, impõe ao texto uma significação lúdica. De fato, a expressão obrar, do segundo sentido, permite-nos, novamente, nos reportar a uma tradição oral, visto que era comum pessoas mais velhas usarem tal expressão com esse significado. O estranhamento maior no texto é o relevo dado pela avó do eu lírico ao ato de obrar (defecar) em suas plantas, pois estas estavam precisando de estercos orgânicos. O escritor, nesse caso, suspende a lógica aceita pela sociedade e instaura uma nova ordem, um novo olhar sobre o desprezível. Por isso, a tentativa de resgatar a capacidade de narrar e "*intercambiar experiências*".

Na frase "Minha avó não ralhou nem", a construção sintática econômica retoma também a oralidade, transgride o instituído pelas normas lingüísticas, importando apenas o que está na origem como expressa no *Livro de Pré-Coisas* (1993, p.08) "As coisas que não existem são mais bonitas. O que há de mais bonito é o que está na origem de tudo. É o Éden de novo, onde a palavra e a imagem se formam". Dessa feita, percebemos o formato de uma gramática inventiva e própria no texto de Barros.

A impressão que se tem é que o escritor unifica no registro escrito do poema voz e ouvido, segundo a "*performance*" proposta por Paul Zumthor (1993). Quando da comunicação poética, tal ato requer a presença corporal de um intérprete e de um ouvinte.

No texto "DESOBJETO", o autor faz de um pente em decomposição e sem valor capital artefato de sua

poesia.

> O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente.
> O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto
> de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído
> [...]
> O chão teria comido logo um pouco de seus dentes.
> O fato é que o pente estava sem costelas. [...] Acho que os bichos
> do lugar mijavam muito naquele desobjeto.
> [...] E o menino deu para imaginar que o pente, naquele
> estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. [...]
> (BARROS, 2010, p.23)

O poeta, nesse excerto, transfigura a matéria, o objeto numa representação imaterial e literária, produz imagens, estabelecendo um liame entre palavra e coisa. O "pente" é a matéria usada pelo poeta e a representação literária é a imagem criada de um objeto em metamorfose, deixando de assumir sua antiga função para incorporar uma nova maneira de ser. Para isso ele se desintegra e se incorpora à natureza. Afasta-se da sua "des-utilidade" para se tornar útil na ambiência que ocupa, de objeto sem significância se torna "desobjeto", um ser que ganha destaque e assume na natureza um papel importante.

Ao ultrapassar as fronteiras do mundo real, Manoel de Barros engendra palavras que não adquiriram um valor semântico, nem se enquadraram, ainda, no eixo do convencionalismo. Como a palavra "desobjeto", ato inventivo do poeta que, novamente, o interliga ao resgate do verbo primeiro. Esse novo vocábulo acompanha também o renascer de um novo objeto, demonstrando que palavra e imagem estão em sintonia. Isso só demonstra que para Barros a palavra é artifício fundamental, pois o formato das coisas, que ainda não foram materializadas na existência, decorre do poder imagístico que as palavras concebem.

Nesse contexto de desconstruir sentidos, corromper a lógica gramatical e da busca do verso ilógico, o autor retoma a simplicidade das coisas, o lugar primeiro, o princípio do verbo. A presença dos traços da oralidade são marcas que desvelam o limiar da voz silenciada em tempos de globalização e se torna a arma de combate ao instituído.

Com traços estéticos similares e comungando os mesmos valores histórico-culturais de Manoel de Barros, temos o projeto estético de Ondjaki, analisado a partir da obra *Há Prendisajens com o xão*. É nas sendas da ressonância estética e do diálogo entre os autores que procuraremos explorar a poética de Ondjaki.

## 2. ONDJAKI: A "*DESPALAVREAÇÃO*" – MOMENTO PARA COISAS INSIGNIFICANTES

Ndalu de Almeida, cujo nome literário é Ondjaki, nasceu em Luanda, novembro de 1977, dois anos após a independência de Angola. Período em que o sentimento de angolanidade impera na busca de afirmação dos valores culturais. O olhar lançado pelo poeta a Angola difere e se distancia dos ranços advindos do sistema colonial. Sua poesia contempla o ofício artesanal da palavra poética, um diálogo entre memórias e aspectos culturais.

Escritor de expressão portuguesa, como Manoel de Barros, também confere à sua poesia um estranhamento por meio de uma linguagem inventiva que nos impele a uma desautomatização do sentido das coisas, subvertendo o paradigma vigente e estabelecendo uma nova ordem. Nesse sentido, seu projeto estético aproxima-se de Barros, principalmente no que se refere ao ato de "*despalavreação*", ou o rompimento com as relações conceituais regentes: *Despalavreação: é um ensinamento. uma desaprendizagem. um desmomento. E tem outros nomes: guimarães prosa, manoel de barro, luuandino vieira, mia couto.* [...] (ONDJAKI, 2011, p. 62)

*Em Há prendisajens com o xão*, obra publicada em 2002, é o resultado de um cuidadoso trabalho de composição poética, nota-se pelo labor artesanal de manejar as palavras. Logo nas primeiras páginas de abertura do livro, percebe-se o diálogo que o autor constituirá com a poética de Barros. Na página de agradecimento, ele diz: "manoel de barros – distante, me ensinou a tanta/ importância do chão: que deve ser promovido/ a almofada, mas ele sobre nós" (2011, p. 7).

A primeira poesia do livro intitulada "CHÃO" é dedicada a Manoel de Barros "*palavras para manoel de barros*", logo na leitura do texto se percebe os pontos de conexão que unem os projetos estéticos.

CHÃO
apetece-me des-ser-me;
reatribuir-me a átomo
cuspir castanhos grãos
mas gargantadentro;
isto seja: engolir-me para mim
poucochinho a cada vez.
um por mais um: areios.
assim esculpir-me a barro
e re-ser chão. muito chão.
apetece-me chãonhe-ser-me. (ONDJAKI, 2011, p. 09)

Tal como Manoel de Barros, o autor angolano brinca com as palavras nos remetendo a uma sintaxe infantil, pois também corrompe a lógica, dasautomatiza os sentidos, operando com a oralidade, sendo esta o instrumento de luta contra as normas instituídas. Como se atesta nos versos "*apetece-me des-ser-me;/reatribuir-me a átomo*", Ondjaki também busca a origem de todas as coisas, o lugar primeiro, anterior ao sentido estrito das palavras, à civilização. Disseca o verbo até o mais recôndito dos sentidos, na intenção de beber na fonte dos vocábulos, antes mesmo de qualquer significação convencionalizada. E após a sede saciada, relações desarticuladas nascem um renovado significado poético: *"e re-ser chão. muito chão./apetece-me chãonhe-ser-me."*

> Ser livre para o silêncio das formas e das cores é atingir a qualidade do sentir primordial, que exige do homem a percepção daquilo que ainda não se configurou convencionalmente como linguagem. Isso o aproxima da leitura de mundo realizada pela criança. (CUNHA, p. 08.)

O eu lírico expressa o desejo de alcançar o nível do átomo, retornar a sua ancestralidade, ao seu estado primeiro, numa profunda relação com o "chão". E depois, se transformar em um novo Ser, esculpido a barro. Nesse caso, a palavra barro pode remeter ao poeta Manoel de Barros, justificando o processo de assimilação ou o desejo poético de se desconstruir até atingir o tempo primeiro das coisas para depois se reconstruir numa profícua relação com seu "chão", sua cultura e sua oralidade. Tais traços orais são recorrentes. Ao fundir vocábulos, produz uma pluralidade de sentidos que exige o exercício do pensamento ilógico, como nos versos: *mas gargantadentro;/ poucochinho a cada vez*.

Em outra poesia "ARVE JÁNÃOÉLÓGICA" apresentada a seguir, o angolano, logo no título brinca com as palavras, realiza um jogo sonoro e aglutina vocábulos. Ao retomar as marcas da oralidade por meio da justaposição de palavras faz surgir a pronúncia de "árvore genealógica" remontando à ideia de ancestralidade e de raízes..

ARVE JÁNÃOÉLÓGICA
ser folha é
nem sempre estar para sol.
a outra folha
lém de nossa avizinha
pode ser nossa irmã de sombras.
[...]
O galho
ensendo fio de cabelo
gentifica a arve.

a arve
de tanto ser ela
lembra um sorriso quieto. (ONDJAKI, 2011, p.22)

Os registros da oralidade - *"a outra folha/lém de nossa avizinha"*, *"o galho/ensendo fio de cabelo/ gentifica a arve."* - recriam relações sintáticas, semânticas e fônicas, constituindo assim, uma gramática interna ao texto. Nesse jogo de relações, desfaz conceitos já formatados e engendra significados novos, transgredindo com as normas instituídas. Portanto, configura uma nova gramática que retoma a raiz da tradição oral angolana, fundindo o novo (engendrado pela retomada da tradição oral com intuito de consolidar traços singulares) com a velha forma imposta pelo colonizador.

Desse modo, o eu poético ao retornar à sua raiz de tradição oral angolana, busca efetivar, numa espécie de auto-afirmação, a sua identidade. Assim, trabalha com a linguagem, valorizando sua origem e aliando uma tradição de cultura oral escrita com um registro literário em língua européia – a portuguesa. Dessa forma, o próprio Ondjaki confessa "*[Penso] que devemos mexer na língua, tendo em conta os referentes gramaticais, mas dando-nos a liberdade de exercer certa pressão cultural à língua.*" (ONDJAKI apud CUNHA, op. cit., p. 05).

Nos versos seguintes *"a outra folha/ lém de nossa avizinha/ pode ser nossa irmã de sombras"*, presentifica-se a consciência poética de conceber "a cultura como um espaço dinâmico, cuja vitalidade estava ligada à própria capacidade de processar as misturas evitando a falácia do isolamento e da incomunicabilidade." (CHAVES; MACEDO, 2003, p. 219). Assim, é pela intensa relação com o *chão*, revelada por meio das imagens de natureza pátria, que o autor promove suas "prendisajens" e sua reconstrução identitária.

Em outro texto ESTÓRIA PARA WANDY, observaremos como se processa o labor estético do autor também na prosa.

Esse texto é um pequeno conto que fala sobre uma menina que conhecia uma estória que não era verdadeira, mas a sua crença era tanta que a estória se realizou: "*[...] uma menina tinha contagiado toda a natureza com seus soluços, e [...] o universo todo vivia assoluçadamente,* [...] *como a menina trouxera a estória para o mundo, já toda gente sabia e sentia seus soluços.*" (ONDJAKI, 2011, p. 27)

Nesse trecho, é possível observar que como em Barros, também, Ondjaki traz a percepção infantil, dispõe as palavras no espaço em branco do papel, rompendo com a ordem estrutural da prosa, como por exemplo, inicia sempre suas frases com letras minúsculas. Além de explorar o universo inventivo das palavras, dando-nos novas formas de expressão "*assoluçadamente, arves, pulantas*."

No início do texto retoma a expressão "*era uma vez*", a qual nos remete à voz dos contadores das narrativas orais, ou seja, a voz dos *griots* e nos direciona a um tempo anterior à imprensa, em que o imaginário do narrador e dos seus ouvintes estavam em constante interação. Dessa feita, à maneira de Walter Benjamin (1985), restitui ao mundo moderno à antiga forma de contar histórias, louvando a tradição e a continuidade das experiências vividas, pois sabe que a autonomia de um povo se dá pela perpetuação da sabedoria coletivizada, como exemplifica a passagem *"essa estória não era verdadeira, mas de tanto acreditar nela, a coisa se revoltou para averdades."*

Consciente da necessidade do resgate da tradição oral, como fonte disseminadora da própria identidade literária, o escritor griotiza o texto "é uma vez uma menina", para que ele possa gritar a alteridade de sua voz e, consequentemente, consolidar "a diferença da angolanidade por tanto tempo marginalizada pelos aparatos ideológicos do colonizador" (PADILHA, 1995, p. 01).

Portanto, os textos de Ondjaki, analisados anteriormente, revelam que o autor valoriza, por meio de uma linguagem que explora imagens (nesse caso se ressaltam os aspectos estéticos), os referencias da cultura africana, se opõe aos aspectos ideológicos da política colonizatória e, ainda, salienta os traços que singulariza sua nação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo, por meio de uma análise comparativa, objetivou-se verificar as marcas da oralidade nos projetos estéticos de Manoel de Barros e Ondjaki, com intuito de aproximar e diferenciar as produções artísticas realizadas por esses escritores que usam a língua portuguesa como instrumento de expressão e de fortalecimento de suas experiências.

A palavra poética, o artefato mais importante desses escritores, transmitiu a capacidade de criar novos rumos para a literatura produzida em língua portuguesa. Eles usam a língua como palavra-brinquedo. Retornam ao mundo infantil, recriam novas relações morfossintáticas, na tentativa de atingir o lugar primeiro, este destituído dos discursos que sufocam os traços peculiares de sua terra.

Manoel de Barros dando *"respeito às coisas desimportantes"* carrega de significado os vazios e o silêncio. Dirige-se a um tempo primeiro, às suas raízes, objetivando romper com a ideia de mundialização em que se dispersam nossas singularidades. Por isso as marcas da oralidade nos registros escritos. Já Ondjaki engendra seu processo estético, mergulhando em sua própria história passada e recente, tentando conciliar uma tradi-

ção de cultura oral com uma literatura em língua portuguesa. A metáfora do "chão" simboliza na poetica de Ondjaki o princípio de todas as coisas, por esse artefato poético o autor reconstrói seu projeto estético e sua identidade, dialogando com a terra.

Portanto, imbuídos na arte de contar coisas simples, esses autores recuperam a espontaneidade da expressão, o ato performático da oralidade, levando o leitor ao encontro do saber e das experiências que vêm de longe, contidos na tradição histórico-cultural de um povo.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABDALA JR, Benjamin. *António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O Sonho (Diurno) de uma poética popular*. In: Via Atlântica. N. 5. São Paulo: USP - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

_____ *De Vôos e Ilhas: literaturas e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____ *Literatura, história e política*. São Paulo: ÀTICA, 1989.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas – as infâncias de Manoel de Barros/iluminuras de Martha Barros.* São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. 5 ed., Rio de Janeiro, Record, 2005. p. 11-15

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In:_____. Magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas – V. 1).

_____ *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

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

CASTRO, Afonso de. Dissertação de mestrado: *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância.* Brasília: Universidade de Brasília. - Departamento de literatura brasileira, 1991.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. Angola *e Moçambique nos anos 60: a periferia no centro do território poético*. In: _____. (orgs.) Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 205-221.

COELHO, N. Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática.* São Paulo: Ática, 1993.

COUTO. Mia."*Que África escreve o escritor africano?*". In: *Pensatempos* – textos de opinião. 2005, p.59.

CUNHA, Maria Zilda da. *In artigo: Diálogo de culturas e ressonâncias estéticas em Memórias da infância e Aprendizagens com o chão.* X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Arte, Cultura e Literaturas na Lusofonia.

JUNIOR, José Davi Borges. *"O olho vê, a lembrança revê e a imaginação tranvê". Um estudo analítico sobre os projetos estéticos de Manuel de Barros e Ondjaki*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2009.

MURARO, Andréia Cristina. *Dissertação de mestrado: As 'prendisajens' poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora 'xão'.* São Paulo, 2006.

ONDJAKI. *Há prendisajens com o xão – o segredo húmido das lesmas e outras descoisas.* São Paulo:Caminho, 2002.

ZUNTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura de Paul Zumthor. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000, 137 p.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993

(Endnotes)

1

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# OS MAIAS DE MARIA ADELAIDE AMARAL: RELEITURAS EM TORNO DA COMPOSIÇÃO DA MULHER E DA CONDUÇÃO DA NARRATIVA DE EÇA DE QUEIRÓS

Kyldes Batista Vicente[1]

**RESUMO:** Este trabalho propõe-se à análise de como a minissérie *Os Maias*, exibida em 2001 pela Rede Globo e reapresentada em 2012 no Canal Viva, retoma os romances *Os Maias*, *A Relíquia* e *A Capital*, do escritor português Eça de Queirós. Serão discutidas as estratégias dos roteiristas de televisão, liderados por Maria Adelaide Amaral, para a apresentação do texto queirosiano na televisão brasileira. Neste texto, estarão em análise as estratégias de composição da figura feminina, o entrelaçamento das tramas e a condução da narrativa. O exame da minissérie será realizado a partir da comparação entre os textos de Eça de Queirós e os roteiros assinados por Maria Adelaide Amaral, observando-se a adaptação do texto literário aos influxos televisivos. Com isso, contempla-se o eixo temático "Tradição e modernidade na literatura portuguesa: (re) discussão do cânone".

**PALAVRAS-CHAVE**: Minissérie; literatura; adaptação.

**ABSTRACT:** This work proposes an analysis of how the mini-series *Os Maias*, shown in 2001 by Rede Globo and shown again in 2012 on Viva Channel, resumes the novels *Os Maias*, *A Relíquia* and *A Capital*, written by the Portuguese writer Eça de Queirós. We will discuss the television scriptwriters, leaded by Maria Adelaide Amaral, strategies in order to present Eça de Queiroz text on Brazilian television. This study will analyze the strategies to set feminine figure, to fit together the novels and to guide the story. The review of the mini-series will be done from a comparison between Eça de Queirós work and the scripts written by Maria Adelaide Amaral, observing the adaptation of the literary text and television influxes. By doing so, the theme "Tradition and modernity in Portuguese literature: canon discussion" is behold.

**KEYWORDS:** Mini-series; literature; adaptation.

Quando o assunto é adaptação da literatura para o cinema ou para a televisão, a transposição do enredo é o elemento que primeiramente é lembrado. De acordo com Gomes (2004b), a partir da **Poética** de Aristóteles, ao analisar um filme, é necessária a compreensão dos elementos que o compõem, cujas dimensões são: "efeitos, estratégias e meios ou recursos". Gomes explica que os meios são ordenados tendo em vista a produção dos programas de efeitos previstos no filme: sentimentais, emocionais e cognitivos. Estes recursos ou meios são em geral os narrativos, cênicos, visuais e sonoros.

1 Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestrado em Letras e Linguística (UFG), Graduação em Letras (UFG). Professora da Fundação Universidade do Tocantins (UNITINS). E-mail: kyldesv@gmail.com

É assim que as estratégias de composição destes recursos podem gerar programas de efeitos variados, que, de forma geral, podem ser classificados em programas de efeitos comunicacionais, quando a ênfase está na produção de significados, sentidos; poéticos, quando a ênfase está na produção de efeitos emocionais; e por fim, estéticos, quando os programas de efeitos tendem a efeitos sensoriais, plásticos. Gomes (2003) assenta estes meios como parâmetros: visuais (aspectos plásticos, escalas de planos, nitidez da imagem, brilho, movimentos de câmera, etc.), sonoros (acústico de música, sonoplastia), narrativos (composição da história, seu argumento, enredo, peripécias e desenlaces) e cênicos (direção, atuação dos atores, cenários, figurinos, etc.).

Há outras abordagens utilizadas para análise de textos audiovisuais, em sua maioria, advindas da pesquisa cinematográfica: abordagens semiológicas, marxistas e psicanalíticas sobre a relação entre subjetividade e técnicas cinematográficas. Há também as análises estruturalistas da **gramática** da linguagem cinematográfica; investigações sobre a relação entre os estilos fílmicos de cineastas-autores e suas visões de mundo e posicionamentos estéticos; e, naturalmente, pesquisas historiográficas sobre as mudanças do cinema através das décadas. Há, igualmente, no âmbito das reflexões internas, as **grandes teorias do cinema**: hipóteses teóricas preocupadas em identificar a natureza determinante dos fenômenos cinematográficos. Este trabalho fundamenta-se em duas principais referências dessa disciplina: a sistematização e metodologia analítica **Poética do Filme**, proposta por Gomes.

Quando Fernão Pessoa Ramos (2009) escreve a **Introdução à edição brasileira** do livro **Lendo as imagens do cinema**, de Laurent Jullier e Michel Marie e apresenta cada capítulo do livro**,** inicia uma reflexão acerca dos procedimentos para leitura de filmes. Ramos chamará a atenção para o fato de que o analista de narrativas audiovisuais deverá ter um olhar arguto para não perder nenhum instante do filme, olhar que o analista de literatura e o de pintura não desenvolveram. Nesta perspectiva, o analista de um produto audiovisual deverá estar atento a elementos configuradores deste tipo de narrativa.

> A bela fotografia, a bela música, o arrojo expressivo ou a discrição dos jogos de enquadramento e movimento de câmera, assim como cenários, figurinos ou o virtuosismo de interpretação do ator são recursos articulados como estratégias para oferecer às plateias um balanceamento de programas de natureza cognitiva, sensorial e emocional que atenda aos propósitos de produção de efeitos específicos e próprios da natureza da obra (MAIA, 2007, p. 103).

Ao prosseguir a leitura de Laurent Jullier e Michel Marie, nossa atenção é convocada. Eles dizem: "Para ler cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. [...] Entretanto é pos-

sível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura" (JULLIER; MARIE, 2009, p.15-16).

A busca dessas ferramentas nos conecta com elementos também muito importantes sobre a análise de filmes. Em nosso caso, análise de teleficção seriada. E tais elementos virão da leitura de Gomes (2004a) sobre a prática da análise fílmica:

> [...] en general, se considera análisis fílmico cualquier texto que hable de películas y de sus contenidos, no importando propriamente su foco, alcance, profundidad y rigor, en um arco que incluye desde el mero comentário, pasando por la llamada crítica de cine de tipo periodístico e incluyendo, por último, el estudo acadêmico em toda su variedade (p.85)[2].

A análise de filmes (assim como a análise da literatura) é um espaço de muitas reflexões. Assim sendo, principiamos pela orientação de que a obra é "uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções" (GOMES, 2004b, p.105).

Se o texto audiovisual é construído para produzir efeitos, caberá ao analista perceber e captar essa produção de efeitos. Daí entendermos quando Fernão Ramos (2009) afirma que o analista deve estar atento a toda imagem e som que se apresenta na tela. Ideia que é reforçada por Gomes (2004b, p. 118): "Ao analista cabe descobrir, na negociação com a obra, os programas e dispositivos que lhe pertencem e o valor relativo de cada um deles para a obtenção do conjunto singular de efeitos que constitui uma obra determinada".

De acordo com Gomes, o primeiro a revelar que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, elementos cênicos) e que a destinação é o prazer ou efeito emocional de um gênero de composição foi Aristóteles. A partir daí, Gomes chamará de programas a sistematização de recursos em uma determinada obra, objetivando prever e providenciar determinado tipo de efeito na apreciação:

> Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar efeitos que caracterizam uma obra. Neste sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica (GOMES, 2004b, p. 98).

2 Geralmente, considera-se análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e de seus conteúdos, não importando propriamente seu foco, alcance, profundidade e rigor, em um âmbito que inclui desde o mero comentário, passando pela chamada crítica de cinema de cunho jornalístico e incluindo, finalmente, o estudo acadêmico em toda sua variedade. Tradução de Neusa Bohnen.

Os programas estão ligados aos efeitos de apreciação nas dimensões cognitiva, sensorial e afetiva. Na dimensão cognitiva, Gomes afirma que:

> A expressividade é evidentemente também informação e os estímulos básicos da configuração expressiva de uma matéria qualquer são, antes de tudo, signos. Expressar é em primeiro lugar significar, fazer pensar em alguma coisa, trazer à mente do intérprete um determinado conjunto de conteúdos. Compreender uma expressão é assim, executar a sua significação, entender o seu sentido. E expressão é, pois, mensagem, texto, tecido de signos, entretecimento de sentidos. E o efeito fundamental que tais expressões provocam é antes de tudo decifração, informação, matéria cognitiva (GOMES, 2004b, p. 98).

Na análise de uma obra, o cuidado do analista ao investigar a dimensão cognitiva reside no fato de que o produto não tenha apenas uma interpretação no que se refere a sua mensagem. Em outras situações, a obra requer que sejam convocados efeitos de sentido:

> Neste sentido, expressar é, sobretudo, produzir uma sensação, construir a disposição sensorial do espectador. Executar os efeitos da expressão significa, neste sentido, ativar a sua solicitação sensorial, ser posto na condição de sentir o que se impõe que se sinta, ou seja, de ter a sua estrutura sensorial posta em ação por dispositivos configurados na instância da produção artística. Nessa dimensão, a expressão é um sistema de estímulos sensuais, um tecido de indutores da sensibilidade, um conjunto de provocações a sentir, enquanto, por sua vez, o efeito fundamental provocado por tal expressão é, principalmente, sensação ou material sensorial (GOMES, 2004b, p. 98).

Além da dimensão cognitiva e sensorial, uma obra poderá conter estímulos destinados a produzir uma disposição de ânimo, um estado emocional (MAIA, 2007, p. 108). Em uma obra de ficção, o cognitivo é convocado o tempo todo. O sensorial é solicitado a partir das imagens e da música, o que desencadeia o emocional. Gomes,

> Sabemos bem que uma obra ou algum dos seus dispositivos podem se destinar principalmente a provocar sensações correspondentes à nossa disponibilidade sensorial: aspereza, rugosidade, frieza, calor etc. para as sensações táteis, altura, força, debilidade etc. para as sensações acústicas, escuridão, clareza, para as sensações visuais, sem falarmos nas sinestesias, nas desorientações sensoriais programadas na obra, nas sensações genéricas (agrado, desagrado, prazer, desprazer) nas "sensações" provocadas pela ausência de solicitação sensorial, pela ausência de sensações... Conhecemos formas de artes cujas obras destinam-se fundamentalmente à apreciação sensorial, como a música e as artes plásticas não-figura-

> tivas. Nesses casos, todas as outras dimensões solicitadas (se houver outras) se estabelecem sobre esta base (GOMES, 2004b, p. 100).

Devem ser considerados em uma análise de uma obra expressiva, além dos programas para a produção de efeitos em si, o lugar do estrategista ou criador dos programas; o modo como esses programas são compostos; a noção de gênero/gêneros como central e o lugar da fruição para que seja ser possível o exame das escolhas dos criadores e dos gêneros.

> Tendo em vista a hierarquia das artes e, portanto, das mídias, uma forma de a adaptação ganhar respeitabilidade ou de aumentar seu capital cultural está em seu voo ascendente. [...] Relaciona-se a esse desejo de mudar a posição cultural o impulso pedagógico por trás de várias das adaptações literárias para cinema e televisão (HUTCHEON, 2011, p. 132).
>
> [...] os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela (HUTCHEON, 2011, p. 133).

Contar uma história não é o mesmo que mostrar uma história. E nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual participamos ou com a qual interagimos, uma história vivenciada direta ou cinestesicamente. A minissérie **Os Maias**, como já dissemos em outro momento, foi elaborada a partir de três romances de Eça de Queirós. Os recursos narrativos utilizados para o encadeamento das histórias, a forma como os temas foram tratados na minissérie (os indícios, os presságios, os símbolos, a família, personagens, a ironia) para atender às solicitações da mídia televisiva; a condução das personagens (caracterização, ações) em seus núcleos e a relação entre os núcleos; o texto literário e o televisivo, tudo isso deve ser considerado na análise da aproximação ao estilo queirosiano de narrativa. Ramos (2009, p. 12) sugere que fiquemos atentos para o fato de que

> 'Ler' cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme. Em cada patamar, os procedimentos de análise priorizam traços estilísticos distintos, como ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera, montagem e cenografia, intriga, gêneros e dispositivos.

Isso já ocorre nos primeiros minutos da minissérie, quando começamos adentrar, com as personagens, pelo jardim do Ramalhete. Não é por acaso que Carlos Reis[3] aponta a facilidade de a literatura de Eça

3 Carlos Reis citado no artigo **Luxo fora de série**, publicado pela Revista Veja na época da divulgação da minissérie. Disponí-

de Queirós, mais do que a de Machado de Assis, ser transposta para as telas: "Eça é linear e visual, e tem uma veia cômica acentuada, Machado é mais preso à linguagem literária". E Beatriz Berrini vai mais longe: "Livros como **Os Maias** parecem trazer embutidas marcações para a filmagem". Os pesquisadores da literatura de Eça de Queirós acenam para algumas particularidades da obra do escritor.

Mas como construir uma leitura da minissérie, observando aspectos que vão além do olhar do pesquisador de literatura? Começaremos pela análise do primeiro capítulo da minissérie para que possamos chegar às respostas.

**A mulher na minissérie**

A figura de Maria Monforte surge, simbolicamente, na figura de Maria Eduarda e inicia o esfacelamento da família Maia, que trazia a grandeza simbólica do passado, de antepassados que, na imagem de Afonso, representavam a ressurreição da pátria e da família. A chegada de Maria Eduarda a Lisboa é uma chegada sebastianicamente esperada por Carlos que aguardava a mulher perfeita, linda, e tinha certeza que ela chegaria para ele. Por outro lado, é uma mulher que surge como uma incógnita: trazia os nomes Calzaski, MacGren e Castro Gomes, nomes que procuravam esconder uma mãe indesejada.

Quando Carlos vê Maria Eduarda no Hotel Central, pela primeira vez, também é apresentado a Alencar, figura importante no desenrolar do romance entre Pedro e Maria Monforte e que é o responsável pela notícia da suposta morte da filha de Maria Monforte (a minissérie dá a Vilaça esta função). O encontro com Alencar faz Carlos lembrar-se de sua mãe e de quando soube toda a verdade. Tais fatos interligam, simbolicamente, a volta da mãe na figura da irmã.

A partir das circunstâncias que se desenrolam, Maria Monforte torna-se a responsável por conduzir seus filhos a caminhos sem saída, seja pela fuga com a filha, seja pela ocultação da identidade dela. Com isso, leva seus filhos a um tabu supremo: o incesto. Toda confusão começa com a fuga com o italiano, a confusão de nomes e o nascimento de uma segunda filha que, ao morrer, leva Afonso a pensar ser sua neta. A matriz de Eça é mais trágica, logo a mãe não tem redenção, está condenada. Na minissérie, ao contrário, é oferecida à mãe a redenção. Essa se constitui em uma forte marca do melodrama.

Outro recurso do melodrama bastante explorado pela minissérie é o da surpresa iminente. Os momentos que antecedem a revelação alimentam a possibilidade de uma alteração no destino das personagens. O espectador fica à espera da revelação por João da Ega a Carlos sobre seu parentesco com Maria Eduarda.

vel em: <http://veja.abril.com.br/100101/p_126.html> acesso em 20 de junho de 2010.

Também o espectador fica na expectativa do encontro final entre Carlos e Maria Eduarda na estação de trem. Ao trabalhar a expectativa, a minissérie sinaliza para o espectador a possibilidade de um desfecho feliz. O enredo melodramático, segundo Ivete Huppes, "trabalha lances inesperados, golpes e revelações sucessivas", no "enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente" (HUPPES, 2000, p.24). E a minissérie explora esse efeito.

Os monólogos também são outro elemento característico do gênero melodramático. Maria Eduarda externa suas impressões sobre o que ocorre à sua volta, deixando entrever algo mais de sua personalidade e intenções. Tais monólogos e confidências "ensejam o desabafo, ajudam a recordar episódios do passado e, eventualmente, introduzem conselhos e presságios" (HUPPES, 2000, p. 50).

A aproximação, possibilitada pelo recurso da câmera, amplia o efeito de identificação entre espectador e personagem e convida o espectador a sentir o que sente a personagem, expandindo suas sensações diante do sofrimento. Em muitas situações, o uso do primeiro plano e do *close-up* está aliado às cenas das revelações e confidências que mudam o curso da trama. Esses elementos caracterizam também a estrutura narrativa do melodrama. Tais elementos

> [...] favorecem a compreensão por parte da plateia, além de representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo entabulado pelas personagens em cena. Aparecem como formas de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede. Há casos em que contribuem para completar o retrato das personagens principais, aquelas a quem é reservado espaço para revelações e de quem o interesse da história deseja decifrar o ânimo oculto (HUPPES, 2000, p.74).

O *close-up* sintetiza, a partir de seu surgimento, o olhar melodramático e marca as novas potências técnicas cinematográficas, servindo como instrumento para a "inscrição do cinema como forma de discurso dentro dos limites definidos por uma estética dominante" (XAVIER, 2003b, p. 38). Esse recurso permite ressaltar, sublinhar e ampliar o sentimento das personagens.

Um elemento importante refere-se ao fato de Maria Eduarda não ter conhecimento de seu verdadeiro sobrenome e nem de seu verdadeiro pai. O que ela conheceu foi um pai austríaco. Esses elementos também vão alimentando a possibilidade de os irmãos não suspeitarem do parentesco. Convém lembrar que, segundo Oroz (1992, p. 63) a irmã é a continuidade da mãe na ordem das atividades domésticas, cujos laços sanguíneos conferem um caráter sublime e predestinado às relações familiares. Maria Eduarda é, então, a continuidade de

Maria Monforte: elas chegam à família Maia para desestabilizá-la, causando paixões avassaladoras, em tempos diferentes. Somente D. Afonso é capaz de prever os acontecimentos, que na análise dele, parecem espelhados: Carlos, ao envolver-se com uma mulher casada (Maria Eduarda) faz relembrar a condição de Pedro, quando a mulher fugiu com o italiano.

A minissérie traz a figura de Maria Monforte (Marília Pera) a Lisboa de forma paulatina: primeiro pela presença de Maria Eduarda, que chega como Vênus que remonta ao Olimpo; depois pelas cartas enviadas à filha; posteriormente quando as lembranças da filha sobre a mãe são retomadas para explicar a Carlos sua vida; a seguir a chegada de documentos sobre a identidade de Maria Eduarda e, finalmente, para selar o destino de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, com sua presença em Lisboa e no Ramalhete. Maria Monforte volta para concluir o esfacelamento da linhagem dos Maias, iniciado com a fuga dela com o amante e a filha.

A Maria Monforte que retorna a Lisboa, na minissérie, anos depois é caracterizada como uma mulher em decadência, doente, vivendo dos favores do amante da filha, Joaquim de Castro Gomes. Esta aparência está relacionada à reafirmação da culpa, já que Maria Monforte assume a responsabilidade por todos os desatinos e privações sofridos pela filha. Além disso, é a portadora da notícia que destroçará, definitivamente, a vida dos filhos. A decrepitude física, a miséria e a doença em estágio avançado colaboram para a composição da função desta personagem que está com a voz trêmula, o olhar vazio e um véu atrás do qual ela se esconde ou pretende esconder seu passado.

A preocupação da equipe de produção da minissérie com a construção de uma personagem que no texto matriz não existe (no romance Maria Monforte morre e manda a carta comprovando a identidade de Maria Eduarda) está apresentada na caracterização da personagem, na escolha da atriz, nos diálogos e ações vividas por ela em Lisboa. Em depoimento da atriz Marília Pêra, no sítio Memória Globo, é possível identificar o cuidado da produção da minissérie:

> Houve um primeiro encontro com ele [Luiz Fernando Carvalho] para falar sobre aquela figura muito interessante que é a Maria Monforte. A Beth Filipecki, que é uma figurinista extraordinária, e Marlene Moura, uma excelente visagista, já tinham essa figura, com o cabelo meio desgrenhado, a cara muito branca, a boca meio borrada, o olho meio borrado, o olho azul estatelado de quem está tuberculoso, a respiração difícil. Foi uma figura que me agradou. Eu me ligo muito na forma.

As cenas dedicadas à volta de Maria Monforte exploram muito um ar de mistério: a sua volta a Lis-

boa, à casa de Maria Eduarda, a forma como, misteriosamente, está partindo para sua terra natal para esperar o fim de sua vida. Recusa o convite da filha para se hospedar em sua casa e opta por ficar no hotel, já que está de partida para os Açores, como último destino para uma mulher que "sofre do mesmo mal que acometeu a Dama das Camélias".

A personagem é caracterizada com muita maquiagem, com um véu negro cobrindo o rosto que vemos muito mal. Também notamos como ela está vestida: roupas elegantes, mas desgastadas, o véu está rasgado e o aspecto total é de uma mulher em decadência. Essa construção da personagem se harmoniza com a missão que ela desempenhará: a morte (da esperança da filha, do amor do filho, da família Maia).

Seguindo nossa discussão acerca das mulheres, tomamos agora para análise o arquétipo da amada que, no melodrama, é elaborado a partir de imagens como a fragilidade, a ausência de passado e a periculosidade, já que leva o homem a desgraças. É, para Oroz (1992), a visão patriarcal da mulher perfeita, e Maria Eduarda surge na primeira visão de Carlos como uma "deusa" que, aos poucos, vai conduzindo-o a um universo cada vez mais perigoso, cujos indícios e presságios da tragédia são ignorados pelos amantes.

No caso da narrativa em questão, a irmã é também figurada como a amada. Ou melhor: primeiro é vista como amada e depois sacralizada como irmã. O arquétipo da amada está associado ao amor romântico, cujos elementos estão presentes na literatura queirosiana. As ações das mulheres n'Os Maias são conduzidas pela sensibilidade extrema, pela visão demasiado emocional do mundo, a síndrome sentimentalista e idealista da mulher, enfim, efeitos de comportamento que advinham da educação romântica, das leituras românticas, da música romântica.

Ao ser transposto para a televisão, o texto queirosiano sofreu alterações que atenderam aos influxos do meio televisivo. Os romances **A Relíquia** e **A Capital** trouxeram ingredientes para estabelecer quebras na tragédia sofrida pelas personagens de **Os Maias**. De acordo com a roteirista, trata-se

> [...] de um respiro, um núcleo de humor, mas de humor popular, um núcleo farsesco, facilmente apreendido, para o público respirar e ter fôlego para seguir adiante com o drama da história principal... Acontece que o humor de Os Maias era muito sofisticado, inalcançável para o grande público. Era necessário algo mais popular, mais saborosamente simples. Encontrei isso na Relíquia e na Capital.[4]

4 AMARAL citada por MINÉ, Elza. Os Maias de Eça de Queirós na televisão brasileira. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (coord. e ed.). **Abrindo caminhos**: homenagem a Maria Aparecida Santilli. Coleção Via Atlântica, n. 2. São Paulo: USP, 2002, p. 115.

Entendemos que os influxos exigidos pelo meio televisivo estão ligados à forma como é elaborada uma narrativa televisiva para sua composição, utilizando uma linguagem e estrutura narrativa dominadas por seus espectadores; inserindo questões relacionadas à imaginação melodramática; modelos de amor; construção de uma sociedade harmoniosa e justa; segredos e mentiras que tecem seu enredo; espaço e tempo que sustenta a narrativa. Isso diz respeito a formas de seduzir a audiência e comunicar claramente as informações selecionadas, de forma interessante e esclarecedora, já que o espectador típico tem uma série de distrações externas e internas, que são entraves ao processo de comunicação. Se o roteiro tem um conteúdo muito denso, com muitos fatos, o espectador tenderá a ficar confuso, perdido e frustrado - e mudará de canal.

**Referências**

CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (coord. e ed.). **Abrindo caminhos**: homenagem a Maria Aparecida Santilli. Coleção Via Atlântica, n. 2. São Paulo: USP, 2002, p. 115.

GOMES, Wilson da Silva. Estratégias de produção do encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. In: **Textos de cultura e comunicação**. Salvador, n.35, 1996.

_____. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. In: **Significação**. Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004a.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC/Aparecida, SP: Ideias e Artes, 2004b

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis, SC: UFSC, 2011.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

MAIA, Guilherme. **Elementos para uma poética da música do cinema**: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não estava lá. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

QUEIRÓS, Eça. **A Capital**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **A Relíquia**. Porto: Lello e Irmãos, 1976.

_____. **Os Maias**: episódios da vida romântica. São Paulo: Landy, 2001.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

OS MAIAS. **Minissérie de Maria Adelaide Amaral inspirada na obra de Eça de Queirós**. Direção e Adaptação para DVD: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas, Selton Mello, Leonardo Vieira, Paulo Betti, Stênio Garcia, Osmar Prado, Maria Luísa Mendonça, Eliane Giardini, Jussara Freire, Otávio Augusto, Cecil Thiré, Antônio Calloni, Otávio Muller e Ewerton de Castro, Simone Spoladore, Sérgio Viotti, Eva Wilma, José Lewgoy, Marília Pêra, Emílio Di Biasi e Del Rangel. 940min. Rio de Janeiro: TV Globo Ltda, 2001.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# *UM HOMEM SORRI À MORTE - COM MEIA CARA*: EXÍLIO, MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA EM JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS

Laerte Fernando Levai[1]

**RESUMO:** "Um homem sorri à morte – com meia cara", narrativa autobiográfica de José Rodrigues Miguéis, é um livro que merecia ficar clássico. Nele o autor rememora a época em que, no exílio, esteve internado - entre a vida e a morte - no setor neurológico de um hospital público de Nova York. Tal situação-limite mostra o ser humano em sua mais completa miséria, em que a consciência individual tenta resistir ao aniquilamento físico. O narrador aborda, pela experiência dramática que ali vivenciou, questões médicas, sociais, psicológicas e filosóficas das mais diversas. Para o paciente desenganado em terra estrangeira, abatido pela dor física e pela paralisia facial que lhe divide até mesmo o sorriso, a lembrança de Lisboa cidade-berço surge como tábua de salvação. A narrativa autobiográfica, aqui examinada enquanto gênero, em que um homem só e solidário ri da própria dor, foi o caminho escolhido pelo autor para revolver as memórias duma crise e também constitui o suporte teórico desta investigação.

**PALAVRAS-CHAVE:** José Rodrigues Miguéis; hospital; autobiografia.

**ABSTRACT:** "A man smiles to death – with half face, José Rodrigues Miguéis autobiographical story, is a book that deserved to remain a classic. Within it, the author recalls a time when he was hospitalized whilst in exile – between life and death – at a neurological sector in a public hospital in New York. This extreme situation shows us a human at his most complete misery, in which individual self awareness tries to resist the physical annihilation. The storyteller Miguéis raises medical, social, psychological and philosophical issues of all kinds on his dramatic experience in there. For the undeceived patient in a foreign land, struck by physical pain and facial paralysis which divides even the smile, the memories of his birthplace (Lisbon) emerges as a salvation. The autobiographical story, discussed here as gender, in which a lonely man laughs about his own pain, was his chosen way to upturn the memories of a crisis, and also forms the theoretical basis of this research.

**KEYWORDS**: José Rodrigues Miguéis; hospital; autobiography.

José Rodrigues Miguéis nasceu na Rua da Saudade, em Lisboa, no ano de 1901. Apesar de seu amor à terra natal, residiu a maior parte da vida longe de Portugal, mais precisamente em Nova York, cidade que elegeu como seu exílio voluntário. Bacharel em direito pela Universidade de Lisboa, articulista d*A República*,

1 Doutorando na Área de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

assíduo colaborador da *Seara Nova* e premiado em seu livro de estréia, "Páscoa Feliz" (1932), ele também se licenciou em Ciências Pedagógicas pela Universidade de Bruxelas e exerceu militância política, como jornalista, no emergente periódico *Globo*, ao lado de Bento de Jesus Caraça. Quando da implantação do regime ditatorial em Portugal, Miguéis torna-se alvo da censura imposta pelo governo militar, sendo impedido de publicar em seu nome e de lecionar, inclusive. Desiludido com a situação de seu país e sem perspectivas pessoais, embarcou como imigrante, em 1935, para os Estados Unidos. A distância de Portugal não o impediu, todavia, de escrever sempre no idioma lusíada, contando - pela voz das personagens que lhe povoam a ficção - as histórias de sua terra e da gente sofrida que conheceu de perto. Sua obra possui, acima de tudo, um *viés* humanista e social, sempre atenta ao papel fundamental da Arte em sua capacidade de redimir e de transformar a Vida. Em 1958 ganhou o Prêmio Camilo Castelo Branco pelo livro de contos "Léah e Outras Histórias".

Como expatriado que foi, o sonho do regresso está presente na maioria de seus textos. Se o exílio faz parte do destino implacável que compõe a história ancestral dos povos, aos que partem o que resta é a memória das origens e, tantas vezes, a esperança sempre viva de um regresso. José Rodrigues Miguéis sentiu isto em Nova York, cidade onde permaneceu até o fim da vida, em 1980. Foi nesta cidade, em meados da década de 40, que o autor atravessou os momentos cruciais de sua existência, quando se viu internado, por duas vezes consecutivas, em razão de quadros clínicos melindrosos. A primeira vez ocorreu entre 1944, no hospital Beth Israel, por causa de uma peritonite extensiva que o levou à mesa cirúrgica. Um ano após a alta hospitalar ele tornou a adoecer, desta vez com sintomas neurológicos ainda mais graves: dores de cabeça intensas e paralisia facial do lado esquerdo. O diagnóstico médico um tanto quanto assustador – provável tumor no encéfalo – rendeu-lhe uma internação por dois meses na enfermaria do Hospital de Bellevue, junto a outros pacientes críticos ou desenganados. É dessa singular experiência existencial que Miguéis trata em sua narrativa autobiográfica "Um homem sorri à morte – com meia cara" (1965), livro publicado originalmente em 1959 e que, segundo Óscar Lopes (1961), "merecia ficar clássico":

> Eis um livro que nos traz o autor, não nas suas singularidades autísticas a adivinhar, mas como expressão humana concreta, nova e comunicável. O doente, entre enfermeiros, médicos, visitas e outros doentes reais, muitos deles conscientemente condenados à morte, traduzindo num olhar ou num grito tudo o que ainda hoje não cabe em mais nada. Um homem realmente culto, a quem a experiência e os livros realmente falaram, realmente experiente, perante a probabilidade imediata da morte pessoal, e que a vê sem mitologia (LOPES,1961, p. 77-78).

Já no paratexto o autor enfrenta a questão literária alusiva ao gênero desta obra com uma pergunta

provocativa: "Até que ponto pode um escritor falar das suas experiências pessoais, sem incorrer na pecha de subjetivismo e sem ser indiscreto a respeito de si próprio?" (MIGUÉIS, 1965, p. 9). Antecipando-se à resposta, o autor procura mostrar ao leitor que não é dele que se fala, mas de "um caso humano narrado em primeira mão pela sua mais próxima testemunha" (MIGUÉIS, 1965, p. 10). Não apenas isso, suas páginas evocam as memórias duma crise, fazendo-o "com a objetividade de um romance, e pretexto de agitar certos problemas tão gerais como a inquietação da doença e da morte, ou a atitude do indivíduo perante o sofrimento físico e o destino pessoal" (MIGUÉIS, 1965, p. 10). Em meio a esse contexto o drama pessoal se dilui e cede lugar a um tema universal comum a todos os mortais, de modo que a história contada por Miguéis passa a interessar não apenas aos hipocondríacos, mas a todos aqueles que se vêem rondados pelo tenebroso espectro da morte e, também, aos que lidam diariamente com ela, médicos, enfermeiras e outras tantas pessoas que circulam pelos corredores sinistros dos hospitais. Nesta singular narrativa, seu autor e protagonista José Rodrigues Miguéis torna-se, a um só tempo, personagem sobrevivente, testemunha ocular e porta-voz da experiência da irreversibilidade que, cedo ou tarde, todos terão de enfrentar cara a cara.

Como bem ressalta Massaud Moisés (1974), a autobiografia – enquanto gênero literário – oferece duplo interesse: "primeiro, como documento de uma existência por si só válida (...); segundo, como testemunho do que ao escritor foi dado presenciar em sua escalada vital" (MOISÉS, 1974, p. 50-51) José Rodrigues Miguéis, aqui autor e protagonista da própria história, transmite aos leitores as impressões, as idéias e as emoções por ele vivenciadas em um período de crise. Ainda que se lhe possa identificar o tom memorialista, é de se ver que o "eu" do narrador é meramente circunstancial, porque sua experiência dramática é similar àquela sentida por todos os homens acometidos de uma grave moléstia, ocasião em que todos os sonhos e projetos pessoais tornam-se secundários perante o único pensamento que ocupa a mente do paciente hospitalizado: salvar-se. Isto confere universalidade ao tema suscitado pelo autor e faz com que sua voz não se limite ao lamento dele próprio, mas se erga em coro com o grito sufocado dos pobres e desvalidos do mundo, da gente moribunda ou aflita que se amontoa nos hospitais públicos e que a experiência direta de José Rodrigues Miguéis transformou em narrativa.

E é justamente essa dor individual que se torna dor universal nas páginas de "Um homem sorri à morte - com meia cara" (1965). Nos momentos de desespero, quando o sujeito é apenas um corpo que sofre, o escritor entra em ação como o mais fiel intérprete das aflições do indivíduo ameaçado em sua aventura existencial. A descrição autobiográfica acerca do avançar insidioso de uma doença até então desconhecida, capaz de aos poucos aniquilar a resistência de suas vítimas, põe contornos de drama no relato da testemunha narra-

dora: "No outono de 1945, ano e meio depois da peritonite, comecei a sofrer de estranhas perturbações. Certa noite acordei de salto, com a sensação de uma martelada interna no crânio..." (MIGUÉIS, 1965, p. 31). Daí em diante seu quadro clínico só piorou, com múltiplos abismos se abrindo diante de si: agitação, dores de cabeça, surdez parcial, estonteamento, leve estrabismo, congestão nasal, espasmos visuais, paralisia facial. Não tardou para que o setor neurológico do hospital firmasse um diagnóstico sombrio a respeito do paciente, conforme o parecer médico que lhe foi passado sem rodeios: "Não quero dar-lhe a entender que tenha um tumor cerebral. Mas tem possivelmente um abcesso, e com certeza uma infecção grave numa área muito delicada do encéfalo" (MIGUÉIS, 1965, p. 34). A sentença estava dada e era quase uma condenação.

Apesar do desespero natural que, nessas ocasiões, acomete o doente, restava-lhe encarar o fim com dignidade: "Não era a morte que me aterrorizava: era esse inglório e degradante sofrimento de ser manuseado como uma coisa, um nada, um ninguém" (MIGUÉIS, 1965, p. 47). Sentindo-se física e psicologicamente abatido, ainda assim o paciente esforçava-se em transpor a barreira dos homens acabados e preservar a coragem e a consciência, resistindo da maneira que podia aos tentáculos da *Indesejada*: "Era preciso enfrentar a morte – ainda que fosse apenas com meia cara e meio sorriso. Senti-me assim mais tranqüilo, e fiquei imóvel, à espera" (MIGUÉIS, 1965, p. 49). Ele bem o sabia, afinal, que em uma enfermaria do setor neurológico de um movimentado nosocômio de Nova York a morte ronda permanentemente, restando-lhe encará-la com serenidade e respeito. A questão da verossimilhança da narrativa, pois, é atestada pelo próprio Miguéis no texto introdutório ao livro: "Procurei pintar um ambiente real: o dos hospitais numa grande metrópole moderna, onde a dor e a brutalidade, a doçura e o humor, e em particular a devoção dos médicos e das enfermeiras põe traços de tragédia e de epopéia..." (MIGUÉIS, 1965, P. 11). É este José Rodrigues Miguéis, cuja poderosa e original sensibilidade – segundo a abalizada opinião de Massaud Moisés (1974) – "apóia-se numa imaginação multímoda, capaz de variar desde o humor que desencadeia o riso franco até ao patético e ao dramático mais pungentes" (MOISÉS, 1974, p. 146). De fato, apesar de ter vivenciado as mesmas adversidades dos pacientes desvalidos ou condenados, o protagonista melancólico de meia cara não perdia o bom humor.

Nas camas enfileiradas ao seu lado habitava a miséria daqueles homens prostrados pela imobilidade física ou por estados quase vegetativos. Atores e personagens da mesma trama ali vivenciada pelo narrador, assistidos pelos médicos plantonistas, pelas *nurses* quase maternais ou pelas estudantes de enfermagem, as "andorinhas brancas de juventude, frescura e animação (...), vidas em flor que olhavam e manipulavam a coleção de monstros, verdadeira galeria de horror que nós éramos" (MIGUÉIS, 1965, p. 77). Quantas vezes o sorriso quebrado do narrador não se tornou expressão de espanto ou mesmo lágrimas diante da dor alheia que tam-

bém era sua. A cortina branca que se fechava no leito do companheiro que se foi... O gemido definitivo de uma vida que se despedia... Outras vezes a dor se convertia em esperança. *Adeste, Fideles* na voz juvenil das enfermeirinhas na véspera do Natal... A solidariedade humana que amenizava a nostalgia do português desterrado... Aqui é que se encontra, em sua melhor expressão, o humanitarismo de José Rodrigues Miguéis, retratado em uma narrativa singular, capaz de exprimir o seu drama pessoal e dos seus companheiros de infortúnio. Mas se não havia cura para determinadas moléstias, havia certamente a curiosidade científica em tentar descobri-la. Daí o fato de o paciente narrador ter servido, vez ou outra, de autêntica *cobaia humana* nas mãos de médicos e professores de patologia, os quais, não raras vezes, traziam consigo um séqüito de alunos sedentos por casos de doenças raras ou desconhecidas. Acerca dessas manipulações mecanicistas, em que o ser humano perde sua condição essencial para se transformar em simples objeto de pesquisa, aparece no curso da narrativa a imagem abrutalhada do chefe do setor oftalmológico do hospital, a quem se refere o autor, ironicamente, como sendo o seu *magarefe*:

> Depois de um rápido olhar à papeleta, o sujeito agarrou-me com brusquidão pelos cabelos e começou a descrever o meu estado aos visitantes: arrepelando-me, forçou-me a inclinar a cabeça para a direita e para a esquerda, puxou-me e observou-me as orelhas, espiou-me os olhos, o nariz, a garganta, e sempre descrevendo os meus sintomas, sem o mínimo recato nem qualquer consideração pela pessoa do portador. Eu não existia, era um feixe de sintomas. Tinha-os par dar e vender, por muito que isso me contrariasse (MIGUÉIS, 1965, p. 45).

À parte tal incidente, o narrador conta que sempre se mostrou solícito aos pesquisadores, certo de que tinha de retribuir, de alguma forma, aos cuidados que recebia em um hospital público (se bem que a psicologia médica por vezes se descurava de seus deveres éticos em relação aos pacientes). "Casos como este são raríssimos, que quase nunca chegam vivos às nossas mãos. Este é, francamente, o primeiro que observo. Mas ainda há dias fiz a autópsia de um exatamente idêntico" (MIGUÉIS, 1965, p. 68), anunciou-lhe a plenos pulmões o médico. "Muito obrigado pelas perspectivas animadoras que me oferece" (MIGUÉIS, 1965, p. 68), respondeu-lhe com ironia o narrador. Sem nunca perder a serenidade diante da ameaça da *grande roçadoira*, o autor-protagonista admite ser um hipocondríaco do tipo *papa-comprimidos*, daqueles que têm uma pílula para cada mal. Dores de cabeça? *Aspirinas*! Ansiedade? *Fenobarbital*. Infecção generalizada? Dá-lhe *antibiótico*. Mas havia vezes que a febre não baixava e o tremor que lhe sacudia da cabeça aos pés fazia seus dentes *baterem como castanholas*... Nestes momentos críticos da enfermaria, a simples presença do Dr. Foster, *acompanhado de seu estado-maior*, trazia esperança e conforto aos pacientes: "Erguendo-me a custo, expus a minha misé-

ria: o nistagmo, a face esquerda inerte, o olho esgazeado, o braço enfraquecido e a mão inábil, a perna frouxa arrastando e incapaz de me suster..." (MIGUÉIS, 1965, p. 52). Diante da luta de vida e morte que ali travava, longe do mundo exterior e de seus projetos literários interrompidos, o narrador autobiográfico admite que tinha em seu favor a magreza, um coração ainda sólido e a penicilina. Mas conter a emoção, diante de tantas adversidades físicas, não era tarefa fácil: "Sim, era-me difícil enfrentar os vivos com minha meia cara, o olho esquerdo arregalado, o meio sorriso. Queria-me a sós com a minha miséria e a minha luta. Que deixassem em paz" (MIGUÉIS, 1965, p. 57).

Foi assim que, no momento crucial de sua existência, em que tudo parecia se perder, José Rodrigues Miguéis recorreu à literatura para permanecer vivo. Pode conceber, em uma daquelas tumultuadas noites insones, a sua mais bela narrativa ficcional sobre o mito do eterno retorno: "Regresso à Cúpula da Pena" (1958), a história de um português expatriado que retorna à terra natal depois de vinte anos de ausência. Na abertura deste intrigante conto, inserido na coletânea "Léah e Outras Histórias" (1958), a personagem-narrador define-se como "um doente despersonalizado (...) que via agora com espanto que o que trazia comigo era apenas um ramalhete de flores murchas, um cadáver conservado de que urgia libertar-me" (MIGUÉIS, 1982, p. 125). Os sonhos premonitórios que o assaltavam lá fora, a imagem irreconhecível no espelho, o intenso desejo de sobreviver e metamorfosear-se, a sua visão fragmentada do mundo, tudo isso o impelia a voltar. Era preciso, porém, enfrentar o espectro mortal que se lhe aparecia diante dos olhos, sobrepor as representações do Eu dividido ou alienado e, segundo suas própria palavras, desapegar-se:

> Tinha agüentado de cara alegre a solidão do mundo e a luta, porque levava dentro de mim, como um talismã, aquela imagem cristalizada, e não podia agora sofrer esta nova solidão, inesperada, entre as coisas e gentes que me haviam sido familiares e próprias. Vinte e tal anos de trabalhos e canseiras na esperança fixa de voltar, de reatar-me, de ser – e tudo me parecia de repente esforço perdido, carga inútil, peso morto, tempo vivido em vão. Pior: como se, para viver, não me afundar, me fosse preciso agora desapegar-me de alguma coisa que, sem o saber, se fizeram parte inalienável de mim, e não coincidia com o presente. Era o passado de mim mesmo (MIGUÉIS, 1982, p. 125).

Lisboa cidade-mãe, como memória-esperança no olhar do narrador, percebeu-a com nitidez Teresa Martins Marques: "Numa situação-limite, como a da iminência da morte, a recordação de Lisboa ganha uma dimensão trágica de profunda saudade do passado da infância, mas que é também saudade da vida que o narrador teme perder" (MARQUES, 1997, p. 106). Ainda sob a ótica de marques, o protagonista de "Regresso à Cúpula da Pena" (1958) retorna a Portugal não apenas para recompor o espaço-tempo, mas para reencontrar

o Eu presente, a sua identidade mais autêntica: "Despenhando, oniricamente, sem pena, o seu passado do alto do zimbório da Pena, o sujeito liberta-se para reencontrar a cidade, desistindo de mudar a imitável flecha do Tempo" (MARQUES, 1997, p. 167). Não é à toa que Óscar Lopes afirma que este texto, cuja gênese remonta á época da internação hospitalar do autor, é muito mais do que um conto, é o "poema em prosa do regresso português à Pátria" (LOPES, 1961, p. 69). Isso reforça a idéia de que a imagem cristalizada do espaço edênico de José Rodrigues Miguéis deu a ele, assim como ao doente universal de "Um homem sorri à morte - com meia cara" (1965), forças redobradas para lutar pela vida. O problema da reintegração individual, sobretudo para um homem dividido – no caso específico de Miguéis em decorrência do exílio – aparece com nitidez no trecho na narrativa em que, da janela do hospital de Bellevue, sua memória afetiva se recompõe pela imagem inesquecível da terra natal, aquela que oceano algum seria o bastante para separá-la de si:

> Mudaram-me para a primeira cama do lado oposto, junto das janelas, onde podia desfrutar um pouco mais de sossego e *privacy*. Dali, através das enormes vidraças turvas de sujidade, das redes e confusos gradeamentos duma espécie de terraço, eu podia avistar, para além da cerca do hospital, forrada de neve, os autos que corriam no East River Drive, terrenos vagos, os edifícios enfarruscados do porto, o largo rio com os seus navios, *ferry-boats* e rebocadores, e mais longe as docas, os perfis, fumos e névoas de Brooklyn que me traziam uma nostalgia das distantes visões da Lisboa da minha infância (MIGUÉIS, 1965, p. 37).

De fato, a condição de exilado marcou profundamente a vida e a obra de Miguéis. No espaço de ausência que se lhe tornou os Estados Unidos, face às circunstâncias políticas de um tempo de incertezas e de supressão das liberdades individuais, a memória assume um papel fundamental ao escritor desterrado. Por meio dela a distância se dissipa e, pelo exercício literário constante, sempre em língua portuguesa, é como se a gigantesca barreira territorial não existisse. "Era a minha maneira de continuar a viver em Portugal, sem estar lá" (MIGUÉIS, 1965, p. 17), admite o nostálgico estrangeiro já nas primeiras linhas de "Um homem sorri à morte - com meia cara" (1965), convicto de que a esperança de um regresso é que lhe movia, sempre e sempre, o pensamento e os gestos. Como bem observou Eduardo Lourenço (2001), apesar de viver longe de Portugal José Rodrigues Miguéis sempre esteve essencialmente na terra que deixou. Segundo ele, todos os títulos de Miguéis – exceção feita à "Páscoa Feliz" (1932) - poderiam se chamar "O Estrangeiro" ou ter como subtítulo "O estranho estrangeiro" ou "O estrangeiro estranho". Eduardo Lourenço, no primoroso ensaio "As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis" (2001), não esconde sua admiração pelo autor de "Um homem sorri à morte - com meia cara" (1965):

> Tudo o que conta na obra de Rodrigues Miguéis é intensa e obsessivamente *autobiográfica*. A arquitetura ficcional é uma máscara transparente quer da sua experiência imediata, ao rés da vida, quer do seu personagem mítico de autor à procura de si mesmo. O que há de rocambolesco e inegavelmente artificioso nalgumas fábulas de Rodrigues Miguéis é secundário em relação à sua única temática: a do homem, simultaneamente *estranho e estrangeiro* (LOURENÇO *apud* ALMEIDA, 2001, p. 47).

Não obstante a maioria dos críticos literários considerar "Um homem sorri à morte - com meia cara" (1965) como narrativa autobiográfica, Raymond Sayers enxerga esta obra como romance: "Poderia ser classificada como romance de uma nova escola, pois não trata de aspectos biográficos ou históricos mas de conversas e descrições reais, elaboradas após terem acontecido" (SAYERS apud ALMEIDA, 2001, p. 40). O próprio José Rodrigues Migués, no paratexto já citado, admite que narrou o seu caso humano com a objetividade de um romance, embora se refira à obra como narrativa. Conclui-se, acerca da problemática de definição de um gênero literário a essa obra, que o texto traz em si elementos objetivos e subjetivos indicativos de que experiência pessoal do autor se junta aos outros dramas humanos por ele testemunhados, o que confere profundidade e verossimilhança à autobiografia, sem prejuízo da possível inserção de possíveis elementos ficcionais. O humanitarismo do autor, como característica marcante de toda sua produção literária, encontra a melhor expressão em "Um homem sorri à morte - com meia cara" (1965), livro este que, segundo vaticinado por Óscar Lopes, "merecia ficar clássico"[2].

José Rodrigues Miguéis: o que é a vida?

Levantando-se da cama, após receber alta hospitalar em meio a promessas de reintegração a Portugal e a si próprio, o narrador autobiográfico não se contém:

> A vida não é um privilégio pessoal: é alguma coisa que nos ultrapassa como indivíduos; que pertence à natureza, à história e à sociedade. É dos homens como "todo", no tempo e no espaço, que se faz a verdadeira eternidade. E é só entre eles, na sociedade, na consciência e na ação, que somos e nos sentimos reais (MIGUÉIS, 1965, p. 123).

2 LOPES, 1961, p. 78.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

LOPES, Óscar. "O pessoal e o social na obra de Miguéis". In *Cinco personalidades literárias*. 2ª edição. Porto: edição do autor, 1961.

LOURENÇO, Eduardo. "As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis". In: ALMEIDA, Onésimo Teotónio (Org.). *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Estampa, 2001.

MARQUES, Teresa Martins. *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis.* Lisboa: Estampa, 1997.

MIGUÉIS, José Rodrigues. *Léah e outras histórias*. 7ª edição. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. *Um homem sorri à morte - com meia cara*. 2ª edição. Lisboa: Cor, 1965.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *Presença da literatura portuguesa – modernismo*. 3ª edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

SAYERS, Raymond. "A América de José Rodrigues Miguéis". In *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan.* Lisboa: Estampa, 2001.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE LOBO ANTUNES EM *OS CUS DE JUDAS*: UMA ANÁLISE NARRATIVA E FICCIONAL

Lila Léa Cardoso Chaves Costa[11]

**RESUMO**: O romance *Os cus de Judas*(2010) focaliza a capital de Angola realizando uma crítica ao colonialismo numa representação da guerra e do sujeito africano. Apresenta-se com uma escrita repleta de metáforas e experiências narrativas que ampliam as discussões na tênue fronteira entre o romance e a história, o que não suprime as representações num diálogo onde se reavalia as consequências da guerra colonial. O cerne da pesquisa são os elementos ficcionais, o narrador e a importância da obra na literatura contemporânea, que expõe situações pertinentes às discussões relacionadas à condição humana possibilitando vários olhares. A metodologia utilizada para nortear a construção desse trabalho tem como base a pesquisa qualitativa da fortuna crítica em torno da obra, as interpretações dos elementos ficcionais e a estrutura narrativa, organizando-se em duas etapas que atuam de forma simultânea: a pesquisa teórico-bibliográfica e análise detalhada do corpus. O aporte teórico sustenta-se basicamente em Bakhtin (2010), Gerard Genette (1982), Jobim (2003) e Jovita Noronha (2010) que permeará de maneira relevante nosso estudo a fim de que possamos realizar a análise narrativa e ficcional do romance. Pode-se considerar *Os cus de Judas* como um relato retrospectivo partindo da existência de um narrador que enfatiza suas experiências e personalidade de uma forma possivelmente autobiográfica.

**PALAVRAS-CHAVE**: Narrativa - Ficção - Literatura - Antunes.

**ABSTRACT**: The novel *Oscus de Judas*(2010)the capital of Angola focuses on performing a critique of colonialism and war on behalf of the African subject. It comes with a written full of metaphors and narrative experiences that expand the discussions on the fine line between romance and history, which does not suppress the representations in a dialogue where reassesses the consequences of the colonial war. The core elements of the research are fictional, the narrator and the importance of work in contemporary literature that exposes situations relevant to the discussions related to the human condition allowing multiple looks. The methodology used to guide the construction of this work is based on qualitative research of critical fortune around the work, interpretations of fictional elements and narrative structure, organized into two stages that operate simultaneously: research and theoretical literature detailed analysis of the corpus. The theoretical claims are basically Bakhtin (2010), Gerard Genette (1982), Jobim (2003) and Jovita Noronha (2010) that permeate so relevant to our study so that we can perform the analysis of narrative and fictional romance. One can consider *Oscus de*

1 1 Aluna do Mestrado em Letras com área de concentração em Estudos Literários na Universidade Federal do Piauí – UFPI. Especialista em Literatura Brasileira e Língua Portuguesa - UEMA. E-mail: lilaleaccchaves@hotmail.com

*Judas* as a retrospective report based on the existence of a narrator emphasizes their experiences and personality in a possibly autobiographical.

**KEYWORDS**: Narrative - Fiction - Literature - Antunes

## I. LIVRO E ENREDO

*Os cus de Judas* foi editado pela primeira vez em 1979, sendo o segundo livro de Lobo Antunes. A narração se organiza em primeira pessoa, por um narrador-personagem que retrata suas experiências enquanto médico enviado para Angola na Guerra Colonial portuguesa. Sua trajetória como soldado revela aniquilamento, denúncias, horrores da guerra, fatos silenciados e inquietações existenciais que se misturam às memórias do narrador-personagem. O labor criativo e ficcional do autor utiliza-se de vivências para representar os fragmentos da memória, fazendo com que sejaas representações sejam concebidas em muitas análises, como autobiográfica, narrativa de viagem e/ou romance histórico.

Verificamos a retomada de informações vividas em espaços de tempo variados contados em breves períodos. Em uma noite são retomados fatos da infância, recordações de família e solidão que revelam incompletude humana. O relato confunde as ações de guerra, conflito existenciais, o fim do casamento, embriaguez e solidão, organizando-se em vinte e três capítulos, numa lógica alfabética de A a Z, com ações que se delimitam ao período de tempo de uma noite, que vai do encontro do narrador com uma mulher em um bar até o amanhecer, depois de uma noite de sexo, sem amor. O monólogo expressa angústias num tempo presente, quando confessa suas dores à desconhecida; o tempo passado é reconstituído a partir das memórias e insucessos que o levam a sentir-se fracassado. A linguagem antuniana é irreverente, reveladora de revoltas e críticas à política portuguesa. Os personagens principais são o Senhor Jonatão, negro enfermeiro; Sofia, lavadeira negra com quem o narrador-personagem teve um filho; Isabel, sua ex-esposa e Teresa, a tia que o incitava a guerra.

Quanto ao enredo focalizamos o protagonista que ao retornar para Portugal, após servir como médico na Guerra Colonial da África trava um monólogo com uma mulher em um bar, onde reflete não conseguir superar os traumas vividos na guerra o que provocou a separação da mulher e de suas duas filhas. Na narrativa fala da casa em que crescera, dos passeios no zoológico, de seus pais, do quarto dos irmãos. Ao lembrar-se da sua partida para Angola a bordo de um navio repleto de soldados questiona por que estava ali. Conta que em Luanda, deparou-se com a miséria e doenças, percebe um espaço reservado aos leprosos e uma vez por semana eram chamados para o hospital onde o senhor Jonatão, o enfermeiro negro da delegação de saúde lhes distribuíam comprimidos.

Em suas confissões relembra os bordéis, as bebedeiras; ao receber a notícia do nascimento da filha pelo rádio, conta que estava em Chiúme, em 22 de junho de 1971, percebemos que os episódios de guerra são mais ressoantes que os da família. O narrador rememora que se deparou com sessenta pessoas encerradas em uma senzala que se alimentavam em latas enferrujadas com restos de comida do quartel. Quando retorna à África, conhece Sofia, uma lavadeira negra, com quem teve um filho, sendo levada pela PIDE em sua ausência, mesmo se revoltando, nada fez para resgatá-la. Já em seu apartamento, em companhia da mulher do bar, ele continua a narrativa sobre a guerra, tendo uma noite amorosa fracassada, levando-nos a compreender que aparentemente não consegue se reintegrar na sociedade.

## II. ELEMENTOS FICCIONAIS, O NARRADOR E A IMPORTÂNCIA DA OBRA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Vamos enveredar a partir das postulações de Bakhtin que estabelece relações entre literatura e realidade enquanto "processo dialógico", intermediando o 'extrínseco' e o 'intrínseco' numa inter-relação da literatura com outros textos, inclusive o histórico. Entendemos o histórico como ferramenta que contextualmente pode influenciar o sujeito que escreve. Assim, as comparações ou correlações com a vida do autor-narrador-personagem estariam ligadas a uma escrita que parte do real para a ficção, relacionando a memória como uma ferramenta da narrativa antuniana. Não se pretende direcionar a pesquisa para uma análise histórica por considerarmos ser tema recorrente na fortuna crítica, o foco da pesquisa volta-se para a análise ficcional em torno do narrador-personagem e estratégias de representação.

Podemos considerar que a estrutura narrativa constrói a memória do narrador-personagem de maneira tão impalpável quanto a do leitor porque este é também um gerador de ficções que vai conduzir a obra aos seus objetivos, interagindo através da narrativa. Os narradores dos romances narram histórias que possivelmente entram em choque com o homem interior que é construído em cada um, numa dimensão subjetiva. *Os cus de Judas* expõe acontecimentos aparentemente históricos porque entrelaçados a memórias do leitor, a relação próxima do autor a guerra colonial, o que pode conduzir muitos a julgá-la somente como romance histórico ou autobiográfico, por exemplo.

Percebe-se no romance que as vozes dos narradores não conseguem se desprender da narrativa de guerra e das consequências trágicas o que ajudaria a conceber as rígidas discriminações em torno da produção. O teor desumano jamais poderá ser captado em sua total consistência na ficção, certamente que todo ou qualquer enfoque minimizaria a real dimensão e consequências da guerra ao povo angolano, o caráter literário universaliza o contexto histórico, entretanto não pode ser abordado como documento; a perspectiva histórica

presente na narrativa pode ser acentuada com a retomada da guerra entre Portugal e Angola sob a ótica das recordações do médico narrador que ressalta suas perdas e frustrações. Como na passagem:

> [...] e eu perguntava ao capitão O que fizeram do meu povo, O que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três fieiras de arame farpado numa terra que nos não pertence, a morrer de paludismo e de balas cujo percurso silvado se aparenta a um nervo de nylon que vibra, alimentados por colunas aleatórias cuja chegada depende de constantes acidentes de percurso, de emboscadas e de minas, lutando contra um inimigo invisível, contra os dias que se não sucedem e indefinidamente se alongam, contra a saudade, a indignação e o remorso [...] (ANTUNES, 2010, p. 54 e 55).

O tom sarcástico do autor intimida e ataca a tendência portuguesa de vangloriar-se com os ideais que já não mais justificavam a guerra. Como podemos perceber na passagem seguinte:

> A guerra tornou-nos em bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar [...] o mundo-que-o-português-criou são estes luchazes côncavos de fome [...] enfrentar um batalhão destroçado em nome de cínicos ideais em que ninguém acredita, um batalhão destroçado para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime (ANTUNES, 2010, p.123 e 124).

Percebe-se um narrador-personagem estruturado singularmente que se frustra com a identidade portuguesa orgulhosa de suas conquistas ultramarinas, identidade que outorgava a Portugal no contexto narrativo, situação vergonhosa de impor sua cultura aos povos conquistados, típica representação de poder que o colonizador exerce sobre os colonizados.

Tanto a história quanto a narrativa ficcional se apresentam, na melhor das hipóteses, atravessadas por lacunas importantes de "verdades", contaminadas por "ideologias", o que não ameniza a valoração do universo literário, ao contrário, na literatura temos o parecer verossímil e mimético que colabora com a organização de grandes estruturas verificando questões sociológicas, culturais, raciais, de gênero, entretanto, a obra de arte literária não deveria ser abordadas como objeto puramente histórico. A busca da "verdade", histórica ou não, pode ser alvo de pesquisas por meio de estratégias diferenciadas, métodos específicos, não intencionamos desapropriar o valor de outras pesquisas em torno de tal pretensão.

A representação ficcional do que seria a memória do narrador-personagem estaria configurada não como objeto histórico, mas como resultado de um labor ficcional no trato com a obra de arte literária. Ao ficcionalizar poderia se declarar a (im)possibilidade de construir verdades, narrar seria uma realidade ficcional

trazida à tona na literatura compreendendo astúcias e tramas que não subestimam o leitor e sua capacidade de diálogo com a obra, por conta desses argumentos consideramos que temos uma narrativa ficcional onde se constata a representação da guerra com expressão pós-colonial, onde as memórias seriam a ferramenta do autor para ficcionalizar.

Genette elabora distinções a respeito da narrativa, história e narração ressaltando que a análise da narrativa significa o "estudo de um conjunto de acções e de situações consideradas nelas mesmas" (Genette, 1972, p. 24), relações de encadeamento que elas provocam, divergências e/ou similaridades que podem suscitar. Cita como exemplo as aventuras vividas por Ulisses desde a queda de Tróia, esclarecendo que:

> Se quiséssemos estudar em si mesmos, digamos, os acontecimentos contados por Michelet na sua *Histoire de France*, poderíamos recorrer a toda espécie de documentos exteriores a essa obra, respeitantes a história de França; se quiséssemos estudar em si mesma a redacção dessa obra, poderíamos utilizar outros documentos, igualmente exteriores ao texto de Michelet, respeitantes a sua vida e ao seu trabalho durante os anos que lhe consagrou (GENETTE, 1972, p. 25-26).

Genette estabiliza as discussões em torno da história e narrativa, assim consideramos que Lobo Antunes reescreve literariamente aquilo que por muito tempo foi silenciado, ditames identitários de um povo e sua cultura. A verificação dos fatos enquanto real exige outros procedimentos de pesquisa. Não poderíamos negar a representação da guerra colonial angolana na obra, onde se verifica um período de (des)construção de verdades, todavia não podemos dissociar que na literatura a verdade representada é sempre ficcional.

Consideramos como válidas as representações e as multiplicidades de pontos de vista em que a obra é contextualizada, contudo tentaremos permear a estética da criação da obra, as nuances percebidas e suas singularidades retomando algumas discussões acerca da estética antuniana. Em nosso mundo contemporâneo é impossível assumir uma verdade absoluta, Lobo Antunes ocupa-se de uma posição privilegiada em relação aos seus personagens, apresenta-os, julga-os sem tentar redimir-se, não formula valores absolutos, permite uma discussão sobre várias óticas, e certamente traz a baila marcas de uma guerra desigual.

A partir da constituição narrativa dos personagens em *Os cus de Judas* observamos que o enredo torna-se impulsionador de discussões. A (des)construção do romance e das personagens sob uma nova ótica, aponta em técnicas narrativas, narrador ou narradores que constroem múltiplas discussões dentro do contexto apresentado. No momento em que o narrador-personagem contextualiza a uma mulher desconhecida em um encontro casual, em meio a doses de conhaque, a descrição de fragmentos destinados a afirmar o vivido em

terras africanas e as consequências dessa vivência, permite que o leitor mapeie os fatos, incorpore o absurdo do front, as dores e impotência frente à incitação de participar da guerra, o peso da motivação familiar que acreditava que o exército fabrica homens de verdade. No interior do texto encontramos representações que ampliam o olhar sobre o narrador-personagem:

> Desengane-se, minha cara, tudo não passa de uma mistificação óptica, de um engenhoso jogo de espelhos, de uma mera maquinação de teatro sem mais realidade que a cartolina e o celofane do cenário que a enformam e a força da nossa ilusão a conferir-lhe uma aparência de movimento. Como este bar e os seus candeeiros Arte Nova de gosto duvidoso, os seus habitantes de cabeças juntas segredando-se banalidades deliciosas na euforia suave do álcool [...] (ANTUNES,2010, p. 27).

Ao examinar a postura do narrador percebe-se uma centralidade narrativa que absorve tudo que o cerca, ele será o responsável por nossas digressões e reestruturação de sentidos, cruza discursos passados com o presente, ao mesmo tempo provoca uma ruptura entre os tempos, onde a atenção do leitor pode se concentrar nas relações entre os elementos constitutivos da narração e o seu contexto. Não se pode atribuir ao narrador apenas um caráter fragmentado, trata-se de um personagem que fala, ele não está omisso em relação à mulher, por exemplo, embora seja descrita de maneira imparcial, a sua omissão foca a atenção aos fatos narrados. A narrativa desenvolve-se como se designasse ao leitor, a partir do silêncio, das poucas intervenções, que temos a possibilidade de interagir intrinsicamente.

Em outra circunstância, sente-se conduzido como um animal para o abatedor: "Estás magro (...). Felizmente que a tropa há de torná-lo homem" (Antunes, 2010, p.12 e 13). Além da angústia que a narrativa nos permite, ele descreve as imagens do navio se afastando do cais, a incerteza da volta, evidências que o faziam temer a trágica despedida. Modestamente negou-se a evidenciar tamanha incompletude com sua ida a guerra. "... Lisboa principiou a afastar-se de mim num turbilhão cada vez mais atenuado de marchas marciais em cujos acordes rodopiavam os rostos trágicos e imóveis da despedida [...]" (Antunes, 2010, p. 18).

Muitos se negavam ao combate, buscavam quem os pudesse salvar da guerra angolana; de forma elaborada, numa linguagem rápida, despida de qualquer convenção, o autor toca no epicentro da guerra, desfaz-se de rodeios e incita o leitor a questionar a veracidade dos fatos, ressaltando que para a maioria não havia como escapar do destino. Para os que embarcavam a viagem não representava aventura, nem mesmo busca de experiências, percebiam que sua missão era oprimir e massacra uma terra alheia e inocente.

> O comboio cheio de malas e do receio tímido de estrangeiros em terra desco-

> nhecida, cuja lusitanidade se nos afigura tão problemática como a honestidade de um ministro, rolou do cais para os musseques num gingar inchado de pombo. A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principiaram a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida em Lisboa [...] (ANTUNES, 2010, p. 23).

A acepção dada à Luanda é feita de forma a percebermos que Portugal, embora tenha alcançado notoriedade em função das suas conquistas ultramarinas, agora representa um símbolo de distanciamento para os seus novos navegantes, contextualizando vários espaços, de fome, pobreza, miséria e espaço de morte, "é a nossa própria morte que tememos na vivência alheia e é em face dela e por ela que nos tornamos submissamente cobardes" (Antunes, 2010, p. 24). O discurso elaborado também engendra pistas sobre a justificação das mortes, "um dos padre presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para o massacre dos inocentes" (Antunes, 2010, p. 23), não havia mais um cenário de satisfação em conquistas ou descobertas, o encontro com a guerra expõem feridas que ecoam no contato entre colonizador e colonizado.

O protagonista acentua cada particularidade de sua vivência, seus pensamentos e sentimentos em manifestações singulares dentro de um contexto que caracteriza toda a obra onde o autor desenvolve manifestações particulares importantes para caracterizar o caos humano. O construto de imagens que definem o protagonista aparentemente numa luta conduz o romance a adquirir valor estético relacionando contexto narrativo, representações, relação autor x obra, personagens e interpelações. Bakhtin nos esclarece a respeito afirmando que:

> O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois de suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo (BAKHTIN, 2003, p. 6).

Ressaltamos que o caráter criativo na representação enquanto produto cultural nos é dado na estrutura narrativa com todos os elementos significativos que a envolve. A representação do dilaceramento da família, a redução do homem a uma instabilidade emocional, sua submissão às maiores extravagâncias para sentir, permanecer ou driblar a morte, perigo constante numa guerra, todas essas circunstâncias perpassam a voz do narrador.

Lobo Antunes constrói seus personagens recheados de significações (política, social ou temporal, por exemplo), ao narrar três momentos distintos conjectura sobre o tempo antes de sua ida à guerra, o tempo da guerra e o pós-guerra, percebemos que faz uso de memórias como ferramenta para reescrever na ficção um espaço de terror e caos, que pode conduzir o leitor a uma percepção dos acontecimentos enquanto movimento dinâmico da narrativa, entrando em cena várias discussões como a de que o arquivo de memória do autor abre-se semelhantemente a uma caixa de pandora inconcebível e ingloriosa para o colonizador português, rememorações que aparentemente deveriam ter permanecido arquivados para muitos. Nesse sentido podemos dialogar com o que Jovita Noronha afirma sobre posturas de autores na autoficção: "partindo do vivido, através de um processo autorreflexivo, se lançam na aventura impossível de tentar restituir pela linguagem uma experiência e compartilhá-la com o outro, esperando assim despreender do particular incomunicável" (Noronha, 2010, p.253).

A narrativa revela estratégias textuais que podem apresentar uma narração que desdobra múltiplas conjecturas culturais. Bakhtin define a posição do autor como portador da visão artística e da criação no acontecimento, assim "o artista e a arte criam, em linhas gerais, uma visão absolutamente nova do mundo" (Bakhtin, 2010, p. 176). A organização estética antoniana faz rever abordagens sobre o mundo ao apresentar-nos uma reflexão social, cultural e histórica assim como uma reflexão sobre a literatura enquanto espaço de expressão e de afirmação de identidades, diferentes formas de construções identitárias estabelecem-se em diálogo entre autor e leitor, este último concebe rever todas as representações dotadas de intencionalidades enquanto resultado do labor textual. A esse respeito, José Luís Jobim, esclarece-nos:

> Todo narrador, por mais engenhoso ou criativo que se pretenda, ao visar como leitor um membro de uma certa comunidade, lança mão de recursos e possibilidades normatizadas e socialmente disponíveis, para que possa atingir sua finalidade, qualquer que seja. Assim sendo, a própria criação do seu texto não é apenas privada, isto é, não pertence à esfera exclusiva de uma subjetividade autônoma, que se pretenda responsável absoluta por sua invenção (JOBIM, 2003, p. 149).

A obra de arte literária seria a realização dessa intenção, dirige-se ao leitor que estaria desejoso de avaliá-la, justificá-la, acordá-la como pertencente a uma cultura. Tanto a linguagem quanto a narrativa não são transparentes, como se nelas fossemos encontrar respostas do passado. A narrativa suscita novos horizontes e possibilidades de sentidos. Consideramos tal como Jobim, que:

> A massa de narrativas disponíveis em determinados momentos históricos for-

> mam um patrimônio público que, sob certas condições e limites, pode ser reproduzido, citado, enulado, repetido, erigido como modelo ou norma de uma tradição eleita; ou rejeitado, denegado, até por quem pensa que ser contra este patrimônio público é livrar-se dele, quando muitas vezes trata-se apenas de continuar a usá-lo como referência, mesmo que como um *modelo negativo*. A pretensão de transgredir a herança deste patrimônio, de infringir as normas que se acredita serem impostas por um passado, corresponde frequentemente a uma atitude de quem deseja deslocar, reprogramar, substituir convenções que não quer mais seguir (JOBIM, 2003, p.150).

Apreciamos *Os cus de Judas* como um texto que revela um narrador-personagem "livre" porque não admite um diálogo engessado de formulações, ele amplia as discussões, modos culturais e sociais de compreensão que pressupõe a competência do leitor. Ao atentar para a nomeação dos capítulos por letras do alfabeto, por exemplo, percebe-se uma ordem cronológica de fatos aparentemente arquivados e (des)ordenados, em uma lógica narrativa que permite a percepção de fatos, como a crueldade da guerra, os desafetos, à luta pela sobrevivência, os desmandos, um narrador-personagem que imprime seus conflitos internos e solidão. É inegável que em cada capítulo ocorrem diferentes níveis discursivos com diferentes procedimentos estéticos. Torna-se relevante tratarmos da noção de voz autoral a partir das suas funções estética e formal. Não ampliaremos distinções rígidas entre o autor, narrador e personagem, as experiências do autor serão verificadas como ferramenta da obra promovendo uma unidade estética, como aponta Bakhtin:

> O autor nos conta essa história centrada em idéias apenas na obra de arte, não na confissão de autor – se esta existe -, não em suas declarações acerca do processo de sua criação; tudo isto deve ser visto com extrema cautela [...]. Por isso o artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação, todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato, só aí iremos procurá-lo. (Tem-se a nítida consciência dos momentos técnicos da criação, da maestria, só que mais uma vez no objeto.) Já quando o artista começa a falar de sua criação além da obra criada [...] costuma substituir sua atitude efetivamente criadora, [...] por sua atitude nova e mais receptiva em face da obra já criada (BAKHTIN, 2010, p. 5).

Ao criar representações narrativas o autor expõe personagens permeados por uma atitude criadora, podemos dizer que Lobo Antunes é dotado de uma estética absoluta. Ao rememorar por meio da ficção, reúne e reestrutura situações no universo ficcional que possibilitam o leitor imaginar contextos que surgiram da sua memória estética. A realidade vivida do artista é transportada para um plano axiológico, segundo Bakhtin, onde o criador opera a partir de sistemas de valores isolando alguns aspectos da vida para reorganizá-los,

numa nova unidade. O "autor-criador" realiza esta transposição de plano de valores a partir das suas experimentações com a guerra, as imagens representadas partem aparentemente de uma realidade vivida e contextualizada ficcionalmente. Assim, a análise estética deve ser advertida em consideração a noção de linguagem no fazer literário, centrando-se na voz do narrador-personagem:

> A imagem do narrador na narração na pessoa do eu, a imagem da personagem central nas obras autobiográficas (autobiografias, confissões, diários, memórias, etc.), o herói autobiográfico, o herói lírico, etc. Todos eles são mensurados e determinados por sua relação com o autor-homem (como objeto específico de representação), mas todos eles são imagens representadas que têm o seu autor, o portador do princípio puramente representativo (BAKHTIN, 2010, p. 314).

O autor pode criar a imagem de qualquer representação dotada de "verdades", porque o escritor é aquele que ao trabalhar a língua o faz fora dela, embora tenha o interesse de remeter várias informações em um único contexto, direta ou indiretamente, a partir de suas vivências ou não, é o que percebemos na estética antuniana. Na literatura de ficção, segundo Bakhtin, como em toda e qualquer expressão artística em geral, "há reflexo de subjetividade até nas coisas mortas (correlacionadas com o homem)" (Bakhtin, 2010, p. 318).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises realizadas elencam diversas possibilidades de apreciações com proposições diferenciadas ao objeto da pesquisa em que a narrativa pode ser abordada sobre várias óticas, onde as experiências vividas pelo autor-narrador-personagem podem reter fragmentos memorialísticos reconstituídos ficcionalmente. O exame d'*Os cus de Judas* parte do princípio de que a análise da narrativa pode ser realizada sem limitar-se ao viés historicista, onde a estrutura ficcional e seus elementos possibilitam conjecturas sobre os procedimentos do narrador e estratégias ficcionais, na tentativa de romper a tênue linha que elabora espaços ambíguos entre ficção e história.

As representações ajudam-nos a compreender a guerra, redimensioná-la a novos contextos, permitenos diálogos que propiciam interação com os enunciados representados. As imagens não concebidas na tentativa de reduzir ao contexto narrativo a guerra e suas consequências, porque não há como fazê-lo, a dor da guerra não pode ser narrada em sua amplitude. Não poderíamos conceber, por exemplo, a morte em uma única imagem, num único contexto, podemos ser partícipes desse diálogo, conjecturando a respeito, reformulando conceitos. A linguagem antuniana permite-nos interações dialógicas, como uma voz social que pode provocar uma unidade à sua obra. A escrita ficcional literária provém da elaboração artística que nos proporciona uma

reflexão sobre o caráter cultural e sociológico da obra.

Lobo Antunes não engessa um ponto de vista, somos convidados a não formatar uma crítica limitadora, torna-se possível perceber as estratégias ficcionais e enunciativas sobre a história angolana, portuguesa, colonialismo, pós-colonialismo e identidade, cultura, gênero, poder. Transforma a linguagem cotidiana em ato literário ampliando óticas e perspectivas de análises ao apresentar procedimentos renovadores na narração, quebra paradigmas, abusa das metáforas, reinventa acontecimentos. O modo como desestabiliza a invenção e a memória estética não se subordina a veracidade de fatos o que provoca ambiguidades entre ficção, autobiografia, autoficção, história. Por não prender-se em rótulos, pode-se perceber certa subjetividade, onde críticas sobre a guerra de Angola são retomadas pelo narrador que se apresenta como elemento que (des)estrutura o enredo. Todas as possibilidades de análises fundam a importância da obra antuniana na literatura contemporânea.

**REFERÊNCIAS**

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

NORONHA, Jovita M. Gerheim. *Notas sobre autobiografia e autoficção*. In: NASCIF, R.; LAGE,V. (Org.). *Literatura, Crítica, Cultura IV: Interdisciplinaridade.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1972.

BAKHTIN,Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A TRAGÉDIA ENTRE IRMÃOS RECONTADA EM "CAIM" E EM *DOIS IRMÃOS*

Luziane Jaques Dantas (UEA)[1]
Veronica Prudente Costa (UEA/UFRJ)[2]

**RESUMO:** O presente trabalho é uma análise comparativa do conto "Caim", de Jorge de Sena, com o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum sob o viés da intertextualidade segundo Julia Kristeva. O conto narra a história dos irmãos Caim e Abel e sua relação com Jeová demonstrando o antagonismo entre os irmãos: Caim é vingativo, invejoso, perspicaz e austero; Abel é o irmão bondoso e perdoador, tal qual o mito judaico-cristão. A maldade e rivalidade entre os irmãos em ambas as narrativas teria uma possível origem na questão da preferência: no conto, a preferência é de Jeová por Abel, e em *Dois Irmãos* é de Halim por Yaqub e Zana por Omar, portanto os pais apresentam uma atração intensa por um dos filhos, o que gera um grande problema familiar. Dessa forma, o principal foco deste estudo é analisar o sentimento vingativo que Caim e Yaqub têm para com seus respectivos irmãos.

**PALAVRAS-CHAVE**: Vingança; Irmãos; Rivalidade; Intertextualidade; Mito

**ABSTRACT:** This study is a comparative analysis between the short story "Caim" by Jorge de Sena and the novel *The Brothers,* by Milton Hatoum according to Julia Kristeva's concepts about intertextuality. The tale tells the story of brothers Cain and Abel and their relationship with Jehovah, demonstrating the antagonism between the brothers: Cain is vindictive, jealous, insightful and austere; Abel is kind and forgiving, as the Judeo-Christian myth claims. The malice and rivalry between siblings in both narratives have a possible origin in the issue of preference: Jehovah's preference is for Abel, in *The Brothers,* Halim prefers Omar and Zana prefers Yaqub, both parents have an intense attraction for one of the children, which creates a big family problem. Thus, this study main focus is to analyze the vengeful feelings Cain and Yaqub have towards their brothers.

**KEYWORDS:** Revenge; Brothers; Rivalry; Intertextuality; Myth

Em face de uma abordagem comparativa e intertextual, propomos neste estudo analisar o conto "Caim" (1983) de Jorge de Sena, e o romance *Dois Irmãos* (2000) de Milton Hatoum. Ambos dialogam com o texto bíblico sobre Caim e Abel.

A intertextualidade é antes de tudo uma relação entre textos, devido à forma e/ou conteúdo parecidos,

1 Graduanda em Licenciatura em Letras na Universidade do Estado do Amazonas. O presente trabalho origina-se da pesquisa realizada em 2011/2012 pelo programa PAIC/FAPEAM. E-mail: luziane_dream@hotmail.com

2 Orientadora do projeto de pesquisa e professora Assistente da Universidade do Estado do Amazonas. Doutoranda em Literatura Portuguesa e Africanas (Letras Vernáculas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Grupo de Estudos Literatura e História. E-mail: veronicaprudente@yahoo.com

já que um texto pode ou não fazer referência a elementos existentes em outros textos. Destarte, um determinado texto tem origem a partir de outro, e estas relações acarretam várias analogias, devido ao fato de eles dialogarem entre si.

Conforme observa Júlia Kristeva (1969, p. 45), "qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto". Dessa forma, todo texto escrito sempre terá, em alguma medida, outro texto como referência, fato que ocasiona uma captação das ideias centrais e a transformação em um novo texto, porém com um outro enfoque nessa recriação.

A questão da intertextualidade está, portanto, presente no romance *Dois Irmãos*, e no conto "Caim", visto que em "Caim" percebemos claros indícios de intertextualidade com a história bíblica sobre Caim e Abel, a começar pelos nomes dos irmãos em ambas as histórias. Em *Dois Irmãos*, não é diferente, pois podemos observar também alusões diretas às histórias bíblicas de Esaú e Jacó e Caim e Abel.

Observamos que nesses dois textos literários, o mito se faz naturalmente presente, pois sabemos que, desde sempre, a expressão literária manifesta o mito no cenário ficcional. Conforme diz Marcos Frederico Krüger (2011, p. 153), *"toda a literatura contém em si o mito – e isso é incontestável. [...]"*. E muitas dessas mitologias que se apresentam em obras literárias provêm de textos extraliterários, como por exemplo, a Bíblia Sagrada, o Alcorão, dentre outros textos.

Com efeito, os mitos judaico-cristãos de Caim e Abel e Esaú e Jacó, reaparecem e são revistos na literatura a partir da temática do conflito por serem histórias marcadas por rivalidades, usurpação e vingança. Logo, a temática da intriga entre irmãos é recorrente e perpassa a história da humanidade durante os séculos. Isto é o que chamamos de atemporalidade, ou seja, tratar de temas antigos que ainda são relevantes em tempos atuais.

Desse modo, a mitologia que trata da violência entre irmãos já é antiga. Foi a partir de Caim e Abel bíblicos "irmãos que não eram gêmeos, mas que se desentenderam terrivelmente" que culminou o primeiro homicídio já registrado biblicamente desde o início do mundo. O desentendimento foi provocado pelo fato de Deus preferir Abel, e tudo quanto ele fazia agradava a Deus, deixando Caim enciumado e com um enorme desejo vingativo. Portanto, Caim assassina o seu irmão Abel, encetando uma tragédia desmesurada.

Faz-se necessário frisar que o Abel bíblico tinha um coração sincero, puro, bondoso e capaz de perdoar. Diferente de Caim, o qual era egoísta, orgulhoso, vingativo, invejoso, austero e perspicaz. Devido ao coração perverso de Caim, Deus não se agradava tanto dele. Tais aspectos da personalidade de cada irmão bíblico são também semelhantes nos irmãos do conto "Caim".

Analisamos, pois, que uma das possíveis origens para que a rivalidade e o sentimento de vingança ocorram, tanto no conto quanto no romance selecionado, advém principalmente da questão da preferência, provocando em ambos os pares de irmãos vários sentimentos maldosos. Ao final de cada narrativa, ocorre uma perversidade desmedida e traiçoeira dos personagens Caim e Yaqub, os filhos primogênitos, para com os seus respectivos irmãos caçulas: Abel e Omar.

A preferência no conto "Caim" é de Jeová por Abel — sendo o criador dos seres humanos, logo, também é simbolicamente o "Pai" dos irmãos inimigos. Em *Dois Irmãos,* a preferência emana dos pais: de Halim por Yaqub e de Zana por Omar. Desse modo, observamos que em "Caim", Abel era o irmão por quem Jeová tinha um grande apreço e tudo quanto ele fazia Jeová se agradava, tal qual o texto bíblico de Caim e Abel.

Ao contrário de Abel, o Caim do conto seniano era o irmão que não admitia que Jeová apenas admirasse a seu irmão. Ficando à margem dessa apreciação, o sentimento de inveja o corroía e devido a esse fato Caim tornou-se rival de Abel e desejoso de vingança:

> Sobre as peles Caim não dormia; pensava. Em tudo o Senhor preferia o irmão. A última vez que tinham feito oferendas a Jeová, este agradara-se mais do anho gordo de Abel que das suas frutas e verduras. Agora tinha porém ocasião de se vingar. [...] (SENA, 1986, cap. 4).

Caim meditava, incessantemente, a respeito da preferência de Jeová por Abel e não compreendia o porquê de Jeová não reconhecer as oferendas que Caim oferecia a ele. Nesse sentido, o personagem Caim pode ser comparado ao Caim da história bíblica e, de mesmo modo, o personagem Abel pode ser comparado a Abel do mito judaico-cristão.

Retomando o tema da preferência, em *Dois Irmãos*, Zana preferia o caçula Omar: *"[...] Zana orgulhava-se do filho doutor, mas na conversa com as vizinhas venerava Omar [...]"* (HATOUM, 2006, p. 95). No entanto, o favorito de Halim era Yaqub: *"E para isso, dizia o pai orgulhoso, não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro."* (HATOUM, 2006, p. 25).

Guerra (2007) observa a ficção de Milton Hatoum com a sua capacidade de aludir ao mito, e assim, sua narrativa é a obra mais recente que pode servir de exemplo ao retratar a tragédia entre irmãos.

> [...] Rânia entregou à mãe um envelope que Yaqub enviara à loja. Era uma carta com poucas linhas. Ele não aceitou nem recusou qualquer perdão. Escreveu que o atrito entre ele e Omar era um assunto dos dois, e acrescentou: "Oxalá seja

> resolvido com civilidade; **se houver violência, será uma cena bíblica**". [...] (HATOUM, 2006, p. 171) [grifo nosso].

No grifo acima, percebemos uma alusão direta à cena bíblica de vingança, realizada de maneira funesta pelo personagem bíblico Caim. Ao mencionar a cena bíblica na carta enviada por ele de São Paulo, Yaqub também dá a entender que algo trágico pudesse ocorrer com Omar, e assim o fez: *"[...] Yaqub esperou a mãe morrer. Então, com truz de pantera, atacou. A fuga foi pior para Omar. Agora ele não tentava escapar às garras da mãe, mas ao cerco de um oficial de justiça. [...]"* (HATOUM, 2006, p. 192).

Realmente ocorreu uma cena trágica entre os irmãos: Yaqub fez com que seu irmão Omar sofresse dois anos na cadeia e pagasse por todo o mal e sofrimento que ele havia lhe causado desde a tenra idade.

No conto seniano, a tragédia acaba conforme a história bíblica, Caim com seu sentimento vingativo *"concentrou a última vontade, firmou-se e empurrou o irmão. [...]"* (SENA, 1986, cap. 4). Portanto, Abel caiu da ribanceira e morreu. O irmão Caim tentou justificar o fratricídio, dizendo a Jeová que a culpa desse feito trágico era somente do mesmo, devido à preferência dele ter sido exclusivamente por Abel. Caim diz:

> [...] Eu nunca teria matado o meu irmão se não me tivesses provocado... [...] Se somos maus a culpa é tua! [...] És mau! Odeio-te! Odeio-te!! Hás de vingar-te de mim, que eu sei!... Não o faças em meus pais... Peço-te... que não saibam nada... [...] Repara que se lhes disseres alguma coisa feres também a memória do teu preferido! [...] Irei por esse mundo fora gritar o meu crime que é a tua baixeza até cair exausto seja onde for [...] Mas morrerei contente! Saciado! Porque todos os que passarem pelos meus ossos dirão — Este é Caim, a vítima de Deus... [...] (SENA, 1986, cap.4).

Caim, a princípio, ficou assustado com o que havia feito, mas depois de um tempo poderíamos dizer que ele não sentiu remorsos por ter realizado a vingança mais terrível que poderia cumprir, pois ao assassinar seu irmão, também estava se vingando de Jeová e enterrando junto com Abel todos os sentimentos que Deus tinha por seu irmão. O mesmo ocorre em *Dois Irmãos*, uma vez que Yaqub não se reconciliou com Omar e enterrou junto com a mãe o desejo dela de ver os filhos reconciliados e unidos.

Outro aspecto semelhante em *Dois Irmãos* e "Caim" é concernente ao sentimento vingativo. O desejo desmedido de vingança de Yaqub poderia decorrer tanto pela preferência da mãe por Omar, a qual acabava deixando Yaqub distante dela mesma e do irmão, quanto por Omar ter deixado uma cicatriz em seu rosto ainda na infância por causa de Lívia – a mulher disputada pelos irmãos.

Devido a esse episódio da cicatriz, Yaqub desejou vingar-se. Entretanto, os pais perceberam o desejo desenfreado de vingança de Yaqub e o mandaram para o Líbano, para que assim ele pudesse esquecer esse episódio trágico. A atitude dos pais os afastou, a fim de que pudessem viver harmoniosamente, sem esse pesadelo causado pelo filho caçula:

> [...] Os pais tiveram que conviver com um filho silencioso. Temiam a reação de Yaqub, temiam o pior: a violência dentro de casa. Então Halim decidiu: a viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou. (HATOUM, 2006, p. 23).

No entanto, tal episódio deixara marcas profundas em seu pensamento e em sua face e o esquecimento não foi possível. O afastamento despertou em Yaqub um sentimento de abandono provocado, principalmente, pela família. O exílio de Yaqub gerou, sobretudo, um anseio desenfreado de desforra contra o irmão, incitando um resultado inverso daquele esperado pelos pais, visto que os seus progenitores almejavam que os dois irmãos esquecessem o ocorrido. Yaqub teve de conviver com a dor causada pelo irmão e pela família e com o consequente afastamento de Lívia durante o desterro.

Dessa maneira, observamos que em ambas as narrativas o mito bíblico permeia o cenário ficcional e é recontado através dos tempos e da criatividade de cada autor. Seja de forma peculiar ou universalizante, o mito é reforçado recriando através de um novo enfoque essa visão trágica entre irmãos. Desse modo, percebemos as semelhanças das tragédias entre irmãos ocorridas, *a priori*, na história bíblica de Caim e Abel, a qual é recontada nos textos literários: *Dois Irmãos*, "Caim", dentre outros textos.

Em "Caim", toda a vingança foi gerada, principalmente, pela preferência: o mal que despertou a crueldade no coração de Caim e este saiu impune. Ademais, o conto "Caim" narra a história dos irmãos Caim e Abel, mas com o olhar de Jorge de Sena sobre o texto bíblico, construindo sua ficção de maneira mais detalhista, como por exemplo, no episódio do homicídio de Abel. Devido ao conto de Sena ter esse detalhe modificador que a história bíblica não apresenta com detalhes, a ficção seniana preenche as lacunas deixadas pelo texto bíblico.

**REFERÊNCIAS**

GUERRA, Ana Amélia Andrade. Milton Hatoum o mito e o lugar em *Dois Irmãos*. In: *Arquitetura da Memória:* Ensaios sobre os romances: *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* de Milton

Hatoum. Org. Mª da Luz P. de Cristo. Ed. Oficina das artes. Manaus: Ed. da UFAM, 2007.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia:* mito e literatura. Manaus: Editora Valer, 2011.

SENA, Jorge de. "Caim". In: *Gênesis*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1986.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# HENRIQUETA LISBOA E SOPHIA DE MELLO B. ANDRESEN: DIÁLOGO E CONCEPÇÃO DO FAZER POÉTICO SIMBOLIZADO PELA MORTE.

Marcia de Mesquita ARAÚJO[1]
Cid Ottoni BYLAARDT[2]

**RESUMO:** Este trabalho pretende mostrar como a poesia de Henriqueta Lisboa e a poesia de Sophia de Mello B. Andresen possibilitam um diálogo com o pensamento de Maurice Blanchot sobre o fazer poético. O entrecruzamento desses três textos, literários e teórico, ocorre por reflexões acerca do processo da escrita literária. Há concepção de escrita simbolizada pela morte, não a morte em um espaço físico, em sua possibilidade soturna, de mundo real, mas dentro do espaço literário e em sua polissemia. Assim estaremos diante da construção de um novo olhar: indeterminado, mas plenamente liberto, independente, propondo-se pensar o lugar da literatura como espaço para além do infinito, do absoluto, no caminho no qual o escritor renegaria o mundo físico e sua existência real para a autonomia da escritura, da obra de arte. Concepção esta somente possível pela linguagem literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Henriqueta Lisboa, Sophia de Mello B. Andresen, poesia, escrita, morte.

**ABSTRACT:** This paper intends to show how Henriqueta Lisboa's and Sophia de Mello B. Andresen's poetry can dialogue with Maurice Blanchot's thought about poetic creation. The cross of these three texts, literary and theoretical, takes place by means of reflections about the process of literary writing. There is a conception of writing symbolized by death, not the physical death, in its mournful possibility in the real world, but inside the literary space and its polysemy. Thus we'll be in face of the construction of a new look: indetermined, but quite free, independent, trying to think the place of literature as a space beyond the infinite, the absolute, along the way in which the writer would abandon the physical world and its real existence towards the autonomy of writing, of the work of art, a conception made possible only by means of the literary language.

**KEYWORDS:** Henriqueta Lisboa, Sophia de Mello B. Andresen, poetry, writing, death.

ideia deste estudo construiu-se a partir das leituras de alguns poemas de Sophia de Mello Andresen em seu livro *Obra poética* (2011), sendo possível perceber, interposta em alguns poemas, uma reflexão a respeito do fazer poético, em especial no poema "Escrita do poema", dentre outros. Essa leitura nos remete de imediato à poeta brasileira Henriqueta Lisboa, cuja obra *Flor da Morte* (2004), fonte de minha pesquisa acadêmica,

1 Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura - Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: luamarcia@gmail.com.br.

2 Professor adjunto do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição. E-mail: cidobyl@ig.com.br

se encontra permeada de reflexões também acerca da escrita literária.

Como suporte teórico mais determinante temos o crítico Maurice Blanchot, dono de um pensamento ímpar, que coloca em xeque a maior parte das teorias em torno da literatura. A obra que mais contribui para corroborar essas ideias-reflexões-pensamentos é *O espaço literário* (1987), tudo sob o viés da literatura contemporânea e suas ricas possibilidades de interpretações. Na impossibilidade de uma conclusão que fecha e que determina algo, o que nos sobra, em lugar disso, é um estudo que questiona, que pergunta, que reflete ao invés de mergulhar nas certezas e convicções, logo, inquieta mais do que assossega, sendo exatamente essa a intenção deste texto.

Para iniciarmos nossa reflexão, partimos então, do poema de Sophia de Mello B. Andresen:

ESCRITA DO POEMA
A mão traça no branco das paredes
A negrura das letras
Há um silêncio grave
A mesa brilha docemente a seu pedido

De certa forma
Fico alheia[1]

O que logo nos chama atenção, para iniciarmos esse pensamento sobre o fazer poético, é o próprio título do poema "Escrita do poema", que pode nos sugerir não uma fórmula, mas uma ação, ação essa quiçá a mais importante do poeta em seu caminho errante da escrita literária, uma escrita que não vem (ou ao menos não deveria vir) com a intenção de determinar algo; pelo contrário: em lugar disso, vem abrir o leque de possibilidades.

No poema temos uma mão, o branco da parede, as letras, a negrura das letras, a mão diante do significante, mas no meio está o "silêncio grave", a ausência do significado, o silêncio que não diz. Há a mesa que docemente brilha como se atendesse a um pedido. Mas de quem ou de que seria esse pedido? Para que esse pedido? Seria um pedido da mão que traça as letras?

A mão traça algo, mas algo que está na ausência do significado, que está no silêncio, na brancura, na negrura das palavras, ou seja, algo indeterminado em que a voz poética parece nos dizer que a poeta está alheia a determinar algo, a ordenar que a poesia se faça, como se estivesse alheia às coisas do mundo, à luminosidade

do mundo. É a poesia que se faz presente e que a toma, ela é senhora soberana, é ela quem toma a mão da poeta e dali em diante nada mais a autora pode dominar. Não é a poeta que se apropria da poesia; pelo contrário, é a poesia que se apropria da poeta mediante a escrita, dentro de um espaço que  não pertence à lógica e à razão, mas que é possível dentro do espaço literário.

O ato da escrita é uma elaboração do feito artístico, há um embate de forças. Uma consiste no poder de parar a mão do escritor —de parar de escrever —; a outra se dá pela necessidade do autor de atender à exigência da obra, atender a essa força impulsionadora e fascinante que o seduz e o compraz, em que ele busca aproximar-se do nada de onde ela procede, tem origem, ao mesmo tempo em que se afasta dele, interpondo entre ambos a realidade concreta e ilusória da linguagem e escrita literária. Sobre esse duelo de construção, esse embate de forças, Blanchot também se deteve, dando atenção ao modo como as forças até aqui descritas atuam na elaboração do feito artístico. Vejamos:

> Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia.[2]

Blanchot fala de duas mãos, uma a qual ele chama de doente, a que pega no lápis e não o solta mais, a que mergulha na busca da escrita literária sem cessar; e uma outra mão, a que  quer dominar, intervir com a razão, é a mão do controle. Esse fenômeno que experimenta a mão do artista em certos momentos: uma enorme necessidade de agarrar o lápis, de dominar a escrita é de uma exigência imperiosa a qual Blanchot chama de "preensão persecutória": a mão doente, desvairada, a mão que não para de escrever, que move-se dentro de um tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o tempo da esperança, mas antes, como explica o autor francês, "a sombra do tempo, ela própria mão de uma sombra deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra" (BLANCHOT, 1987, p.15). Tempo pouco viável o dessa mão doente, ele é o mesmo que o autor associa com a narrativa: tempo não humano, tempo inexistente, em que tudo se encontra presente, agora mesmo e já. Não obstante a perseguição e o desejo de retomar o lápis, essa mão não se importa em dar fim ao trabalho. Ela parece querê-lo sempre presente, sempre em trânsito, ela se recusa a dar-lhe um fim e entregá-lo ao passado. Atendendo ao apelo que lhe faz a fala errante, essa mão faz do escrever um "entregar-se ao fascínio da ausência de tempo" (ibid, p. 21).

Escrever é um ato de entregar-se totalmente à escrita, é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo,

é um tempo sempre presente, sem presença. Mas há mesmo como ser total essa entrega? A voz poética declara, diante da cena da escritura: "De certa forma / fico alheia". Se o alheamento se dá "de certa forma", ele não é completo. Há então um embate entre a mão doente que traça as letras e um ser que de alguma maneira pertence a um espaço que não é o literário. De um lado, há uma entrega ao fascínio da ausência de tempo; de outro, há alguém que não consegue se alhear completamente e que "de certa forma" parece exercer algum controle. Eis a consciência do risco. Assim se faz a poesia. Não obstante, a ideia de alheamento pode conduzir a outro pensamento, como se verá adiante.

Refletindo sobre o ato da escrita literária também podemos nos remeter ao poema "O Saltimbanco", da obra *Flor da Morte* (2004), da poeta brasileira Henriqueta Lisboa. Vejamos:

O Saltimbanco

Brinca com a morte o saltimbanco.
Que morte? A de soltos cabelos
e corpo elástico de onda,
gêmea, esposa, parelha?

Será morte igual à outra,
esta com que o saltimbanco
brinca, nos fios ariscos,
dançante na bicicleta,
no galope do ar com flores
vencendo de um salto a abóboda?

Será outra, acaso fúlgida
como os acenos da turba
enlouquecida de vinhos
em cascata despenhando-se
pelas montanhas da aurora?
Será mais bela que a vida
a morte do saltimbanco
—Ofélia sorrindo n'água
com fascínio de amante
e seios deliquescentes?

Ah, o saltimbanco brinca:
lírio em voo de núpcias.[3]

Este poema também está permeado de reflexões a respeito do fazer poético. E o que poderia nos apontar isso? Algumas ideias como a do saltimbanco como representação do poeta, a do salto como representação da inspiração, a fascinação do artista diante do "brincar com a morte", nos leva a pensar no ato do artista; por que não pensar, então, no ato da escrita?

O poema todo é construído por interrogações, há um espetáculo da morte, uma dança, um mistério que nos atrai. O título do poema chama a atenção, pois saltimbanco, além de significar artista, segundo Houaiss, também figurativamente significa pessoa que não é digna de confiança e consideração, farsante, e isso pareceria negativo se pensarmos esses substantivos dentro de uma lógica racional, comum, dentro de um sistema moral ou religioso, mas aqui, justamente fora dessa luminosidade ocidental, mas dentro do espaço literário, podemos pensar no saltimbanco como o poeta, o ser errante, um ser incerto, como incerto e obscuro é o mundo poético, obscuro no sentido de indefinido, da mesma forma que indefinida é a arte, a poesia, a literatura, não há uma verdade única, não há nem mesmo uma verdade determinada dentro do espaço literário.

O saltimbanco brinca, e esse verbo brincar é não falar a sério, é gracejar, é expressão do desejo, assim como a inspiração que também o é. Brincar com a morte é não olhar para ela nem com pavor e medo nem como algo que nos traia, muito menos algo de que possamos ser senhores, ter o domínio. Mas o saltimbanco sabe que a morte é um risco, e o risco é entregar-se ao não-essencial , esse não-essencial que é a matéria da literatura, da arte. Temos, então, uma concepção de arte, fazer arte é correr risco, é correr risco porque estamos entregues a uma insegurança ilimitada, é morrer para a finitude, essa morte é uma morte que jamais acaba porque ela está sempre acontecendo, é o morrer sem morrer, o estar sempre a morrer, a impossibilidade da morte.

Mas de onde vem esse pensamento? Blanchot nos fala que o escritor para escrever deve morrer para o mundo, isso nada mais significa que entregar-se profundamente à literatura, assim, podemos compreender que o autor francês nos leva a pensar em uma arte pura, uma arte não contaminada pelas coisas do mundo ou que se desvie delas, morrer para o mundo é não contaminar a obra com as coisas externas. Um escritor não escreve a obra, ele escreve um livro, ele não apreende a obra, mas ele tenta uma aproximação da obra, "uma ilusão sob a forma de livro" (BLANCHOT, 1987, p. 13), porque ele não determina a obra, ele a escreve, mas é ela que se apodera dele, é ela que segura sua mão e o leva para o *outro lado* "o lado que não está voltado para nós, nem é iluminado por nós" (ibid, p.130) é o pensamento de Rainer Maria Rilke, poeta alemão do século XX, mencionado por Blanchot, chama também de "relação pura", "o fato de estar, nessa relação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa" (ibid, p. 132), e assim, também, como a voz poética nos fala no poema de Andresen, podemos perceber essa similitude em relação ao mergulho na escrita literária, esse

outro lado, nos versos: "De certa forma / Fico alheia", em que a ambiguidade do adjetivo "alheia" pode ainda sugerir um alheamento do mundo em direção ao fora.

Sobre esse outro lado Blanchot diz:

> Seria, portanto, o que nos escapa essencialmente, uma espécie de transcendência, mas da qual não podemos dizer que tenha valor e realidade, da qual sabemos somente que estamos "desviados" dela.[4]

Esse desvio, esse não poder voltar-se para ela, a obra, se dá por conta de sermos seres limitados, "o limite detém-nos, retém-nos, desvia-nos" (BLANCHOT, 1987, p. 131), ter acesso ao ilimitado, ou seja, ao espaço literário, "seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites" (idem), entrar no lado obscuro, por isso o escritor não tem o domínio da obra, não tem a obra, mas uma representação dela. Uma representação da obra não é a obra. Só podemos ter acesso a esse ilimitado através da linguagem, o autor não tem a sua obra, o que ele tem é um discurso sobre ela, e um discurso não é a obra.

> [...] a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.[5]

O artista pertence à obra, mas o que pertence a ele é somente o objeto, um livro, um quadro. Ainda a esse respeito continua Maurice Blanchot:

> O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Por tanto, volta a por a mão na obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é —e nada mais.[6]

Na primeira estrofe do poema de Henriqueta Lisboa, o Saltimbanco brinca com a morte, mas que morte seria essa? Seria igual à *outra*, mas que outra? Assim parelha, gêmea, esposa, como algo que lhe pode parecer íntimo, sem ressalvas e medos? A de corpo elástico de onda, que vem e que torna, que pode surgir de um salto a retornar com ele? Também podemos pensar na questão da inspiração? Aquela em que o saltimbanco

mergulha sem medo, que brinca, que se entrega mesmo sabendo do risco da morte?

Para essas reflexões recorremos mais uma vez ao pensamento de Blanchot, em que ele nos fala de uma noite, que ele denomina primeira noite, aquela em que há uma função: a do repouso, a do silêncio e do descanso, a noite em que se dorme, que é acolhedora, a noite do sono, em que tudo desaparece. Porém quando tudo desapareceu surge então a "outra noite", que é a inspiração, "é o que se pressente quando os sonhos substituem o sono" (BLANCHOT, 1987, p.164), essa outra noite é a noite da literatura, é a que é incerta, a que não acolhe, a que não se abre, nela "está-se sempre do lado de fora" (idem), e que tampouco se fecha. Não é a verdadeira noite, é a noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente nem é falsa, "não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana" (idem), mas que também não garante o correto.

Essa "outra" é o outro lado, é a inspiração, é aquele lado que o artista está sempre buscando, mas que nunca tem um fim, é a morte que não se encontra, "é o esquecimento que se esquece, que é no seio do esquecimento a lembrança sem repouso". Morrer é, assim, "abranger a totalidade do tempo e fazer do tempo um todo, é um êxtase temporal" (ibid):

> Nunca se morre agora, morre-se sempre mais tarde, no futuro, um futuro que nunca é atual, que só pode chegar quando tudo estiver consumado, e quando tudo estiver consumado não haverá mais presente, o futuro será de novo passado. Esse salto pelo qual o passado se junta ao futuro por cima de todo presente é o sentido da morte humana, impregnada de humanidade.[7]

A tarefa de morrer é também a tarefa artística, o salto do artista é incerto, ele não sabe se ao saltar atingirá o cume da abóbada, mas salta para o incerto, o infinito, salta para a morte —o voo de núpcias —, salta para a arte, pois a arte também é um caminho desconhecido, em que toda a prática, o talento, o saber soçobram rumo ao incerto. Assim como o poema de Andresen, que nos diz de uma mão que traça algo incerto, ausente de forma e significado, em que temos, apenas, a negrura das letras no branco das paredes, o que pode nos remeter a um ato de escrita. Não há uma determinação de algo, uma manifestação explícita de um significante atrelado a um significado, o que há é um silêncio grave, um silêncio profundo e de grande intensidade. Quanto ao saltimbanco, mesmo com todas as possíveis técnicas acrobatas esse artista não tem a certeza de nada, mas inspirado, mesmo assim, opta pelo salto para o infinito. Ele tem que ignorar o mundo, porque esse é finito, é o mundo dos homens, assim como a poeta fica, de certa forma, alheia, nos versos de Andresen. O artista quer fazer uma obra e fazer da morte sua obra, pois o caminho da arte é como o caminho da morte: desconhecido.

Blanchot, refletindo sobre o pensamento de Rainer Maria Rilke, a respeito dessa relação, desse diálogo de morte e arte, nos explica que a arte é um caminho desconhecido, em que toda a prática, o talento, o saber soçobram rumo ao incerto:

> A arte talvez seja um caminho na direção de si mesmo, pensa Rilke em primeiro lugar, e talvez em direção de uma morte que seria nossa, mas onde está a arte? O caminho que aí conduz é desconhecido. A obra exige, sem dúvida, trabalho, prática, saber, mas todas essas formas de aptidão mergulham numa imensa ignorância. A obra significa sempre: ignorar que já existe uma arte, ignorar que existe um mundo.[8]

O que essa citação blanchotiana nos traz nada mais é de que uma ideia interessante de pensar a arte, livre de todos os saberes que o homem tenta imprimir nela, a ideia de uma obra autônoma, ou seja, fazer arte é ignorar que já existe uma arte, fazer arte é ignorar que existe um mundo, isso é uma forma de morrer para o mundo, para a cultura, para a arte preexistente, só assim podemos pensar em uma arte pura ou desviada ao máximo desses saberes e verdades.

Assim, na leitura dos poemas apresentados, tanto da poeta mineira, quanto da poeta portuguesa, podemos refletir sobre uma concepção de fazer poético, que esteja fora do mundo, do tempo cronológico do mundo, e que mesmo em um salto ou em um silêncio profundo parece nos falar da busca de uma arte pura, da busca incessante, que esteja fora do tempo e do espaço, descontaminada de determinações e saberes, uma arte que só nos permita sua fala através da "outra noite", onde nada está a serviço do homem, nem tem utilidade e hierarquia, uma arte que tenha o mínimo de contaminação das coisas e sentimentos do mundo, em que o artista esteja alheio, ou seja, tenha que morrer constantemente para a realização da escrita, essa é sua experiência de êxtase —sua experiência de morte —onde o que pode parecer vazio na verdade é plena fecundidade.

**REFERÊNCIAS**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra poética*. Portugal. Caminho, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro:

Rocco, 1987.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico*. SP: Editora Objetiva, 2009.

LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

**(Endnotes)**

1 Andresen, 2011, p. 523.

2 Blanchot, 1987, p. 15.

3 Lisboa, 2004, p. 17.

4 Blanchot, 1987, p. 131.

5 Blanchot, 1987, p. 13.

6 Blanchot, 1987, p. 13.

7 Blanchot, 1987, p. 165.

8 Blanchot, 1987, p. 121.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AS TOADAS DE BOI BUMBÁ E AS CANTIGAS MEDIEVAIS

Maria Celeste de Souza Cardoso[1]

**RESUMO:** Este artigo propõe-se a discorrer sobre as toadas de boi bumbá da cidade de Parintins, relacionando-as às cantigas medievais. Para isso faz-se necessário analisar e comparar os elementos que as compõem, porque as cantigas são pequenos poemas musicalizados que expressam sentimento de amor, exaltação, adoração, outras vezes, zombam e ironizam pessoas e situações. As toadas também expressam amor, sentimento e exaltação pelo boi bumbá preferido e, no caso das toadas de desafio, o amo do boi utiliza da ironia e da sátira para com o bumbá contrário. A temática das cantigas se aproxima da temática das toadas: lírica e satírica. A partir desses elementos comuns pretende-se demonstrar outras semelhanças e até mesmo diferenças que façam parte desse contexto poético, perpassando pelo período medieval até aproximar-se do atual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cantigas. Toadas. Boi bumbá.

**ABSTRACT:** This paper seeks to examine the *toadas* of the boi bumbá in the city of Parintins, Amazonas State, comparing them to the medieval lyric poetry. For this it is necessary to analyse and compare the elements that they are composed of, because the lyrics are short musical poems that express feelings of love, exaltation, adoration and, in other moments, disrespect and are ironic toward people and situations. The *toadas* also express love, feelings, and exaltation of the preferred boi (bull) and in the case of the *toadas* which are intended to challenge the rival, the singer uses irony and satire against the rival boi. Through these common elements, we seek to demonstrate other similarities and differences that are part of this poetic context from the medieval period to the present day.

**KEY WORDS:** Lyric poetry. Toadas. Boi bumbá.

As toadas de boi bumbá são elementos essenciais para o desenvolvimento do Festival Folclórico de Parintins. Desde quando iniciou até os dias atuais, o festival vem se transformando e com ele as toadas também se modificam, ora com acréscimos nas letras ora na própria musicalidade e ritmo.

Essas modificações aparecem mais nitidamente a partir da década de 1990 com as transformações no formato do Festival Folclórico e na estrutura das agremiações folclóricas Boi Bumbá Garantido e Boi Bumbá Caprichoso. No entanto, são nas toadas que transparecem mais essas mudanças. De um ritmo lento ao som dos tambores passou a um ritmo mais rápido e parecido com o axé ou com o samba. Mas, atualmente, a preocupa-

1 Professora de Língua Portuguesa e Estágio Supervisionado na Universidade do Estado do Amazonas-UEA/CESP. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes-PPGLA pela Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: celeste_cardoso23@yahoo.com.br

ção com o rumo dado ao festival tem levado a muitas críticas em relação a essas modificações e os organizadores das agremiações folclóricas têm procurado manter um ritmo mais tradicional.

Braga (2002, p. 57) diz que "as toadas são resultantes de um longo processo, que se inicia com a criação artística do compositor, tem continuidade na seleção da toada pelo Boi-Bumbá e na interpretação do Levantador de Toadas e contribui na apresentação das músicas [...] no Festival". Isso mostra a importância das toadas para o desenrolar do espetáculo folclórico em Parintins.

Entretanto, as modificações sofridas pelas toadas mostram que a festa produzida e mostrada pelos parintinenses faz parte de um processo de globalização e recebe influência da mídia, elementos esses presentes nos dias de hoje em qualquer ambiente cultural, e na Amazônia não é diferente. Em Parintins, essa influência marcou a evolução do festival e continua ditando as regras, cada vez mais elementos são retirados da brincadeira, outros são acrescentados e alguns se modificam, como é o caso das toadas de desafio, as quais foram perdendo espaço no decorrer do folguedo. Apesar de que ainda hoje, as toadas de desafio são cantadas durante a apresentação dos bumbás, não possuem mais a mesma importância que outrora tiveram.

> Nos primeiros festivais existiam as toadas de desafio, quando a preocupação era o desafio do boi adversário – o contrário, como ainda e chamado – em certos casos utilizando o rádio; hoje, as toadas passam por uma seleção e podem fundamentar a apresentação dos bumbás no bumbódromo, na corporificação mimética dos referentes em seu momento de (re) apresentação musical, além da difusão do produto musical em um mercado discográfico de escala planetária, provocando, inclusive, acirrada discussão sobre direitos autorais dos compositores. (BRAGA, 2002, p.39)

Braga (2002) enfatiza que as toadas são feitas por compositores que em sua maioria moram em Parintins, mas alguns moram em Manaus. Geralmente, os compositores fazem toadas para o bumbá que recebe sua simpatia. Porém, pode acontecer de que um mesmo compositor venha a compor toadas para os dois bois bumbás. Isso é normal nos dias de hoje, pois as toadas selecionadas são premiadas em dinheiro e há uma concorrência acirrada na seleção. Pois, "a Comissão examina a qualidade musical das toadas, letra e música, preocupando-se inclusive em vetar qualquer situação de 'plágio' que possa existir em alguma toada..." (BRAGA, 2002, p.57)

Há também um concurso de toadas, que neste ano de 2012, completa a sua 5ª versão. Neste concurso, muitos compositores antigos e atuais participam do evento, até mesmo compositores de outros lugares vêm

para participar, pois além da premiação, é uma oportunidade de reconhecimento e sucesso para os primeiros colocados. De alguma forma, esse concurso valoriza os trabalhos dos compositores de toadas de boi-bumbá.

Todo esse arcabouço sobre as toadas de boi-bumbá faz-se necessário para situá-las no contexto parintinense e compará-las com as cantigas medievais, objetivo maior desse trabalho. Neste sentido, pode-se dizer que as toadas antigas, antes da década de 1990, possuem semelhanças marcantes com as cantigas, por serem mais simples, curtas e com refrão. No entanto, as toadas atuais, depois da década de 1990, são mais longas e possuem refrão. Assim, este artigo trata dessas questões sobre as toadas e as cantigas, procurando semelhanças e até diferenças que podem aproximá-las ou não.

Discorrendo sobre as cantigas, Saraiva (1996) diz que as literaturas românicas medievais apóiam-se na literatura oral, cujos principais agentes eram os jograis, embora por via clerical, apreendessem certos temas e lugares-comuns retóricos de tradição greco-romana, sobretudo desde a sua assimilação pelos trovadores corteses.

Tavares (2002) afirma que na Idade Média havia uma escola trovadoresca composta essencialmente de poetas-cantores e músicos. As cantigas "constituíam o gênero por excelência [...]. A temática das cantigas era, de um modo geral, lírica e satírica. As líricas chamavam-se 'cantigas de amor' e 'cantigas de amigo'." (p.49). Já as cantigas satíricas chamavam-se cantigas de escárnio e maldizer. "Nas primeiras os autores lançavam suas críticas e remoques 'por palavras cubertas que ajão dous sentidos', e nas segundas 'descubertamente'. Eram realmente satíricas, mas que, por vezes, descambavam para o insulto pesado ou expressão obscena [...]" (p.50)

Moisés (2006) diz que "o lirismo trovadoresco instalou-se na Península Ibérica por influência provençal. Na transladação, sofreu, como seria de esperar, o impacto do novo ambiente e alterou algumas de suas características." (MOISÉS, 2006, p.19). O autor também ressalta que

> o poema recebia o nome de 'cantiga' (ou ainda de 'canção' e 'cantar') pelo fato de o lirismo medieval associar-se intimamente com a música: a poesia era cantada, ou entoada, e instrumentada. Letra e pauta musical andavam juntas, de molde a formar um corpo único e indissolúvel. [...] O acompanhamento musical fazia-se com instrumentos de corda, sopro e percussão (viola, alaúde, flauta, adufe, pandeiro, etc.). (MOISÉS, 2006, p.19)

Ainda sobre as cantigas, Tavares (2002) fala sobre a canção, quando ressalta que não há apenas uma modalidade de canção na história literária luso-brasileira, existem pelo menos três tipos bem distintos: a tro-

vadoresca, a clássica e a romântica. Porém, não cabe neste trabalho, dissertar sobre cada um desses tipos de canção. O que realmente interessa são as informações que coincidem com algumas sobre as toadas, como por exemplo, a trovadoresca refere-se "às composições dos trovadores galego-portugueses da fase medieval [...] as cantigas de amor, que conforme o assunto, podiam ser: pastorelas, desacordos e tenções; as cantigas de amigo, que apresentavam as alvas, as serenas, as bailias, as bacarolas e as romarias" (p.272-273). Nas canções clássicas ressaltam-se

> as características bem definidas. [...] compõem-se de três partes: a introdução (o poeta se serve para indicar uma situação circunstancial ou o lugar em que está no momento da composição), o texto (encerra propriamente o desenvolvimento do poema) e a ata (estrofe menor, semelhante ao ofertório das baladas). (TAVARES, 2002, p.273)

Já nas canções românticas ou modernas há uma liberdade formal e conceitual mais ampla, abordando os mais diversos assuntos, como as guerreiras (exaltam a coragem, o heroísmo), sertaneja, a qual admite duas modalidades: a culta e a inculta. É nessa modalidade inculta que "podemos incluir as chamadas 'cantorias', dos nossos cantores ou 'cantadores' populares, com a imensa variedade de suas formas e gêneros" (TAVARES, 2002, p.275). O desafio, a despedida e a toada estão entre as cantorias. "E esta última, - a toada, além de ser uma espécie de romance lírico brasileiro, com quadras e refrão, tem sido modernamente aproveitada por poetas cultos, que a estilizam através de uma forma breve e singela, lembrando a trova" (p.275)

É mister que essas informações não são suficientes para afirmar que as toadas de boi-bumbá de Parintins derivam das cantigas medievais, no entanto, pode-se dizer que existem resquícios os quais apontam para esse caminho. Nas toadas antológicas percebem-se algumas características das canções medievais, como oralidade (as toadas eram passadas de pai para filho, oralmente), versos curtos, poucas estrofes ou uma única estrofe, o sentimento de amor e exaltação não por uma mulher, mas pelo boi.

No exemplo abaixo, percebe-se alguns elementos das cantigas de amor, chamadas pastorelas, como referência ao campo, ao gado, vaqueiro, curral, boi e boiada. Demonstra o sentimento de amor pelo boi e não por uma mulher, é uma toada simples e não há separação entre as estrofes. No entanto, há a presença de refrão, característica marcante entre as toadas, tanto as antológicas quanto as atuais. É um elemento que não desapareceu e que faz parte da música folclórica e popular.

**Campo Verde**[1]

Lindolfo Monteverde / Pedro Pena

No campo verde
O meu gado está pastando
Às três horas da tarde
O vaqueiro sai gritando
Boi, boi, está na hora de ir pro curral (bis) refrão
Garantido segue na frente
A boiada sai acompanhando
Todos vão na vaquejada
E o vaqueiro, continua gritando
Boi, boi, o meu amo está chamando.

Além disso, a valorização desses sentimentos, cantar a beleza da natureza e o desafio ao contrário demonstram semelhança com as cantigas de amor, de amigo e satíricas. Talvez, porque exista uma vertente que aponta para a origem do boi-bumbá como vindo do Nordeste Brasileiro. Apesar de que nem todos aceitem essa explicação. Monteiro (2004) afirma que o boi-bumbá no Amazonas é anterior ao do Nordeste, principalmente, representado pelo Boi de São Marcos, em Manaus, o qual originou o boi-bumbá nessa região.

> Afim de atalhar toda essa complicada nervura de semelhanças e dessemelhanças que têm por centro de interesse o boi, não devemos esquecer duas coisas essenciais, já referidas acima e comentadas com largueza e documentos primários: o Boi de São Marcos, que originou o nosso bumbá (e é referido por Câmara Cascudo) é anterior de muito ao do Nordeste de 1840, sendo anterior (1787), de transplante português legítimo, e diferente, não poderá constituir nem sequer influência, porquanto os elementos essenciais (autoridades civis e eclesiásticas, e os representantes do operariado) do auto amazonense, já estão nomeados ab origine. (MONTEIRO, 2004, p.217)

O referido autor reforça que estudos de toadas originais demonstram que, mais tarde, elementos nordestinos foram acrescentados ao folclore, "... para que se note a intromissão de elementos nordestinos, agora sim, influenciados, inclusive, pela economia da borracha [...]" (MONTEIRO, 2004, p.219). As toadas de desafio também demonstram essa proximidade com as cantigas, não somente pela forma, mas "pela bravata, acentuadamente picante quando demonstrada pelo nordestino. O alvo é a destruição, o rebaixamento moral, a auto apologia, a negação do prestígio alheio e a semostração egotista" (p.220).

Dessa forma, percebe-se a miscigenação de elementos portugueses e desses influenciados na cultura nordestina, os quais chegaram até o Amazonas. Hoje, não importa mais quem influenciou, o importante são os

resquícios das cantigas presentes nas toadas de boi-bumbá.

O exemplo abaixo demonstra algumas características das toadas de desafio, como o rebaixamento moral, a bravata, a negação do prestígio, a destruição e tom picante. É claro que existem outras toadas de desafio, principalmente chamando o boi contrário para a disputa, esse é apenas um exemplo para reforçar o que existe de semelhante com as cantigas medievais.

**Verso de desafio**[2]
Autor desconhecido
*Lindurfo* quando canta
Tufa a veia do *pescuço*
Parece um *cachurru* velho
No *cuvão ruendo usso*

Quanto às canções clássicas já citadas neste trabalho, percebe-se que a estrutura apresentada se faz presente nas toadas atuais. Em entrevista feita com alguns compositores parintinenses, elementos dessa estrutura transparece na fala de dois deles, os quais afirmam que hoje, não é somente a temática que direciona a criação das toadas, mas a organização delas em três partes: introdução ou cabeça, corpo ou desenvolvimento e conclusão ou final. Quanto à estrutura formal, geralmente organiza-se em quatro estrofes, com um ritmo crescente, começa de forma lenta e explode no refrão. O exemplo abaixo mostra essa organização na estrutura das toadas atuais.

**Canto, verso e prosa**[3]
Adriano Aguiar/Alquiza Maria/Vanessa Mendonça/Lindolfo Moreira/
Felipe Sicsu

Boa noite, vim trazer o meu boi
Hoje a noite, tem festa de boi
O nosso boi, o nosso boi
Faço rima com amor
Nesse balanço gostoso do Norte
De um jeito caboclo no som do tambor

Eu canto o encanto
Explode o céu, no entoar do meu cantar
Eu canto o encanto
A ilha vibra, no entoar do meu cantar
E a minha voz e a do torcedor
Se unem em uma só,

Nesta festa popular

É boi de pano (bis)
É de cetim, é de veludo, é de encanto
É boi de pano (bis)
Tem a estrela na testa
O boi que eu amo

O refrão é um dos elementos que demonstra a semelhança com as cantigas medievais. Tanto as toadas ditas antológicas (as mais antigas – antes da década de 1990) quanto as contemporâneas (atuais – depois da década de 1990) fazem uso do refrão. Este elemento está presente nas cantigas medievais e também nas toadas de boi-bumbá de Parintins, como se pode perceber nos dois exemplos.

**Chegou o Garantido**[4]
Vavazinho

Chegou o Garantido
Todo bonito, cercado de lanças
A orelha dele balança é verdade
Boi Garantido tem muita coragem
É um garrote decente

**Refrão:**

Meu boi vale um tesouro (bis)
Morena, tu queres te dou de presente (bis)

**Coração de batuqueiro**[5]

Marcos Lima

Deixa a poesia da toada te levar

Num eterno mundo de prazer
E Parintins é tão gostoso declarar
Garantido eu sou feliz por ter você

O sentimento mais sublime desse povo
Surge na voz do cantador a ecoar
O toque forte da cadência ritmada
Dos batuqueiros da Baixa
No touro branco vêm brincar

Raça e emoção, raça e tradição (2x)
Bate mais forte o coração da batucada
Contagiando livremente a galera avermelhada
E o batuqueiro é quem conduz essa magia
Traduzindo em harmonia no batuque do tambor
E no compasso o coração deixa o cansaço
O Garantido é minha vida e meu amor

Raça e emoção, raça e tradição (2x)
Sangue, suor e paixão

Já as canções românticas ou modernas também se fazem presentes nas toadas atuais, pois estas são mais livres e exaltam a beleza das mulheres nativas, a coragem dos guerreiros, dos rituais indígenas e da força do caboclo amazonense, características essas também presentes neste tipo de canção apresentada por Tavares (2002). Nos exemplos abaixo, apresentam-se duas toadas que cantam e decantam a beleza da cunhã poranga, moça mais bela da tribo indígena e também o ritual indígena, toadas comuns no Festival Folclórico de Parintins.

**Flor da aldeia**[6]
César Moraes

Ela tem o aroma da floresta
E pureza de uma flor
Tem a pura essência no bailado
Tem a honra de guerreira
E a leveza do amor

Menina mais bela da aldeia
Tão singela morena
Culminando desliza no gingado
Como noite de estrelas
No auge de esplendor

Lá vem ela ostentando a cor azul
Adornada de beleza viva
Cunhã Poranga o teu olhar me enfeitiçou
Ar de cheiro intenso me conquistou
Teu bailado lindo em cena faz sonhar
Quando passa o povo inteiro se agita
Vem Cunhã Poranga tua beleza
Faz apaixonar

Vem dançar essa dança

Com um sorriso de criança
Na magia do meu Boi
Vem Cunhã Poranga a galera te ama
Vem dançar bem faceira
Delirando incendeia
Vem mulher bonita doce encanto
Que meu boi consagrou

Índia guerreira tão divina
Como a noite enluarada
Me invade e me banha de emoção
O teu bailado Caprichoso na arena
Se transforma em poesia e
Lindos versos de paixão

**Senhor dos mil nomes** [7]
Waldir Santana/Robson Junior/Marcelo Reis

Ao som do tambor
Os guerreiros tocam as flautas sagradas
Dianary-Baia – Porissisaua Arandi Yuaçanã

O primeiro canto de guerra fui eu
A primeira dança de cura fui eu
Arandi Yuaçanã, Arandi Yuaçanã
Protegida de Tupã
Vem pro seu povo
Senhor da máscara de fogo
As tribos se curvam e clamam
Oh! Grande Senhor dos Mil Nomes
Senhor da luz, senhor da escuridão
Mestre da feitiçaria e de todas as eras

Dominador das feras
Ao som do tambor
Os guerreiros tocam as flautas sagradas
Dianary-Baia – Porissisaua Arandi Yuaçanã

Das máscaras sagradas
Do império de barro e de palha
Das viagens alucinadas
Das folhas raízes das matas
Das criaturas que voam e rastejam, rastejam

Das criaturas que voam e rastejam
Pajé, Pajé

Também nas canções românticas ou modernas aparecem a modalidade sertaneja a qual inclui a cantoria popular. Nesta modalidade faz-se presente a toada, o desafio e a despedida, os quais são representantes do boi-bumbá de Parintins. A toada como arcabouço do Festival Folclórico, cantando e decantando as belezas naturais amazônicas, o dia a dia do caboclo amazonense e a beleza das cunhãs. O desafio se faz presente quando cada boi através da toada de desafio chama o outro boi para a disputa. Atualmente, os desafios não chamam apenas o boi para a disputa, infelizmente, ataques pessoais também passaram a fazer parte dessa modalidade de toada, mas isso só confirma uma das características da cantiga satírica, pois o sarcasmo, a ironia e palavras de duplo sentido estão presentes nos desafios entre os bois-bumbás. O amo do boi, figura importante na brincadeira de boi-bumbá, é quem faz os desafios ao outro boi chamado de "contrário", como mostra o exemplo abaixo.

**Olha contrário**[8]
Edmundo Pitombeira

Olha contrário
A tua derrota não tem mais vitória não
Eu sou verdadeiro,
Eu sou o primeiro a estar na televisão
Boi Garantido não se cansa de subir
E o contrário está cansado de cair

Já na toada de despedida, a apresentação se aproxima do final e o amo do boi se despede da morena bela, dos brincantes e da plateia que acompanha atentamente a evolução do boi-bumbá. Desde as toadas an-

tológicas até as toadas atuais, a despedida se faz presente e não houve mudanças significativas. Na agremiação folclórica Boi-bumbá Garantido as mesmas toadas de despedidas são cantadas em todos os anos desde antes da década de 1980 até os dias atuais, como mostram os exemplos abaixo. Quanto à agremiação folclórica Boi -bumbá Caprichoso, geralmente se despede da apresentação com versos de despedida proferidos pelo amo do boi.

**Laço de fita**[9]
Lindolfo Monteverde

Adeus, morena bonita
Eu deixo meu laço de fita, de recordação
E levo teu lenço verde na mão
E as flores na copa do meu chapéu
Tu ficas chorando, contando as estrelas
Que brilham lá no céu.

**O galo cantou**[10]
Português

O galo cantou é madrugada eu vou embora
Morena não chora, que eu não posso te levar
Boi Garantido tem que ir para fazenda
Pois esta prenda aqui não posso deixar
Não vá ficar aqui chorando
Eu voltarei se Deus quiser

Você bem sabe,
Este é o Boi Garantido
Desta terra o mais querido
Da baixa do São José

A modalidade sertaneja, como já foi citada neste artigo, enfatiza a cantoria popular e também é considerada "inculta" daí a conotação popular, que vem do povo, para o povo. A toada está inserida nesta modalidade, como já foi dito anteriormente, e o desafio também. O desafio nas toadas de boi-bumbá possui características dos trovadores nordestinos, é feito na hora e acompanhado de instrumento musical, assim eram os desafios no início da brincadeira de boi-bumbá, até antes da sistematização da brincadeira. Hoje, não se faz mais desafio como antigamente, com versos tirados na hora, com um boi provocando o outro, os amos de cada boi-bumbá colocam versos preparados antes por cada um deles.

Isto posto, este artigo faz parte do projeto de pesquisa de mestrado e está em andamento, então, esse assunto não se esgota aqui, pelo contrário, muita coisa ainda precisa ser contemplada e investigada. No entanto, pode-se dizer que existem semelhanças entre as toadas de boi-bumbá e as cantigas medievais, semelhanças estas que podem se confirmar (talvez até o final da pesquisa), principalmente aquelas que mostram vestígios da oralidade, a estrutura, a linguagem e o uso do refrão evidente nas toadas antológicas, assim como também alguns desses elementos permanecem nas toadas contemporâneas, ditas atuais.

**REFERÊNCIAS**

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. Os Bois-Bumbás de Parintins. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.

MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através dos textos. 30.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. Boi-Bumbá: História, análise fundamental e juízo crítico. Manaus: Edição do autor, 2004.

SARAIVA, Antonio José. História da Literatura Portuguesa. 16. ed. Porto Editora, 1996.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. Teoria Literária. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

**(Endnotes)**

1 Toada Antológica, anterior à década de 1980.

2 Toada Antológica, anterior à década de 1980.

3 Toada Atual. CD Caprichoso: A magia que encanta, 2011.

4 Toada Antológica, anterior à década de 1980.

5 Toada Atual. CD Garantido, 2004.

6 Toada Atual. CD Caprichoso: Amazônia Cabocla de Alma Indígena, 2002.

7 Toada Atual. CD Caprichoso: Amazônia Cabocla de Alma Indígena, 2002.

8 Toada Antológica, anterior à década de 1980.

9 Toada Antológica, anterior à década de 1980.

10 Toada Antológica, anterior à década de 1980.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# FERNANDO AGUIAR E ARNALDO ANTUNES: PALAVRA POÉTICA PARA ALÉM DA ESCRITA

Maria das Graças Vieira da Silva *[1]

A poesia repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem.
Paul Zumthor.

**RESUMO**: Tanto o poeta português ***Fernando Aguiar,*** quanto o brasileiro ***Arnaldo Antunes*** extrapolam o uso da linguagem escrita em suas poesias. Oralizadas e performatizadas, as encontramos em vídeos disponibilizados na Internet, sempre resultantes de eventos presenciais por eles realizados. Por isso, este artigo se propõe a tecer alguns comentários sobre essas poesias e seus modos. Para tanto, escolhemos um vídeo de Fernando Aguiar *em 2011 Poetas por km². Poético Festival. Madrid 22/10/2011,* e outro de Arnaldo Antunes, performance em vídeo do *poema agá*, realizado no "Poética 2011" *do Teatro Escola SESC,* somado também, à oralização no CD que acompanha o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço.* Livro da coleção signos, edição 2009, lançado em 1997, pela editora Perspectiva. A trilha teórica seguirá a concepção de Paul Zumthor no sentido de que um poema performatizado oralmente muda de natureza e de função.

**PALAVRAS-CHAVE**: Fernando Aguiar, Arnaldo Antunes, performance, poesia

**ABSTRACT**: Both the Portuguese poet Fernando Aguiar, as the Brazilian Arnaldo Antunes extrapolate the use of written language in their poetry. Oralized and performed, they can be found in videos available on the Internet, always as a result of live events executed by them. Therefore, this article proposes some comments on these poetry and their manner to be performed. To that end, it was chosen a video by Fernando Aguiar in *Poetas por km². Poético Festival. Madrid 22/10/2011,* and another one by Arnaldo Antunes, video performance of the poem *agá*, executed on "Poética 2011" *by Teatro Escola SESC,* added to the oralization in the CD that comes along with the book *2 ou + corpos no mesmo espaço, a b*ook by Coleção dos Signos, 2009 edition, released in 1997 by publisher Perspectiva. The theoretical trail will follow the design of Paul Zumthor in the sense that a poem orally performed changes its nature and function.

**KEYWORDS**: Fernando Aguiar, Arnaldo Antunes, performance, poetry

Que a "solidão" da leitura de um poema formal, atrelada a versos e rimas, tradicionalmente escrito, tem os seus encantos, é inegável. Para a literatura, foi essa a forma ledora praticada durante um longo período histórico - poético social. Dizer, foi,

1 Aluna do Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Letras da Universidade Federal do Amazonas –PPGL – UFAM. e-mail: graav12@gmail.com

não significa extinção dessa prática. O contrário se afirme. São muitos os leitores que ainda preferem essa modalidade de leitura linear, na qual o contato com o poema envolve apenas a letra e o papel como recurso comunicativo.

Acontece que por estarmos vivenciando novas formas de comunicação possibilitadas pelos mais variados recursos tecnológicos, hoje, disponíveis socialmente, não há como negar que a linguagem poética tenha se transformado, relutante que é desde a década de 70, para expandir seu modo domesticado de ser. E é nesse contexto de relutância poética, da relação humana com as tecnologias, colocando entre o homem e a realidade o ciberespaço que as novas formas de comunicação poética procuram outros suportes para transmissão de suas mensagens. Esse é o entendimento, por exemplo, do poeta português Fernando Aguiar, ao ressaltar que: "as palavras, como único recurso expressivo da poesia, tornaram-se um limitado campo de ação perante todos os processos informacionais e cibernéticos que atualmente dispomos".[1] Dessa concepção de que a linguagem poética pode ir além do texto escrito, também compactua no Brasil, o poeta Arnaldo Antunes. Em uma das muitas entrevistas que concede, declara ser a palavra seu porto seguro a partir do qual avança em busca de outras significações.

> Sou um artista que lida com a palavra, e a palavra tende a outros códigos em busca de uma ressignificação. Seja ao entoar a palavra em uma melodia, ou entoá-la através de um grafismo – ou de uma configuração das palavras na página, ou do atrito com alguma imagem –, essa palavra acaba sendo uma espécie de trampolim de onde me aventuro em direção a audiolinguagens, justamente no anseio de dar-lhe uma carga de significação que ela, por si, não atingiria. (ANTUNES, 2011, p. 02)

Na prática, tanto o poeta português Fernando Aguiar, quanto o poeta brasileiro Arnaldo Antunes de fato fazem suas poesias transitarem por outros modos, por outras linguagens, para além do texto escrito. Qualquer pessoa pode acessar vídeos de poesias em performances por eles realizadas na internet, assim como ouvir poesias em Cd's, e Dvd's, no caso de Arnaldo, ou ainda admirar poemas de encantadora visualidade, em livros físicos ou digitais. Mas, neste artigo, o giro dos comentários será, apenas, em torno de duas performances. Uma delas é a do poema" 3.Soneto- acção " de Fernando Aguiar realizada no dia 22.10.2011, no evento Poetas por km². Poético Festival. Madrid e a outra é a de Arnaldo Antunes, performance em vídeo do poema agá, apresentada no Brasil durante o evento Poética 2011 do Teatro Escola SESC, São Paulo. O poema encontra-se, também, disponibilizado em CD, integrado ao livro 2 ou + corpos no mesmo espaço. Livro da coleção signos, edição 2009, lançado em 1997, pela editora Perspectiva.

Se, por um lado, o uso comum do termo performance liga-se diretamente à "atuação, desempenho, (especialmente em público),[2] por outro, segundo [3]Zumthor a palavra "não é inocente". Trata-se de um termo complexo e de ampla definição. Emprestada ao vocabulário da dramaturgia nos anos (1930 e 1940), espalhou-se pelos Estados Unidos, nas expressões de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee, e Lomax. Dessa maneira, afirma o teórico, embora sendo historicamente de formação francesa, é pelo inglês que ela nos chega. Nos chega para no entendimento particular do estudioso, significar a verdadeira poesia."um saber-ser que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo".[4] Ou seja, embora o autor admita outros critérios de poeticidade, afirma considerar a performance "como o único modo vivo de comunicação poética".

As razões para tanto, segundo o estudioso das poéticas da voz, fundamentam-se em conclusões obtidas durante suas pesquisas com praticantes da voz como os griots do Burquina-Faso; rakugoka do Japão; repentistas brasileiros, cancionistas ou recitantes, na Europa e na América. Além desses estudos, procedem também, das memórias de sua infância ao percorrer as ruas de Paris rumo à escola, quando nessas mesmas ruas, ele e seus amigos se misturavam (palavra, voz e corpo) para em coro cantar e "viver" poesias escritas em papéis avulsos depositados em guarda-chuvas invertidos para serem negociadas a qualquer passante.

> Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. Um espetáculo que me prendia. (ZUMTHOR, 2000, p. 28).

Esses procedimentos, em meio ao grupo, "ao riso das meninas, aos barulhos do mundo e o céu de Paris"[5]·, segundo o autor, eram verdadeiramente a poesia. No dia em que ele optou por apenas ler o texto em silêncio, a poesia se perdeu.

> Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos daquilo que chamamos "literatura". A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete." (ZUMTHOR, 2007, p. .29).

Parece ser mais ou menos na trilha dessa concepção poética, pelo menos no que diz respeito à

vontade de carrear a poesia para outros suportes comunicacionais com o intuito de melhor, ou diferentemente traduzi-la em linguagens distintas e ao mesmo tempo complementares, é que se encaixam as performances de Fernando Aguiar Poetas por km². Poético Festival. Madrid e a de Arnaldo Antunes realizada no Poética 2011 do Teatro Escola SESC .

**1. SOBRE O POETA FERNANDO AGUIAR E A SUA PERFORMANCE**

Um provocador do ato de criar, dinâmico, agregador de talentos e muito inteligente. Vibrante e comprometido com o que faz. Tradução incompleta, em se tratando de Fernando Aguiar. Poeta, professor e ensaísta português, formado em Designer, nascido em Lisboa em 1956. Organizador de Festivais de poesia e de performance em países como Itália, França, Brasil e Portugal, além de realizador de exposições individuais e coletivas, em vários países do mundo. Livros de poesia publicados giram em torno de vinte e seis. Já foi incluído em setenta e três antologias literárias em dezesseis países. Promove a atualização permanente de suas ações poéticas via internet, seja a publicação de poemas, de performances, ou entrevistas inteligentemente elaboradas, nas quais revela pela força do dizer seu compromisso com a palavra poética por meio de suas poesias experimentais mundialmente conhecidas.

Em 1989, juntamente com Gabriel Rui Silva, organizou a *Exposição Concreta Experimental Visual – Poesia Portuguesa* 1959-1989, que comemorava os 30 anos de poesia experimental em Portugal, apresentada na Itália, em Paris, menos em Portugal, país pouco disposto a encarar "novas" linguagens poéticas. Faz parte dos estudos de visão histórica e evolutiva da poética portuguesa com caráter de vanguarda. É considerado da 2ª geração de poetas poético-experimental portugueses. Nesse domínio, possui obras incluídas naquela que é considerada a maior exposição antológica de poesia experimental realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves: *O Experimentalismo Português entre 1964 e 1984.* Primeira antologia organizada por autores exteriores ao movimento. Inaugurou em 20 de março a exposição "*Linguagens D' Escritas* – Poesia Experimental do Arquivo em dois espaços culturais de Abrantes: Biblioteca Municipal António Botto e Galeria Municipal de Arte. Esses breves comentários, minimamente introdutórios sobre o poeta, só se justificam pela especificidade do artigo e muito menos pelo esgotamento dos feitos vivenciados por Fernando Aguiar ou pela ignorância de sua vasta produção. Dessa forma, passemos agora ao comentário de uma de suas performances em vídeo disponível no You Tube e, já citada anteriormente neste artigo.

Trata-se da leitura em performance do poema "3. *Soneto-acção*" formatado em momentos distintivos

e complementares: "*Soneto-acção número um*", "*Soneto - acção número dois*" e o *Soneto - acção número três.* Para os comentários desde artigo, levando-se em conta o número de páginas escritas, executaremos a transcrição apenas do *"Soneto – acção número um",* apesar dos comentários também serem extensivos aos outros dois.

A performance do soneto acima referido mais aceita como "intervenção poética" por Aguiar, situa-se num terceiro momento da realização performática em Madri, após a apresentação de dois outros poemas. Inicia-se visualmente pelo poeta erguido e de pé apoiado em uma mesa. Simultaneamente, ouve-se o anunciar da performance: *"3.Soneto-acção número um",*[2] que diz na primeira estrofe: Quebro um copo/ escamo uma maçã/ quebro outro copo/ escamo a mesma maçã/. Para tanto, o artista segura firmemente um martelo, mira um copo de vidro que se estraçalha pelo toque nada leve que recebe. Pega em seguida uma maçã, e, ao descascá-la permite que suas cascas se joguem sobre a platéia que, se até minutos antes permaneceu mais ou menos silenciosa, agora se põe murmurante e risonha enquanto o poeta prossegue firme em seu discurso representando as ações da segunda estrofe: Pinto a lua/ escrevo um poema/ repinto a lua/ escrevo outro poema/. À voz poética em presença, agregam-se à declamação dos versos, outros atos como o de colocar tinta num pincel para pintar um objeto, outro de lançar o poema para o ar por meio de papéis avulsos atirados no ambiente. Tais feitos parecem motivar a plateia. Ouvem-se vozes e risos mais intensamente.

Na terceira estrofe, os versos avisam: Mando uma carta por avião/ mando outra carta por avião/ purifico o ar/. E a carta de fato vai. Mas em aviões de papel atirados pelo poeta rumo à platéia que por sua vez aspira um ar borrifado, livre das impurezas do ambiente. Mas eis que, para a surpresa de todos, põe-se em punho um estilingue, uma baladeira apontada para a platéia. Novamente o poeta quer se enunciar: Faço amor e não a guerra/ faço amor e esqueço a guerra / e purifico o ar/. [3] Final do primeiro ato.

Mas, o poema prossegue no segundo ato anunciando outras ações e introduzindo em cena outros objetos como: sino, vela, prato, uma letra "S" metro, além de outros. Porém, nesse momento, o que se verifica no palco é a negação das ações descritas no soneto – acção número dois. Se, por exemplo, o texto escrito nos diz "não rasgo um S/ não parto um prato/ não rasgo outro S/ nem parto outro prato/ como os versos da segunda estrofe; por sua vez, o poeta rasga sim uma letra S, e despedaça pratos de louça, contrariando a ordem que diz: não faça.

O *Soneto-acção número três*, no último ato, em se tratando do plano formal da escritura semântica, relata todas as ações em versos dos poemas anteriores de maneira reconfigurada. Na medida em que se enun-

2 Gentilmente enviado por e-mail dia 17.08.2012 pelo poeta Fernando Aguiar.
3 Gentilmente enviado por e-mail dia 17.08.2012 pelo poeta Fernando Aguiar.

cia, relaciona-se a uma ação contrária, paralelamente escrita ao lado direito da página, como por exemplo, os dois versos da primeira estrofe: "Escrevo um poema/ (acciono o spray)/ meço uma ideia abstracta/ (rasgo um S). Mas, essa aparente desmedida semântica textual, na performance, em meio aos tons esparsos da música, ao escuro do palco, ao instante, à presença, à voz poética, à luz refletida sobre a mesa e aos objetos utilizados na composição do ato. Para o receptor, a impressão que fica é a de que um quarto texto se coloca em cena.

Que nos confirme esse modo receptivo, os aplausos e os risos da platéia. Reação talvez jamais esperada de um leitor em contato com o poema apenas escrito. Diferentemente do ato solitário da leitura de um texto linear, um poema em performance carrega consigo reações inesperadas, imponderadas. Perceptível, no *3.soneto-acção número três,* foi a provocação do riso possibilitando um instante transgressor e ao mesmo tempo regenerador, contrário aos automatismos que a vida nos impõem cotidianamente. [6] E mais ainda pela ligação do corpo ao espaço durante o ato performático evocador do prazer mobilizado pela energia poética no instante vivido. Prazer esse, que para Zumthor, é sempre imprescindível e dependente "do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. ".[7] Todo esse ritual, esse jogo comunicativo se fez presente na execução da performance do poema "*soneto – ação número um*". Pelo gesto, pela presença, pelo encontro descontínuo, se considerado o dia e a hora da realização, mas também pelo revivido possibilitado pela gravação em vídeo, pelo corpo vivo atento a qualquer movimento, pela convicção e a consciência do trabalho com a linguagem ali desempenhada pelo poeta. O poema, tecido formal e semanticamente pelos contrários, abandona a rima e as metáforas rebuscadas, vai de avião, e diz não querer "furar o sistema informático", mas fura (em cena) e se põe na mídia atualizando o instante em que se perdeu. Poesia que se põe "caçadora" na busca incessante por diferentes modalidades de linguagens, seus possíveis ritos e diferentes representações.

## 2. SOBRE ARNALDO ANTUNES E SUA POESIA

Inteligente, criativo, inusitado. Um sujeito permanentemente envolvido com as mais variadas formas de linguagem sejam elas a do barulho, a do silêncio, da imagem, do palco, do livro ou de outros variados modos. Estamos falando do brasileiro Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, paulista e torcedor do Santos Futebol Clube. Para o grande público, ele é o Arnaldo Antunes, vocalista da banda Titãs que em 1982 apresentou-se pela primeira vez no Teatro Lira Paulistana e no SESC Pompéia, em São Paulo, com nove integrantes. Mas, Antunes, além de cantor, compositor, artista plástico, crítico e escritor, também escreve poesias e as faz transitar por diversos meios comunicacionais: palco, livros impressos, Cd's, Dvd's, imagens impressas e vídeos que jogam com palavras, som e computação gráfica. Trabalho sempre impulsionado por sua paixão pela palavra.

Fato sempre por ele ratificado nas várias entrevistas que concede. Para o Poética 2011 do SESC, por exemplo, declara:

> "O eixo do meu trabalho é a palavra. Tudo que eu faço, envolve o uso da palavra. A linguagem verbal acabou sendo, de certa forma, um porto seguro do qual eu me aventuro em direção a outras linguagens: a música, o vídeo, instalações, cartazes e performances. " (ANTUNES, 2001, vídeo Poética SESC, 2011)

Resultante dessa consciência de linguagem motivada pelo interesse inicial de fazer uso da palavra, em 1983, o poeta publica *OU E,* seu primeiro livro de poemas visuais editado artesanalmente. Se o título, de saída, pouco ou quase nada semanticamente nos sugere, o que dizer dos vinte e nove poemas soltos dentro de uma caixa? É assim que eles se apresentam. Do leitor, exigem o tato, a pegada, o cheiro, a descoberta. Fisicamente, trata-se de um livro e uma caixa em cuja tampa há dois buracos e um círculo giratório. Ao comando do giro os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos, um "cine-letra". "Dentro da caixa encontram-se charadas, coincidências visualizadas, releituras de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake e Pagu)".[8] Além desses, constam, também, caligrafias e perguntas longas com respostas curtas sugerindo leituras plurais.

Desse discurso aqui minimamente elaborado, algumas deduções se nos permitem. Uma delas é a de que estamos lidando com um poeta singular, que concebe e apresenta seus livros de maneira inusual, considerada a forma aliada a uma poética provocante e inusitada.. É o que se constata na leitura do livro *OU E.* Num primeiro contato com a obra, o que fica é a impressão de uma brincadeira infantil. Mas, apesar dessa aparente brincadeira, os sentidos dos textos no livro *OU E* não se mostram com facilidade.[9] Ramos, ao tecer comentários sobre a obra, assim nos aconselha:

> "que o leitor não procure na caligrafia o vetor do sentido, medindo com este parâmetro a sua boa ou má execução. Arnaldo escreve seus poemas à mão não para reforçar o significado das palavras, mas para fazê-las encontrar seu corpo original, a partir do sentido, sem dúvida, mas também apesar dele. Assim, o "s" de "passando", o "é" de Hoelderlin não é apenas o raio de Deus atravessando o "sob o céu dos seres terrenos todos". Acho que é preciso escapar a esta armadilha do sentido para compreender o rigor e a novidade do livro de Arnaldo." (RAMOS, 1984, p. 02)

De fato, a poética de Arnaldo possui características singulares, "inclassificáveis", termo por ele sempre utilizado para definir o seu trabalho que nunca deseja ser classificado ou enquadrado. E isso se constata ao

tomarmos conhecimento de seus poemas, seja pelo olhar, e, muito mais por seu modo particular de escuta. No momento mesmo em que a voz do poeta, aliada ao escrito, se coloca contrária ao estatuto natural das coisas, ecoando em versos a improvável tradução de uma letra **"h" ,** ao se debater entre ecos e silêncios, no afã de uma gaga tradução formatada por palavras figuradas em tons claro e escuro, a sugerir ora o silêncio, ora um transbordamento semântico daquilo que se debate para ser dito e escutado.

No livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, o poema intitula-se *agá.* Na sequência das páginas, é o primeiro que se apresenta. Ocupa o primeiro lugar no livro e foi por nós aqui selecionado, como já mencionado, em performance. Eis o poema fora de seu tamanho padrão. No livro ocupa o espaço de duas páginas.




4

Tratemos a seguir o poema em performance. Sua realização é de 2011 e aconteceu no SESC São Paulo, durante um evento sobre poética ao qual o poeta também concedeu entrevista. Apesar da brevidade da apresentação em vídeo, um leitor que já teve contato com o poema *agá* em sua escritura, logo perceberá que a leitura performatizada por Arnaldo se inicia pelo que tradicionalmente chamaríamos de final num poema, ou seja, suas últimas palavras.

Mas, em "*agá*", essa lógica não se aplica. Sua leitura se permite ser polimorfa. Por isso, os primeiros ecos poéticos enunciadores são para dizer que "o silencio quase palavra/ quase transborda a palavra/ quase eco/".[10] Ecos de Arnaldo que se iniciam "quase" cantados em tons graves e que gradativamente se vão acentuan-

4 Poema **agá** . d*o livro 2 ou + corpos no mesmo espaço*., coleção signos, edição 2009, lançado em 1997, pela editora Perspectiva.

do em meio a um cenário um tanto enigmático. Nota-se uma escuridão no palco, local no qual se visualiza ao fundo, pela luz ali projetada, simbolizadamente, uma boca que se move na medida em que se escuta a voz do poeta anunciando de outro modo, que: "a gagueira quase silêncio/ quase transborda o silêncio/ quase palavra/ quase aborta a palavra/ quase eco/'. Tais versos na gravidade da voz do poeta nos causam certa perplexidade. Pela surpresa da criação inusitada. Afinal o que uma letra **"h",** assonante, perdida num fundo cinza poderia dizer? A princípio, quase nada. Mas Arnaldo Antunes, pela voz, em performance, atualiza a energia movente do poema, transformando-o naquilo que Bosi, evocando Carlo Diano; chama de evento: Diz o filósofo italiano: "Evento é tudo aquilo que acontece para alguém, como escreve o poeta Filêmon glosando Aristóteles. Que alguma coisa aconteça, não basta para produzir um evento; para que haja um evento é necessário que esse acontecer eu o sinta como um acontecer para mim.[11]

É pois a voz, mobilizada habilidosamente por Arnaldo na leitura do poema, aliada aos recursos cênicos, à musicalidade e a sua própria presença, que dá  o tom do acontecimento calando fundo a alma do leitor/ ouvinte no momento mesmo da ação performática. Momento esse em que, para Zumthor, o conhecimento é modificado pela a ação do poeta, de vez que a performance não é "simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca"[12]. Vimos isso acontecer tanto nas "intervenções poéticas" de Fernando Aguiar, quanto nas de Arnaldo Antunes.  E embora na concepção de Zumthor[13] um poema mediado eletronicamente perca a sua *"tactilidade"*, concordamos com Fernando Aguiar ao afirmar que "o futuro pertence às mais recentes tecnologias, e a poesia irá acompanhar este desenvolvimento explorando, na medida do possível, todas as capacidades que os meios de expressão proporcionam".[14]

Assim, do ponto de vista comunicativo, entendemos que cabe à poesia de fato "se jogar", ir além da palavra escrita por meio dos mais diferentes suportes midiáticos que hoje se oferecem. Afinal, como afirma Diana Domingues, não há como negar que nossa condição humana, ao se expandir pelas tecnologias, altera também nosso sistema sensório-motor, propondo a vida não como ela foi, mas como ela é, e pode ser com a presença das tecnologias. Pelas redes, "o artista coloca-se a favor de uma criação distribuída".[15] Vimos, tanto em Fernando Aguiar quanto em Arnaldo Antunes, a incorporação desses fundamentos em suas artes poéticas. Os dois, pelo uso do meio digital, fazem com que a poesia assuma uma postura nômade dialogando com outros campos de produção de sentido.

**(Endnotes)**

1 Aguiar, 2010, p. 01.

2 Buarque, 1986, p.1308.

3 Zumthor 2007, p. 29.

4 Zumthor, 2007, p. 31.

5 Zumthor, 2007, p. 28.

6 Alberti , 2002, p.31 .

7 Zumthor, 2007, p. 01

8 Ramos, 1984, p.02.

9 Ramos, 1984, p. 01.

10 Antunes, 2009, p. 11.

11 Bosi, 2000, p. 436.

12 Zumthor, 2007, p.32.

13 Zumthor, p. 15.

14 Aguiar, 2010, p. 05.

15 Domingues, 1997, p. 21.

**REFERÊNCIAS**

AGUIAR, Fernando. Textos à volta da performance. *Poesia: ou a interpenetração dos sentidos*, disponível em <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br /201001/fernando-aguiar-poesia-ou-interacçao .html> acesso em: 03.set.2012.

_____, Fernando. *Entrevista número 421*. Publicado em 01 de agosto por selmovasconcellos, disponível em <http://www.selmovasconcellos.com.br/colunas/entrevistas/fernando-aguiar-entrevista-no-421> acesso em 25.set.2012.

_____,Fernando. Vídeo *Poetas por km². Poético Festival. Madrid 22/10/2011,* disponível em

<http://www.google.com.br/search?q=PERFORMANCE+PO%C3%89TICA++em+Madri+Fernando+Aguiar&hl=pt&gbv=2&tbm=vid&tbo=uwww.youtube.com/watch?v=9ycqFq4lHsoe> acesso em 03. set. 2012.

_____, Fernando. *Linguagens d´escrita(s), poesia experimental do arquivo Fernando Aguiar.* Disponível em <http://pousio.blogspot.com/2010/03/arquivo-fernando-aguiar-exposicao-ate.html#ixzz140dhKkjC> acesso em 25. set. 2012.

_____,Fernando. *Poesia: ou a Interpenetração dos Signos*. disponível no site <http://ocontrariodotempo.blogspot.com/ > acesso em 27.set.2012.

ALBERT, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ANTUNES, Arnaldo. *O poeta deve prezar pela saúde da língua,* disponível em http://abreparentese.com/2011/01/entrevista-arnaldo-antunes-o-poeta-deve-prezar-pela-saude-da-lingua/>, acesso em: 21.set.2012.

_____, *2 ou + corpos no mesmo espaço.* São Paulo: Perspectiva, coleção Signos, 2009.

_____, Arnaldo. Vídeo *Poética 2011 do Teatro Escola SESC,* São Paulo, disponívelem<http://www.google.com.br/search?q=PERFORMANCE+PO%C3%89TICA+2011+sESC+DE+ARNALDO+ANTUNES&hl=pt&gbv=2&prmd=ivnso&source=univ&tbm=vid&tbo=u&sa=X&ei=nUxnUPynAYGk8gSGgIHICg&ved=0CB0QqwQwAA> acesso em 28.set.2012.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno, ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Ática, 1988.

DOMINGUES, Diana. (org.) A *arte no século XXI: a humanização das tecnologias* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa,* 2ª ed. 38ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RAMOS, Nuno. *Cine-letra: ou/e.* - Folha de S. Paulo - 15/01/1984, disponível em http://www.arnaldo-antunes.com.br/sec_livros_view.php?id=11&texto=46 acesso em 02.set.2012.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# MEMÓRIAS DE MIGRAÇÕES E A INSERÇÃO DE "RETORNADOS" EM NARRATIVAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS: *O ESPLENDOR DE PORTUGAL* (ANTUNES, 1998).

Maria de Fátima Maia Ribeiro[1]

**RESUMO:** No âmbito de projeto de pesquisa em curso, avaliam-se os tratamentos dispensados à figura de "retornados" de Angola a Portugal, durante e após a guerra de independência, em narrativas portuguesas das últimas décadas finisseculares, por escritores de diferentes perfis e projetos, em cotejo a textos acadêmicos e de opinião disseminados pela internet. O recorte atual, perpassado pela obra de Eduardo Lourenço, centra-se em **O esplendor de Portugal**, de António Lobo Antunes (1998), para examinar-lhe enunciado e enunciação, como primeiro aporte da leitura em contraponto pretendida, em construção. Nesse romance ressalta-se a leitura da colonização portuguesa sob a ótica lusitana, a par das relações entre sujeitos e povos colonizadores e colonizados, com o foco na integração dos chamados "retornados", problematizando tensões coloniais, processos identitários nacionais e étnicos, embates e aporias. Conforme pensado, cogita-se o desdobramento deste ensaio em termos de diálogo com **O Tibete de África**, de Margarida Paredes (2006), outro texto-referência lido em diferença e em cotejo a discursos outros, como a exposição **Os *brasileiros* de torna-viagem no noroeste de Portugal** – sintomaticamente organizada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP), no ano 2000 – e textos acadêmicos e de opinião postados na internet. Tais narrativas parecem reiterar jogos de forças entre silêncios, anuências, celebração, resistência e *réquiem* da contemporaneidade, que se abre a discursos e contradiscursos, por entre mecanismos de memória/esquecimento de histórias e da História continuamente por (re)escrever, convergindo no efeito de consignar um sentido de retorno à "pequena casa lusitana", como estratégico memorial ou lugar de memória (LYOTARD; NORA), cuja propriedade cumpre interrogar.

**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura portuguesa e memória (pós)colonial; Colonialismo português e descolonização; Retornados Angola/Portugal; António Lobo Antunes e *O esplendor de Portugal*.

> ...antigos pais de filhos sempre maiores do que nós, condenados a viver dentro da **pequena casa lusitana**, na pura nostalgia dos esplendores passados. Se esplendores foram, como os sonhámos ou, acaso, maiores ainda. Sempre fomos um povo de sonhos maiores do que nós. E só por tê-lo sido, mesmo na aberração ou na vertigem, nos consolamos e nos orgulhamos, até ao absurdo, de ser quem somos.
>
> Eduardo Lourenço

1 Professora Associado 3 de Literaturas Portuguesa, Africanas de Língua Portuguesa e Comparadas da Universidade Federal da Bahia. ILUFBA, PPGLL, PPGLitC; PÓS-AFRO/CEAO. fatimari@ufba.br.

No cenário das letras portuguesas contemporâneas, a ficção de António Lobo Antunes instaura o diapasão singularíssimo da dissonância. Ao empreender uma constante (re)leitura da vida portuguesa no último quartel do século XX, deixa para trás sublimes mitologias da saudade, desconhece a "contemplação feliz e maravilhada" do suposto "antigo esplendor, real ou imaginário" (LOURENÇO,1999A: 9;11) e elege a matéria incômoda, pouco explorada sob ótica lusitana, da Guerra Colonial e seus efeitos. A contundente encenação da presença de Portugal em "África", nomeadamente Angola, durante e após dominação colonial, bem como da presença-ausência dos "retornados" na antiga metrópole parece não encontrar similitude na literatura portuguesa – arrisco-me a aproximá-lo de Eça de Queirós nas imagens acérrimas de Portugal, construídas, sobretudo, para João da Ega (1888) –, e confere-lhe estatuto diferido e, até certo ponto, marginal, na produção ficcional lusitana, assim como no âmbito dos estudos literários correlatos.

Eduardo Lourenço, considerando Lobo Antunes entre os cinco escritores portugueses de "maior impacto" na segunda metade do século XX, confirma-o: "A crueza da sua visão, o despudor natural da sua linguagem, cedo lhe granjearam admirações e hostilidades sem ambiguidade" (1999B:98). A avaliação feita pelo mesmo ensaísta quanto à recepção de *As naus* estende-se à produção ulterior: "Também se lhe perdoou pouco ou nada – fez-se de conta que o livro não existiu – o seu retrato a vitríolo, entre Bosch e Offenbach, da não menos decantada epopeia imperial. E, todavia, enquanto os Portugueses não revisitarem aquelas *Naus*, nunca acordarão do seu histórico sonambulismo" (Ibid.). À perspicaz percepção desse "histórico sonambulismo", inclusive trabalhado por Lobo Antunes, é necessário, contudo, contrapor ressalvas quanto a definir-se a matéria ficcional nos termos de "retrato da epopeia imperial". A obra de Lobo Antunes estaria tão distante do retrato, quanto se (pre)ocupa com desvestir a aventura colonial ultramarina lusitana de quaisquer traços de epopéia e da configuração de Império. Antes, faz-se como tentativa obsedante de mostrar-lhe a contraface mais grotesca, despida de nobreza, heroísmo ou celebração correntes quando não oficiais.

O romance *O esplendor de Portugal* (1998) atualiza o caminho. Diante do silêncio ou da celebração do moderno colonialismo português em África – quase tabu, em sendo questão totêmica do imaginário cultural português, centralidade destinada e mantida à margem –, Lobo Antunes move-se na contramão dos discursos hegemônicos. Em tempos de relativa euforia associada à entrada de Portugal na União Européia (1986), com as prestigiosas leituras europeístas da lusitanidade, à qual somou-se a controversa institucionalização da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (1996), o escritor escolhe assumir o contradiscurso, trazendo à cena um Portugal e uma "África", Angola à frente, perdidos em um indistinto, nos dois sentidos, mar de lama

e ruínas. Sob olhares político e histórico, ético e político, um nexo memorialista e testemunhal perpassa o conjunto de obra, sem obliterar o ficcional e o estético do resultado final. Seu texto, com as marcas do discurso psicanalítico e de catarse, enfatiza as relações entre literatura, memória e historicidade, em se fazendo escritura oraturizada (expressão emprestada a Manuel Rui) que rompe com estratégicos esquecimentos, silêncios e tabus do presente e passado, a expor continuidades, vestígios e resíduos persistentes.

Entre as ruínas históricas e as ruínas alegóricas que tangenciam a concepção de história proposta por Walter Benjamin (1984, p. 200-202), na estratégica discursiva de Lobo Antunes, divisa-se um "movimento suplementar de escrita", suplemento com relação aos discursos oficiais, sobre os quais projeta a sombra desestabilizadora de uma leitura diferida, desconstrutora, que ameaça "perturbar o cálculo" (Bhabha, 1996, p. 24, 23). Ao ler Lobo Antunes a partir da ancoragem em Homi Bhabha e Derrida (1973), endosso o desafio, quase paradoxo, da aproximação com dispositivo acionado no discurso pós-colonial, em se tratando do discurso emitido de dentro da metrópole, das hostes do antigo colonizador, a disseminar um imaginário colonial fortemente marcado. Não à possível confusão: EP não parece querer perfilar-se a e falar pelo colonizado, em se apresentando como pós-colonial para além do cronológico, espécie de dissensão em direção à literatura africana pós-colonial. A sua matéria são o discurso e o imaginário (pós)coloniais portugueses, as relações Portugal-Angola, Europa-África, pela ótica de sujeitos eminentemente portugueses, com ou sem hibridação, aliás questionada no texto.

Confrontando-se com o discurso hegemônico, oficial, EP faz lembrar as palavras de João Guimarães Rosa: "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História" (ROSA 1968: 3; grifo do autor). E a História é confrontada desde o título, apropriado de versos de *A Portuguesa*, considerado hino nacional português, não obstante, em sua gênese, tenha sido composto como resposta de viés ufanista ao episódio também traumático do *Ultimatum* inglês (1890), na última década do séc. XIX. A conversão do hino que sublimava a derrocada oitocentista das pretensões lusitanas na África em emblema da nação constituída com a República revela, mediante tradução discursiva, a força da questão colonial, enquanto base da política ultramarina portuguesa do século XX, por desmontar-se, paralelamente ao tempo histórico do romance (1978-1995), quase cem anos depois. Os dois momentos aproximam-se por analogia com momentos críticos da história do País em sua funda relação com instâncias finisseculares traumáticas e apocalípticas. Articulando glórias e poder, perda e traumas, vinculados ao lugar de Portugal no mundo, desdobra-se uma leitura crítica e irônica da história, marcada pelo questionamento e subversão de posicionalidades consagradas, sempre à volta colonialismo português na África.

Em EP, a justificação da presença portuguesa na África é questão de fundo, estrategicamente postergada a vir à cena, trazendo consigo o complexo feixe de relações que envolve, sob os signos da discriminação, da exclusão, da perda, resultando em ações através de uma Angola em ruínas ou contrapostas a uma espectral e imprecisa Lisboa, apenas vivida entre quatro paredes, por entre janelas da periferia. Enunciada por Isilda, a portuguesa-mãe, branca e rica, que, para além da degradação moral, arruína-se com a Guerra Colonial, torna-se progressivamente negra e africana, e envia os filhos para a antiga metrópole, mas permanece em Angola até a morte, a consciência do fato lhe fora dada pelo pai, Eduardo, expressão da autoridade mantida pela perseverança e, afinal, perdida:

> O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de facto ainda que tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceites com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães, (...) (ANTUNES, 1998, p. 255)

Nessa cena nuclear do romance, ocupa lugar ostensivo o procedimento basilar do discurso de Lobo Antunes, para encenar a força dos estereótipos e de figuras, no repetirem-se as lições recebidas do pai em forma de rememorações, mais que lembranças, da protagonista, em seu interminável ato de recordar. A explicação do pai reiteradamente repetida e desdobrada expõe contradições e homologias indesejadas pelos colonos, que, provavelmente, no início, acreditaram estar em situação privilegiada face aos africanos, mas seriam tratados pelos portugueses e europeus das metrópoles com desprezo, repulsa e desdém idênticos aos destinados aos colonizados:

> o meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar, morando em casas que macaqueavam casas européias e qualquer europeu desprezaria considerando-as como considerávamos as cubatas em torno, numa idêntica repulsa e num idêntico desdém, compradas ou mandadas construir com dinheiro que valia menos que o dinheiro deles, um dinheiro sem préstimo não fora a crueldade da maneira de o ganhar e para todos os efeitos equivalente a conchas e contas coloridas, (Ibid.)

Desmascarados as motivações, as hierarquias e os dispositivos desqualificadores, através da fala – em

certo sentido, ingênua – da protagonista, a presença dos portugueses na África e em Angola, em particular, "explicada" em termos de "procura", passa a ser percebida como "degredo". Tratamento lido à guisa de "condenações obscuras" do colono, e de sua suposta animalização conseqüente, que, de acordo com a perspectiva racialista prevalecente na narrativa, aproxima colonizadores e colonizados, sob signos que articulam consciência da exploração capitalista e o horror à hibridação, pela ótica lusitana:

> porque
> conforme o meu pai costumava explicar
> olhavam para nós como criaturas primitivas e violentas que aceitavam o degredo em Angola a fim de cumprirem condenações obscuras longe da família, de uma aldeia qualquer sobre penhascos de onde vínhamos, habitando no meio dos pretos e quase como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejectos para formarmos uma raça detestável e híbrida que aprisionavam por medo em África mediante teias de decretos, ordens, câmbios absurdos e promessas falsas na esperança que morrêssemos das pestes do sertão ou nos matássemos entre nós como bichos e entretanto obrigando-nos a enriquecê-los com percentagens e impostos sobre o que nos não pertencia também, roubando no Uíje e na Baixa do Cassanje para que nos roubassem em Lisboa (...) (ANTUNES, 1998, p. 255-256)

As lições do pai de Isilda, de diagnóstico convertem-se em prognóstico, antecipando o jogo de interesses estrangeiros e o lugar dilemático a que chegaria a colonização portuguesa em Angola: a reversão do quadro colonial pela libertação, ironicamente questionada sob a perspectiva hegemônica. Para as questões em tela, interessa reter da intervenção estrangeira a alusão à guerra de independência (1961-1974) com a consequente expulsão de colonos portugueses de Angola, o "nós" do pai e de Isilda, alargado a angolanos de alguma forma brancos e descendentes de portugueses.

> (...) até
> explicava o meu pai
> que os americanos ou os russos ou os franceses ou os ingleses convencessem os pretos em nome da liberdade que não teriam nunca, armando-os e ensinando -os a utilizarem as armas contra nós, convencessem os pretos
> explicava o meu pai
> a substituírem a condição que lhes impúnhamos pela condição que lhes garantiam não impor depois de nos expulsarem de Angola e se instalarem aqui com as suas máquinas de extrair minério e as suas plataformas de petróleo de Cabinda a Moçâmedes, tirando mais de Angola do que alguma vez pensámos ou quisemos tirar (...) (ANTUNES, 1998, p. 256)

A leitura da guerra de libertação angolana empreendida por Lobo Antunes, já objeto de narrativas suas, bem como de sua vivência pessoal enquanto médico, retoma a versão da expulsão, de modo a caracterizar segmento relevante da sociedade lusa, os chamados "retornados". Sem atenuar o trágico da guerra seja em Angola, como em Portugal, ao longo desse romance, o escritor revê a história e aponta, em suplemento, responsabilidades, a par de omissões e animosidade traduzidas nas dificuldades da vida dos expulsos e exilados na capital portuguesa, metonímia do que se passou no país, durante a guerra, após a independência e a guerra civil:

> (...) e então um dia, não no meu tempo que não tenho tempo mas provavelmente no teu explicava o meu pai
>
> os que não engordarem o caju esquartejados nos trilhos e nos degraus das casas tornarão a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que nos não aceitam também, carambolando-nos de secretaria em secretaria e ministério em ministério por uma pensão do Estado, despachando-nos como fardos de quarto de aluguer em quarto de aluguer nos subúrbios da cidade, nós e os mulatos e os indianos e inclusive os pretos que vieram connosco por submissão ou terror, não por estima, não por respeito, não julgues um segundo sequer que por estima e respeito, não acredites na estima e no respeito sobretudo quando se assemelham a estima e a respeito, que vieram connosco por submissão ou terror encafuados também em hotéis devolutos, hospitais, sanatórios, armazéns, longe o bastante para os não desgostarmos com a nossa presença
>
> os pedidos, os protestos que se transformavam em pedidos, as indignações que se transformavam em protestos primeiro e em pedidos depois, explicava o meu pai (...) (ANTUNES, 1998, p. 256-7)

Diante do quadro vaticinado, Isilda relata a recomendação paterna que seguirá, de permanecer em Luanda e enviar os três filhos para Lisboa, em condições de vulnerabilidade social, econômica e emocional, alvo maior da narrativa, porquanto trata-se do presente pelo qual as quatro personagens revezam-se em narradores. A advertência recobre-se de ordem, como se nada mais restasse à mulher, em contraponto ao pouco que cabe aos filhos como destino.

> (...) e portanto não consintas em partir, não saias de Angola, faz sair os teus filhos mas não saias de Angola, sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola, eu em Marimba com a Maria da Boa Morte, o que fora o edifício da administração, o que fora a residência do administrador, o que fora o posto de enfermagem, o que fora o quartel dos portugueses em treze anos de guerra com escudos e insígnias de cimento, o primeiro comércio, o segundo comércio, a capela de adobe, o que foram as senzalas, o renque de

> mangueiras intacto no gume da vila e o horizonte de colinas do Congo, nenhuma tropa do Governo, nenhum mercenário da Unita, nenhum bácoro, nenhuma galinha, nenhum cadáver, ninguém, os redemoinhos do cacimbo a ergueram [sic] o universo do chão, (...) (ANTUNES, 1998, p. 257)

Afinal, pela lógica das personagens das gerações mais velhas (a pioneira a chegar e a seguinte a se consolidar) não há saída em sair de Angola, e a partida da geração coetânea aos estertores do colonialismo e do desmentido do esplendor do império colonial reserva-lhe périplo e tormentos desdobrados, fazendo cumprir as palavras do pai – ou Pai, letra como lei e lei pela letra –, em que se insere o escritor em sua dimensão autoral discursiva, Lobo Antunes

O escritor português traz para a sua história, com Walter Benjamin, a concepção da história como ruína, caminho para a morte. Um Império em ruínas limita com o pessoano "o Império se desfez". E essas ruínas estarão de ambos os lados, em que pese a diferenças. Lendo-se Lobo Antunes somos levados a pensar se... de fato, houve esplendor no império colonial português. Sob o prisma luso mais heterodoxo, como postulado por Eduardo Lourenço, em diversas passagens de sua obra, ou mesmo de Boaventura de Sousa Santos a reflexão estende-se a se Portugal foi colonizador eficaz e literal: "Portugal estava demasiadamente próximo das suas colónias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador consequente." (SANTOS, 1996, p. 152).

À consabida distensão entre Lourenço e Boaventura, Lobo Antunes parece lançar respostas e empreender literariamente uma "psicanálise [– não "mítica", mas histórica] do destino português", donde emerge a crítica à figura estandardizada e oficial do colonizador e da colonização, a exercerem-se na potência plena das palavras por força do poder. Lobo Antunes parece afirmar, com Fernanda Bernardo, em sua leitura de Derrida, que

> agora a *margem*, o *estrangeiro,* o *limite,* o *pharmakhos*, o *outro*... está "dentro" e obliquíza, fende, criptando ou indecibilizando o referido *corpus* canónico, interditando-lhe a pureza de uma interioridade intacta. A *margem* é agora "fora-dentro", é agora uma fronteira quase-infranqueável, que traduz a dimensão idiomática, a ruína, o espírito ou o espectro des-construtores de qualquer "identidade" – por isso, nunca idêntica, nunca una e coincidente consigo mesma, e sempre, sempre prometida. (DERRIDA, 1995, p. 84, grifos da autora)

Tal leitura não desconhece, minimiza ou elimina a opressão, a exploração e os interesses sobre os ter-

ritórios africanos, por mais os colonizadores não tenham alcançado a dominação radical, plena, esmagadora. Parodiando Antunes, o que foi feito do sonhado "esplendor de Portugal" afirmado no hino e no título, objeto de "orgulho" e um dos centros do imaginário cultural português, porquanto constitutivo do "mundo que o português criou", ou "da pequena casa lusitana", ícones melífluos do colonialismo estrategicamente despojado da inequívoca violência, que a memória distendida e determinadas literaturas não permitem esquecer? Evocar situações, denunciar e inquerir apresentam-se como alguns dos caminhos trilhados por uma parte da *intelligentzia* dos vários espaços envolvidos.

Investindo olhar e discurso na África, enquanto uma das "aberturas específicas da cultura portuguesa", com a qual mantém "prolongamentos, interpenetrações, interviagens próprias" (SANTOS 1996, p. 148), Lobo Antunes torna em excesso o que Boaventura de Sousa Santos relativiza com um "até certo ponto". Da ausência de limites ou fronteiras rígidas entre Portugal e Angola, indiciada na alternância de espaços narrativos aliada à alternância de narradores, infere-se a intenção de representar uma singular leitura do acentrismo atribuído a Portugal, com ênfase na "dificuldade de diferenciação" identitária entre colônia e metrópole, entre colonizador e colonizado, entre brancos, mestiços e negros, categorias e códigos que se embaralham e se confundem, redundando em indistinta e genérica negatividade das vivências e destinos particulares. Em EP, as tensões entre heterogeneidade e homogeneidade cedem lugar ao segundo termo: a "dificuldade de identificação no interior" do sintagma branco-luso-europeu acaba por subsumir-se na "dificuldade de diferenciação face ao exterior" (SANTOS, 1996, p. 152), o mesmo tornado outro, o outro, por sua vez, revelando-se, afinal, o mesmo, em diferença, vivendo as duas coisas simultaneamente, embora sob o prisma de fragmentos mantidos como que isolados, porém associados pela suplementaridade obsessiva dos discursos. Abolidas as fronteiras, o saldo distende o periférico e marginal por toda a parte, a tônica é da ambivalência alimentada pela ironia, que partilha cenas em diverso trânsito nos contextos de globalização, pós-colonialidade e neocolonialismo contemporâneos. Afinal, fazendo-se presente em todos os continentes e trazendo consigo as forças de resistência e oposição, pode-se afirmar que o colonialismo colonizou colônias e metrópoles, e a descolonização consiste em processo que afeta diferentemente a todos os territórios e povos envolvidos. Histórias dos expulsos, exilados, refugiados e retornados têm que ser examinados caso a caso, em atenção às inúmeras variáveis em cena nesses contextos.

**REFERÊNCIAS**

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Caminho, 1998

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi K. Introdução: Narrando a nação /, de Homi K. Bhabha/. Trad. Glória Maria de Mello CARVALHO *Caderno CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, Série Traduções, n. 1, maio. 1996.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Trad. Gláucia Renate e Eliana Lourenço. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1973.

DERRIDA, Jacques. *O outro cabo.* Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Reitoria da Universidade de Coimbra; A Mar Arte, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade* seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999A.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia.* 2.ed. Lisboa: Gradiva, 1999B.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*; episódios da vida romântica. Porto: Livraria Chardron, 1888.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*; terceiras estórias. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1068.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice;* o social e o político na pós-modernidade. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# EUGÊNIO VISITADO POR HELDER

Maria de Pompeia Duarte Santana e Souza[1]

**RESUMO:** Partindo de um dos temas propostos pelo Congresso, intitulado "Tendências literárias no Portugal finissecular", pretendemos fazer uma abordagem na poesia do final dos séculos XIX e XX focalizando um poema de Eugenio de Castro e Herberto Helder. O diálogo entre os dois poemas intitulados Salomé e Amor em visita nos revela alguns pontos em comum, sem, no entanto, pretender afirmar que o poema de Helder seja Simbolista. As temáticas de Amor e Morte assim como a sexualidade, o erotismo, a decadência são alguns dos aspectos tratados em autores finisseculares. Queremos salientar ainda que além dos vestígios do Simbolismo na obra de Helder, vemos traços do Surrealismo, os quais permanecem em boa parte do século XXI. O movimento Decadentista que virou no final do século XIX, em Portugal, absorveu os excessos pessimistas ideológicos e artísticos desse período. Por outro lado, o Surrealismo influenciou alguns autores ao longo do século XX e início do século XXI. Finalmente é importante mostrar que a atmosfera finissecular traz sempre um clima de insegurança e desregramento, refletido nas obras desse período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Simbolismo - Decadentismo – Surrealismo

**ABSTRACT:** Starting from one of the themes proposed by the Congress, entitled "literary Trends in Portugal finissecular", we intend to make an approach on poetry from the end of the 19th and 20th centuries focusing on a poem of Eugenio de Castro and Herberto Helder. The dialogue between the two poems entitled "Salome" and "Love in visit" reveals some points in common, without, however, wishes to state that the Helder is Symbolist poem. The themes of love and death as well as sexuality, eroticism, decadence are some of the aspects dealt with in *finisseculares* authors. We want to stress that apart from traces of symbolism in the work of Helder, we see traces of Surrealism, which remain in much of the 21ST century. The decadent movement that turned at the end of the 19th century, in Portugal, has absorbed the ideological and artistic pessimistic excesses of that period. On the other hand, the Surrealism influenced some authors throughout the 20th century and early 21st century. Finally it is important to show that the atmosphere *finissecular* always brings an atmosphere of insecurity and lawlessness, reflected in the works of that period.

**KEYWORDS**: Symbolism - Decadentism - Surrealism

Procurando dar expansão às fantasias místicas e sensuais peculiares ao momento finissecular, no período de transição do século XIX para o século XX, Eugênio de Castro ressuscita o mito de Salomé, personagem

1 Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Católica do Salvador (UCSAL).

mencionada na Bíblia, mas cujo nome nem sequer aparece. O fato é que a figura mítica de Salomé sofre uma transformação, dando asas à imaginação do poeta, ao recriar uma mulher sensual, com requintes de crueldade.

O mito de Salomé teve grande repercussão ao longo do tempo e passou por diversas transformações.

O final do século XIX, cheio de contradições, leva o homem a dar evasão aos seus sentimentos, valorizar as sensações, o erotismo, o espiritual, o inconsciente, o subconsciente, mas também o leva à desconexão e desintegração interior.

Em nenhum momento, porém, as Escrituras dão relevância à figura da enteada e sobrinha de Herodes, parecendo, sim, salientar a figura de sua mãe, Herodíades, cujos desejos de vingança são evidentes (BÍBLIA, 1995).

Nos fragmentos dos textos coptas dos Evangelhos Apócrifos, também não há menção ao nome da filha de Herodíades, acrescentando-se apenas que era uma jovem bonita e com grande poder de sedução (BÍBLIA APÓCRIFA, 2002).

O nome **Salomé** aparece pela primeira vez em "História dos Hebreus" da obra *Antiguidades Judaicas*, de Flávio Josefo (2005), historiador judeu que teria vivido no primeiro século da nossa era.

O mito de Salomé, como mulher sensual, começou a vigorar, porém, no final do século XIX, com o "movimento decadentista", que expressou os excessos pessimistas, ideológicos e artísticos desse período.

Por explorarem temas chocantes, por levarem uma vida de dissipação, de prazeres refinados, de sensações mórbidas, doentias, enfim, por criarem um mundo artificial, os escritos desse período foram chamados de **decadentes.**

A par dessas características mórbidas, os decadentes cultivavam um mundo mergulhado em perfumes, essências raras, flores exóticas, música, dança.

Por volta de 1886, Jean Moreas propõe a denominação de **simbolistas** para os escritores, em lugar de decadentes.

O fascínio que a figura de Salomé despertou, então, nos escultores, pintores, músicos etc., é difícil de explicar. Mesmo porque a representação de Salomé, desde os mais remotos tempos, não tinha essa carga de sensualidade e luxúria que assoma no final do século XIX.

Eleita musa da estética decadentista, foi imortalizada por vários autores, entre pensadores, poetas,

dramaturgos, como sejam: Oscar Wilde, Mallarmé, Flaubert, Eugênio de Castro, Menotti Del Picchia, Carlos Saura e outros.

E por que Salomé, se as características de luxúria, crueldade, vingança eram atribuídas no início à sua mãe, Herodíades? O certo é que a figura Salomé, com o passar do tempo, vai-se distanciando cada vez mais do mito bíblico e adquirindo características próprias, transformando-se numa mulher sedutora, pérfida, lasciva.

Acompanhando o gosto da época, Eugênio de Castro escreve Salomé em 1896, poema construído numa atmosfera toda artificial na qual ele exibe um mundo cheio de imagens ricas, em que predominam luxo, joias, perfumes exóticos, gosto este herdado do parnasianismo (CASTRO, 1896).

O poema é escrito em quatro partes e percebe-se nítida influência de uma peça intitulada *Salomé,* escrita em francês, em 1893, pelo irlandês Oscar Wilde (1961).

Na primeira parte do seu poema, Eugênio de Castro (1896, p.3) apresenta um cenário resplandecente de luz, cores, joias, perfumes:

> Grácil, curvada sobre os feixes
> De junco verde a que se apóia,
> Salomé deita de comer aos peixes,
> Que na piscina são relâmpagos de jóia.
> Frechas de diamante, em fúrias luminosas,
> Armando rútilas batalhas
> De pedras preciosas...

Em seguida, ela se retira acariciando, na passagem, os leões que rugem apaixonadamente, e entra nos seus aposentos.

> Ei-la subindo a escadaria na luz dúbia.
> Que um velário tamisa; ei-la parando
> Junto das jaulas, onde estão sonhando,
> Como reis presos, os leões da Núbia...
> Erguem-se irados os leões, ouvindo passos,
> Mas, vendo Salomé, aplacam seu furor
> E, em movimentos lassos,
> Dão rugidos de amor! (CASTRO, 1896, p. 3).

Nesse cenário suntuoso, o autor descreve o poder que emana de Salomé, de domar até as mais brutas

feras, numa atmosfera de sensualidade e associações sinestésicas:

> A infanta vai subindo...
> Esbelta e esguia,
> Num gesto musical que espalha mil perfumes,
> Do favorito leão a juba acaricia...
> E os outros leões rugem de amor e de ciúmes... (CASTRO, 1896, p. 4).

Na segunda parte do poema, o autor focaliza Salomé na sua intimidade, após uma lição de dança. Flávia, sua professora de dança, através de um monólogo, enaltece os seus predicados como dançarina, sua lascívia, seus gestos voluptuosos. Embalada por esse discurso elogioso, Salomé adormece entre nuvens de incenso com perfume de mirra e sonha com a lenda que fala do incesto que deu origem ao nome dessa árvore.

Na terceira parte, o poeta nos apresenta João Batista, com seu aspecto feroz de homem selvagem, embrutecido, encerrado na jaula do leão.

Na quarta e última parte do poema, acontece um banquete do aniversário de Herodes, ocasião em que ocorre a dança de Salomé e é feita a fatídica promessa.

Ainda lembrando Wilde, Eugênio de Castro aproveita para exibir o seu gosto pelo luxo e pela ostentação e o seu amor ao exotismo oriental, envolto numa atmosfera de perfumes, flores, música. Aparece Salomé dançando, anestesiada pelo perfume inebriante e pela música. Ela vem vestida com uma túnica transparente a qual deixa entrever seu corpo moreno.

> De súbito, porém, tudo se cala:
> ao fundo,
> Aparece, dançando a linda Salomé.
> Um zainph lunar leve como um perfume,
> Cinge-a, deixando ver sua nudez morena,
> Cega dos anéis o precioso lume,
> E em cada mão traz uma pálida açucena. (CASTRO, 1896, p. 10).

A representação de Salomé varia através de cada autor e época: aparece vestida, despida, calçada, descalça, ora leva uma açucena nas mãos, ora um lírio, rosa ou flor de lótus. Dança ao som de flauta, crótalos, burcelins ou guitarras.

Essa onda luxuriosa teve repercussão também aqui no Brasil. Em 1940, Menotti Del Picchia publica

seu romance *Salomé*, ambientado, segundo o autor, no período de 1928 a 1936, e escrito por volta de 1931. A história se desenrola entre as décadas de 20 e 30 e reflete toda a euforia da revolução literária após a Semana de Arte Moderna de 1922.

A influência simbolista é mostrada não só na composição da personagem como nas descrições, na utilização de alguns símbolos do decadentismo. Os mesmos lugares comuns encontrados em outras obras simbolistas estão presentes no romance de Menotti.

Do mesmo modo, refletindo as contradições do seu tempo, vamos encontrar, no final do século XX, um poeta surrealista português, Herberto Helder, autor de uma poesia hermética, contrária à racionalidade e à estética tradicional.

Explorando um mundo onírico, pleno de sensualidade, sonho, fantasia, imagens, sons, aponta para a crise em que se encontra o homem finissecular.

Tomando como exemplo o poema "O Amor em Visita", de Herberto Helder, percebemos o desregramento, o desconexo, um mundo de sons e cores, luzes, o binômio amor e morte, a sensualidade, a desintegração interior.

Na primeira estrofe, sentimos logo a presença de um mundo onírico, desintegrado, pleno de sensualidade.

> Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
> e seu arbusto de sangue. Com ela
> encantei a noite.
> Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher
> seus ombros beijarei, a pedra pequena
> do sorriso de um momento.
> Mulher quase incriada, mas com a gravidade
> de dois seios, com o peso lúbrico e triste
> da boca. Seus ombros beijarei. (HELDER apud MOISÉS, 1991, p. 548).

Nos próximos versos, vemos uma conjunção de imagens soltas, fragmentárias, que metaforizam um mundo caótico, representando o binômio amor e morte.

> Em cada mulher existe uma morte silenciosa.

E enquanto do dorso imagina, sob nossos dedos,
os bordões da melodia,
a morte sobe pelos dedos, navega o sangue,
desfaz-se em embriaguez dentro do coração faminto.
– Ó cabra no vento e na urze, mulher nua sob
as mãos, mulher de ventre escarlate onde o sal põe o espírito,
mulher de pés no branco, transportadora
da morte e da alegria.(HELDER apud MOISES, 1991, p. 548).

Do mesmo modo, esse embate entre o amor e a morte tortura **Salomé** que, no poema de Eugênio de Castro, se apaixona por João Batista e é obrigada a pedir sua cabeça.

O que dizes, matá-lo?
Fazê-lo mergulhar no enregelado sono?
Oh! Não... tomara eu, minha mãe, libertá-lo
Vesti-lo como um rei, sentá-lo sobre um trono! (CASTRO, 1896, p. 11].

A linguagem poética de insuficiência surrealista, semelhante ao simbolismo, não tem pretensão de comunicar; do mesmo modo que o movimento anterior, ela sugere e explora as analogias e correspondências.

Em Herberto Helder (apud MOISÉS, 1991, p. 549), sentimos perfeitamente esse mecanismo: a linguagem se torna um enigma a ser decifrado.

Dai-me um torso dobrado pela música, ligeiro
pescoço de planta,
onde uma chama comece a florir o espírito.
À tona da sua face se moverão as águas,
dentro da sua face estará a pedra da noite.
– Então cantarei a exaltante alegria da morte.

Percorrendo o poema de Helder (apud MOISÉS, 1991, p.549-550), observamos a mesma obsessão pela beleza que tanto marcou a época simbolista, cujo culto foi essencial aos outros decadentistas e cuja contemplação estava aliada à morte:

Vou para ti com a beleza partida,
os ombros violados,
o sangue penetrado de paredes nuas
Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos

eu sou a beleza.
Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem
teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada

beleza.

A beleza de Salomé é descrita o tempo todo no poema, e é através de sua contemplação que Herodes se deixa enlevar.

Outro aspecto presente em ambos os poemas é a música. Em *Salomé*, no momento em que Herodes contempla a enteada, ela está dançando, e é por seus movimentos lascivos que ele se sente fascinado.

Em Helder (apud MOISÉS, 1991, p.550), a música assume um papel arrebatador, ligado à emoção.

As coisas nascem de ti
como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música noturna.

arde a madeira – para que tudo cante
por teu poder angélico e fechado.

E une-se ao vento o espírito, rarefaz-se a auréola,
a sombra canta baixo.

Para consagração da noite erguerei um violino.

Álvaro Cardoso Gomes (1986), falando de poesia simbolista, diz que Rimbaud acrescenta ao sentido enigmático da poesia orientação toda sua, responsável pelo lado satânico, desgraçado, do movimento. Seu simbolismo visionário monta-se a partir de imagens orgiásticas, efeito da alucinação dos sentidos. Sua poesia, feita de visões que se aglutinam alogicamente, cultiva a união pagã entre o ser e as forças elementares da natureza, intuindo as correspondências doentias entre cores e sons, antecipando, de certo modo, as ousadas experiências dos **surrealistas**.

Por aí se vê a estreita relação dos surrealistas do final do século XX com os simbolistas decadentistas

do final do século XIX.

André Bretar (LUFT, 1967) define o surrealismo como um automatismo psíquico puro, pelo qual se procura exprimir, verbalmente, por escrito ou de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento, ditado sem qualquer interferência da razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

Para ilustrar, vejamos uma estrofe do poema de Helder (apud MOISÉS, 1991, p. 553):

> De meu recente coração a vida inteira sobe,
> o povo renasce,
> tempo ganha a alma. Meu desejo devora
> a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma
> de crepúsculos e crateras.
> Ó pensada corola de linho, mulher que a fome
> encanta pela noite equilibrada, imponderável-
> em cada espasmo eu morrerei comigo.

Celso Luft (1967) nos diz que: o mérito do surrealismo foi ter enfatizado as riquezas interiores do homem, ter revitalizado a linguagem poética, e, sobretudo, a livre associação verbal.

A professora Maria Lúcia Dal Farra (1986, p. 85), em sua obra *A alquimia da linguagem*, nos dá uma visão de como é vista a mulher no surrealismo.

> A mulher, como símbolo de todas as ciências ocultas, desempenha um importante papel revelador.
>
> Ela propicia, pelo êxtase amoroso, a comunicação com as forças vitais e permite a ascensão dos segredos essenciais e as forças que governam as leis do universo. Portadora da decepção de todos os enigmas, ela invoca o **princípio do prazer** sobre o da realidade e complementa o homem no ato que conduz, como no início dos tempos, a engendrar o cosmo. [Grifos nossos].

Toma-se, então, como exemplo o seguinte trecho:

> Beijar teus olhos será morrer pela esperança
> Ver no aro do fogo de uma entrega
> tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus
> será criar-te para luz dos meus pulsos e instante
> do meu perpétuo instante. (HELDER apud MOISÉS, 1991, p. 552).

"Amor em visita" é provavelmente uma obra-prima do surrealismo português. As imagens, que vão sendo reproduzidas como num sonho, vão compondo a forma do poema, associações vão-se formando como no simbolismo e sugerindo as ideias, a emoção, imagens sinestésicas, orgiásticas, etc.

> A flor do vinho envolve tuas ancas com
> uma espuma de crepúsculos e crateras. (HELDER apud MOISÉS, 1991, p. 553)

Ainda segundo Álvaro Gomes (1994), o poeta romântico que teve grande influência na estética simbolista, foi o americano Edgar Allan Poe. Contudo, o aspecto que mais interessou aos simbolistas na poética de Poe, foi a busca da poesia pura, o oculto da música e da beleza.

No período moderno, o surrealismo aprofundou as temáticas simbolistas e mergulhou profundamente no inconsciente, concebendo a poesia como misteriosa e enigmática.

Em sua visita a Eugênio, Helder o presenteia com os mecanismos do sonho, do mistério, da fantasia, enfim, com uma poesia liberta da tradição e das convenções.

**REFERÊNCIAS**

BÍBLIA Sagrada, 96.ed. São Paulo: Ave-Maria, 1995.

BÍBLIA Apócrifa. A. Novo Testamento. I. Evangelhos. Fragmentos dos Evangelhos Apócrifos. Tradução, organização e notas de Pe. Lincoln Ramos. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CASTRO, Eugênio de. *Salomé e outros poemas*. Coimbra: Livraria Moderna de Augusto D'Oliveira, 1896.p. 3-12.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem*. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

DEL PICCHIA, Menotti. *Salomé.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

LUFT, Celso. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1967.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Poesia simbolista*. São Paulo: Global, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através de textos*. São Paulo: Cultrix, 1991.

WILDE, Oscar. Salomé. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961. p. 613-635.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# UMA VIAGEM À ÍNDIA, DE GONÇALO M. TAVARES: UMA EPOPEIA CONTEMPORÂNEA

Maria Isabel da Silveira Bordini[1]

**RESUMO**: O presente trabalho procura discutir a obra *Uma Viagem à Índia - Melancolia contemporânea (um itinerário)*, do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares, nas suas relações com as obras *Os Lusíadas*, de Camões, e *Ulysses*, de James Joyce, bem como na sua pertinência e contribuição ao gênero epopeia, ao qual pertence (ou pretende pertencer). *Uma Viagem à Índia* – espécie de "epopeia mental" que deseja falar não de um povo, "que é demasiado e muito", mas apenas de um homem, simples e contemporâneo: Bloom – elabora-se na esteira d'*Os Lusíadas* (repete a sua estrutura formal e tema da viagem ao Oriente) ao mesmo tempo em que dialoga com procedimentos (dentre os quais a apropriação de referentes paradigmáticos da tradição literária ocidental) do *Ulysses* de Joyce. Diante disso, pretendemos analisar de que modo o gênero epopeia, enquanto narrativa fundacional de uma coletividade, é retomado e ressignifado na obra de Gonçalo Tavares.

**PALAVRAS-CHAVE**: Epopeia; Modernidade; Individualidade.

**ABSTRACT**: The present paper aims to discuss the relations between the following literary works: *Uma Viagem à Índia - Melancolia contemporânea (um itinerário)*, by the contemporary Portuguese author Gonçalo M. Tavares, *Os Lusíadas*, by Luís de Camões, and *Ulysses*, by James Joyce. It also aims to present the importance and the contribution of Gonçalo Tavares's work, *Uma Viagem à Índia*, to the epic genre. *Uma Viagem à Índia*, a "mental epic" which intends not to tell the story of a nation, but of a single and contemporary man called Bloom, follows the same structure of the epic poem by Camões, *Os Lusíadas*, and repeats its theme, the journey to the East. It also refers to the same proceedings that can be found in *Ulysses*, such as the appropriation of paradigmatic icons of the western literary tradition. We intend to discuss how the epic genre, as a narrative which contributes to the foundation of a political community, is taken and transformed by Gonçalo Tavares's work.

**KEYWORDS**: Epic Genre, Modernism, Individuality.

A obra do escritor Gonçalo M. Tavares vem ganhando maior visibilidade no Brasil (e no mundo) não só por conta da sua surpreendente extensão (mais de duas dezenas de títulos já publicados desde 2001, alguns agraciados com importantes prêmios, como o Prêmio José Saramago, em 2005, e o Prêmio Brasil/Portugal

1 Aluna de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Telecom, em 2007), mas talvez principalmente por causa dos temas explorados, que parecem ser de especial pertinência para a condição humana atual (especialmente para o aspecto político dessa condição), quais sejam: 1) o avanço até certo ponto imprevisto (e imprevisível) da técnica, juntamente com as consequências que isto representa para as estruturas de participação política[2] (questão central, por exemplo, em *Aprender a rezar na era da técnica*, romance da tetralogia *O Reino*); 2) o (suposto) embate entre cultura e natureza, em que a amoralidade da natureza se opõe à noção mecanicista e controladora do corpo e das organizações humanas, mas em que, ao mesmo tempo, se reconhece vontade na anarquia da natureza e anarquia na vontade de poder, na força (na violência) dos "homens decididos" que buscam moldar a civilização; 3) a guerra como momento em que a tensão poder-violência atinge seu grau máximo e em que, por consequência, os questionamentos sobre os fundamentos do estar-junto humano encontram cenário privilegiado; 4) e, por fim, a discussão sobre a ausência (e a validade, ou não, da busca) de algum valor referencial, exterior e transcendente (Deus, Sociedade, Humanidade, Razão, Inconsciente, História, Classe Social) que seja superior e determinante face à existência singular do sujeito.

Gonçalo Tavares nasceu em Luanda (Angola), em 1970, mas passou a infância e a vida toda em Portugal. Integra-se, portanto, à tradição literária portuguesa (logo, europeia), o que explica muito do seu projeto literário e é essencial para compreendermos a obra em questão. Primeiramente porque *Os Lusíadas*, de Camões, são a primeira referência em termos de estrutura formal e também temática de *Uma Viagem à Índia*. Em sua epopeia, Gonçalo Tavares repete formalmente a estrutura d'*Os Lusíadas*, desde o número de cantos (dez cantos), passando pelo número de estâncias dentro de cada canto, até os momentos principais da ação em cada uma delas, que são recriados de forma bastante livre por Tavares (mas sempre em diálogo, mais ou menos explícito, com os episódios de Camões).

Em seguida, sob o aspecto temático, a revisitação do tema da **viagem iniciática**[3] do Ocidente em direção ao Oriente, num modelo da aprendizagem que se procura no outro (e que no final se revela um encontro

2 A pesquisa que estamos desenvolvendo no mestrado, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, tem por objetivo identificar e analisar as representações do poder e da violência na obra de Gonçalo Tavares. Para tanto, nos valemos das concepções da filósofa Hannah Arendt a respeito desses dois fenômenos – a violência e o poder. Nesse sentido, identificamos que Hannah Arendt já alertara para o perigo da frustração da faculdade de agir no mundo contemporâneo, frustração que abre espaço para a violência e sua glorificação e cujas raízes se encontram justamente na burocratização da vida pública, fruto do avanço irrefreado da técnica: "E penso ser possível demonstrar que nenhuma outra habilidade humana [quanto a faculdade de agir, a habilidade de iniciar algo de novo] sofreu tanto em razão do progresso da era moderna (...). Quanto maior torna-se um país, em termos de população, de objetos, e de bens, maior será a necessidade de administração e com ela o poder anônimo dos administradores." ARENDT, H, 2009, p. 46.

3 "Esta repetição da viagem iniciática do Ocidente, tendo como 'modelo' a dos Lusíadas, é uma original revisitação da mitologia cultural e literária do mesmo Ocidente, não como exercício sofistifado de des-construção (que também é) mas como versão lúdica e paródica de uma *quête*, aleatória e como tal assumida." LOURENÇO, Eduardo. "Uma viagem no coração do caos". Texto incluído como prefácio à edição brasileira de *Uma Viagem à Índia*: TAVARES, 2010, p. 9.

consigo mesmo), tendo sempre como referência a viagem d'*Os Lusíadas* – relato da gênese de uma grande nação, que se torna grande justamente ao sair de si, ir em busca do desconhecido, do "outro", para enfim descobrir seu próprio destino e identidade – é reelaborada por Tavares num exercício de desconstrução, paródia e, conforme veremos, esvaziamento[4].

Esse mesmo exercício se ancora ainda numa outra referência paradigmática da tradição literária ocidental, o *Ulysses* de James Joyce. O herói de *Uma Viagem à Índia* (ou anti-herói – ou, melhor ainda, o "**aherói"**, uma vez que a ideia de anti-herói pressupõe a de herói e tal pressuposto é, dentre outros, justamente desfeito pela epopeia de Tavares) se chama Bloom, numa referência ao personagem Leopold Bloom, protagonista do grande romance do século XX, *Ulysses*, que por sua vez se inspira (e de certo modo recria, livremente, é claro, tanto estrutural quanto tematicamente) a *Odisseia* de Homero.

A respeito da monumental obra de James Joyce**,** o que podemos dizer, tendo em vista nossas limitações frente ao assunto e nosso objetivo nada exaustivo nesta análise, é que um dos principais feitos do autor foi, por assim dizer, pintar e bordar com a língua inglesa, tensionando-a nos seus limites máximos, bem como à estrutura do próprio romance, com o intuito de forjar um retrato fiel e "realista" (no sentido de convincente, e que extrapolasse os limites do que até então se entendia possível na ficcionalidade) do homem moderno. "Leopoldo Bloom – concebido por seu criador para falar como um homem comum ultrajado pela injustiça do mundo – tinha ultrajado o mundo justamente por ser comum", afirma Declan Kiberd, em conhecido ensaio sobre a obra de Joyce, no qual ele nos lembra, ainda, que o escritor irlandês afirmava "que a ideia do *Ulysses* é bem simples, só o método é difícil." Kiberd prossegue: "O método – concentrar-se nas minúcias aparentemente mais insignificantes – tornou possível um dos relatos da vida cotidiana mais completos já apresentados por um romancista."[5]

O Bloom de Gonçalo Tavares, por sua vez, é o homem do século XXI, o indivíduo pós "falência das utopias", que empreende uma epopeia mais mental do que física – opondo-se assim, de certa forma, à característica de "épico do corpo" que foi atribuída a *Ulysses* (embora o livro de Tavares seja pleno de máximas e

4 Miguel Real destaca a centralidade do sentimento de vazio e decadência na obra de Tavares, em contraste com o poema de épico de Camões: "Em *Viagem à Índia,* o lirismo e o epicismo de Camões são subvertidos em absoluto; em seu lugar, fica o grande vazio, o grande Nada ontológico e psicológico de Portugal, a ausência de uma grande razão para Portugal perdurar a não ser em função do economicismo e do consumismo próprios da era da tecnocracia. *Viagem à Índia* assemelha-se ao "Livro dos Mortos-Vivos" de que somos hoje figura maior na Europa, momento auroral de uma nova civilização europeia, um novo Portugal, de que se desconhece ainda os contornos precisos e de que Gonçalo M. Tavares é, hoje, no nosso país, o maior cantor. Ao epicismo glorioso do Tudo, de Camões, sucede, hoje, o epicismo tenebroso do Nada, de Gonçalo M. Tavares." REAL, Miguel. Viagem à Índia – do ser ao nada. **Plural Pluriel Revue des Cultures de Langue Portugaise**. Disponível em: http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-nada&catid=55%3Areste&Itemid=1

5 KIBERD, Declan. Ensaio apresentado como introdução à recente edição de *Ulysses* publicada pelo selo "Penguin Classics" da editora Companhia das Letras, na tradução de Caetano Waldrigues Galindo: JOYCE, 2012, p. 19.

aforismos que compõem uma espécie de "ética do corpo", pautada, portanto, pelas relações espaciais, no espaço e com o espaço) – numa última investida em busca da Sabedoria e do Espírito.

Contudo, diferentemente do Bloom de Joyce, o personagem de Tavares, feito de traços fortes e lacônicos que lembram algo de um herói de quadrinhos ("superficial" e ao mesmo tempo completo, acabado), transpira ficcionalidade e parece muito à vontade na sua condição de literariedade (talvez até muito consciente dela). O livro de Tavares é, nas palavras do próprio autor, uma espécie de "ficção ao quadrado ou ao cubo" em grande parte pelo fato de a narrativa seguir o mapa d'*Os Lusíadas* – o mapa da obra, bem entendido, não o do percurso histórico real que o poema épico de Camões busca retratar. E esse aspecto de "ficção ao quadrado ou ao cubo" constitui outro paralelo joyceano/ulysseano que podemos identificar: na epopeia de Gonçalo Tavares, tal como em *Ulysses*, dá-se a apropriação e a variação a partir de um texto mais antigo e fundador de uma tradição literária – a *Odisseia* em um, *Os Lusíadas* em outro –, porém através de procedimentos e com resultados significativamente distintos, conforme veremos logo mais.

O personagem Bloom de *Uma Viagem à Índia*, e a epopeia de Gonçalo Tavares como um todo, não aspiram àquela totalidade pela minúcia (àquela totalidade monstruosa que parece desafiar as próprias regras da ficcionalidade) de que se compõe e pela qual ganha vida de forma tão inédita e impactante o Leopold Bloom de *Ulysses*. Mas, num movimento quase que contrário ao realizado por James Joyce, assumem o seu estatuto de ficcionalidade e justamente lançam mão disso para fazer uma espécie de "relato de uma falência": a falência espiritual do Ocidente, ou melhor, a falência de qualquer busca por um sentido (espiritual, histórico, social, ético) que não seja imanente isto é, que não brote da materialidade das relações entre os homens e destes com o meio. Materialidade esta, no entanto, que não é nada tranquila, mas permanentemente conflituosa. (Por "falência espiritual do Ocidente" entendo a "redução" da compreensão da existência humana a uma realidade material que é sempre turbulenta e insatisfatória.)

Outro aspecto central de *Uma Viagem à Índia* é que neste relato não há deuses. "Os deuses actuam/ como se não existissem, e assim/ não existem, de facto, com extrema eficácia."[6] Mas os deuses já tinham deixado de existir em Joyce (até aí nenhuma novidade), lá tínhamos apenas o "homem humano" tensionando e ressignificando (e assim garantindo a sobrevivência) do ficcional, mais especificamente do ficcional na forma romance. O que temos agora, com Gonçalo Tavares, é a redução dessa humanidade aos seus traços mínimos, primordiais, arquetípicos, (algo que, novamente, só a ficção pode fazer) a fim de tratar de um dos principais problemas ou questões da contemporaneidade (e que está essencialmente imbricado com a tal da "falência

6 TAVARES, 2010, p. 34.

espiritual" do Ocidente): a forma como lidamos (ou como não sabemos mais lidar) com as narrativas fundacionais, e portanto coletivas, diante do advento da individualidade. Diga-se de passagem, esse nos parece ser o mesmo problema com que se depara o *Ulysses* de Joyce, e com isso acenamos para a suspeita de que aquilo que chamamos de pós-modernidade – pós-modernidade da qual o Bloom da epopeia de Gonçalo Tavares se pretende um símbolo, ou um ícone – talvez nada mais seja do que a continuação e a exacerbação de algumas das questões da boa e velha modernidade – da qual, por sua vez, o Leopold Bloom do romance de James Joyce seria um dos ícones literários mais genialmente formulados. Lembramos, a esse respeito, que outro movimento de dessacralização e derrubada de referencial metafísico/espiritual está presente, em *Uma Viagem à Índia*, na menção ao *Mahabarata*[7]. Bloom se depara com uma edição rara do livro sagrado hindu, que se torna para ele objeto de cobiça material e intelectual, escambo e roubo, sendo, por fim, sumariamente descartado, depois que o personagem se desilude com qualquer possibilidade de compreensão espiritual (e com qualquer ética daí derivada) do mundo.

Esquematizando, pode-se dizer que n'*Os Lusíadas* temos a exaltação de uma aventura coletiva, fortemente apoiada na ideia de heroísmo; em *Ulysses* a descoberta (diríamos entusiasmada) da aventura comum e individual, isto é, do homem comum, protagonista e herói de sua própria vida; em *Uma Viagem à Índia*, por sua vez, essa aventura continua sendo individual, mas se torna sombria e pessimista, e, no extremo, a própria individualidade aí se esvazia, uma vez que não encontra um aparato coletivo (instituições, comunidade, valores) no qual se ancorar. Mas por quê? Estaríamos testemunhando a individualidade, ou pelo menos a deformação dela, o individualismo, tornar-se o pecado incontornável do homem contemporâneo, pecado de consequências trágicas? (Tal como a *hybris* foi o pecado incontornável dos antigos?) Parece-nos que aquilo que a epopeia de Gonçalo Tavares põe em questão é precisamente a resposta que a contemporaneidade tem de dar à conquista moderna da individualidade, conquista que, como toda realidade humana, possui a sua parte de perdas e a sua parte de ganhos. Como Gonçalo Tavares pontua, em entrevista na qual comenta a obra que aqui analisamos:

> Há toda uma trajectória da cultura, da forma como a sociedade vê o indivíduo, que tem que ver com uma série de conquistas. A formação da identidade individual, a possibilidade de uma pessoa poder decidir de alguma forma o seu destino, a reflexão individual, a possibilidade de participação individual na cidade – tudo isso são conquistas de séculos recentes. Há sempre uma parte de perda e de ganho, mas hoje há uma possibilidade de cada um poder de certa maneira decidir mais coisas do que há três séculos, e isso é um ganho. Agora, o individualismo

7 O *Mahabarata,* junto com o *Ramayana*, é um dos principais livros da tradição hinduísta. É um poema épico hindu com mais de 90 mil versos (na sua versão mais longa) que tem um caráter de texto sagrado para os fieis do hinduísmo. É considerado por eles como uma narrativa histórica real e, ao mesmo tempo, estabelece os métodos de desenvolvimento espiritual preconizados pelo hinduísmo.

extremo, como é evidente, é uma das doenças deste século.[8]

Instala-se, portanto, um impasse diante dessa individualidade que desponta como faca de dois gumes. Diante dessa individualidade a tradição da narrativa fundacional de uma coletividade, bem como os referenciais éticos de natureza espiritual e metafísica que por sua vez orientam como se devem dar as relações dentro de uma dada coletividade (ao mesmo tempo em que são transmitidos e sustentados por essa coletividade), revelam-se falhos. Pois os "gurus" (representados, em *Uma Viagem à Índia*, pelo sombrio e ambíguo Shankra, dono da edição do *Mahabarata* que Bloom cobiça, e que por seu lado deseja se apossar das obras de Sêneca e Sófocles trazidas por Bloom) são desmascarados, não passam de sujeitos "vulgares e suspeitos vendedores de ilusões como todos os outros"[9]. O Oriente, a Índia, não é o lugar da Sabedoria e do Espírito, mas é o lugar do "homem humano" na sua versão mais mesquinha – e nisso não se diferencia em nada da velha e decadente Europa –, isto é, a versão pós-moderna e pós-utópica. Esse impasse, aparentemente insolúvel, compreende, no entanto, duas respostas ou reações (ou talvez duas formas da mesma reação): a melancolia (forma passiva de reação) e a ironia (forma ativa), que se alternam ao longo da obra toda e estão presentes tanto nos enunciados de tom filosófico e aforístico do narrador, quanto nos pensamentos, atitudes e posturas de Bloom.

Em síntese, se tomarmos como índice de modernidade (como o principal índice) o advento e a centralidade do indivíduo (e da individualidade), tanto o *Ulysses* de James Joyce quanto *Uma Viagem à Índia* de Gonçalo Tavares podem ser encarados como respostas distintas a um mesmo problema: como sustentar os valores supra-individuais (antes veiculados pelas narrativas fundacionais de uma coletividade – tais como o *Mahabarata*, a *Ilíada*, a *Odisseia* e mesmo *Os Lusíadas* – e orientados por referenciais éticos que se ancoram numa realidade metafísica/espiritual) num mundo em que se operou um esvaziamento do significado político da esfera espiritual (de modo que os valores da coletividade não podem mais ser ancorados nela) e no qual o indivíduo e a individualidade se transformaram numa espécie de pedra de toque da civilidade e da própria civilização? Isto é, num mundo em que o valor da civilização é medido pelo grau de centralidade que nela assume a individualidade?[10]

8 Gonçalo M. Tavares, em entrevista concedida ao blog de crítica literária *Parágrafo*, publicada em: http://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/%E2%80%9Cha-muitas-coisas-que-ainda-gostava-de-fazer%E2%80%9D/ (Acesso em setembro de 2012).

9 LOURENÇO, Eduardo. "Uma viagem no coração do caos". Texto incluído como prefácio à edição brasileira de *Uma Viagem à Índia*: TAVARES, 2010, p. 16.

10 Lembrando que essa dinâmica *indivíduo X civilização* nunca se dá de forma tranquila na modernidade, e que muitas vezes a centralidade do indivíduo está dada de barato, num plano ideológico, justamente para servir e mascarar formas de opressão e silenciamento da individualidade, formas essas que por vezes têm origens e características pré-modernas: exemplo, a valorização da autonomia do indivíduo no campo profissional, o enaltecimento do *selfmade man*, que encobre o fato de que a possibilidade de escolha e auto-determinação numa carreira profissional ainda é um privilégio de muito poucos – a maior parte das pessoas ainda

James Joyce parece lidar com isso esticando ao máximo os limites da prosa e da ficcionalidade, a fim de enquadrar literariamente esse homem moderno à deriva e, simultaneamente, salvar a possibilidade da sua representação ficcional na forma romance. Para tratar do drama de toda uma coletividade – o advento da moderna individualidade e a queda do modelo tradicional de heroísmo épico – James Joyce reinventou a forma literária originalmente desenhada para tratar dos dramas individuais, o romance, pois concentra esse drama no relato de um dia comum na vida de um indivíduo. Gonçalo Tavares, por sua vez, recorre a uma forma clássica e em desuso (fora de moda, por assim dizer), a epopeia (que se comunica a toda a tradição literária ocidental e que, por ser o lugar originário da narrativa, é a forma ancestral do romance) e perverte-a no seu conteúdo: em vez da aventura de uma coletividade, narra a aventura (pessimista, irônica e melancólica) de um indivíduo que é assumidamente ficcional. Ou seja, sua realização tem quase que o sinal trocado da realização de James Joyce: utiliza a forma que tradicionalmente veicula narrativas fundacionais de uma coletividade para tratar do drama de um indivíduo – um indivíduo que, ao contrário do protagonista de *Ulysses*, não tem qualquer pretensão de realidade. Ou seja, estamos diante de respostas que têm o sinal invertido, mas que se posicionam diante do mesmo problema: o esvaziamento de significado de uma esfera espiritual e metafísica; a consequente impossibilidade de fundar os valores e códigos de conduta moral, que se dirigem a uma coletividade, nessa esfera; e a resultante ascensão da individualidade, com o seu potencial de descoberta e compreensão do mundo, por um lado, e o seu risco de inviabilizar a existência humana na esfera pública, isto é, na esfera da pluralidade e da decisão coletiva, por outro.

trabalha prioritariamente para sobreviver e não fazendo aquilo de que gosta e que seria expressão autêntica da sua individualidade.

**REFERÊNCIAS**

ARENDT, H. *Sobre a violência*. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. "Uma viagem no coração do caos". Texto incluído como prefácio à edição brasileira de *Uma Viagem à Índia*: TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, p. 9-16.

REAL, Miguel. Viagem à Índia – do ser ao nada. **Plural Pluriel Revue des Cultures**

**de Langue Portugaise**. Disponível em: http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-nada&catid=55%3Areste&Itemid=1 (Acesso em Setembro de 2012).

TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# BRINQUEDO DE PALAVRAS

Maria Sebastiana de Morais Guedes[1]

**RESUMO:** Trabalhar a linguagem literária em autores como o angolano Ondjaki e o brasileiro Manoel de Barros impõe a leitura de nosso maior experimentador com as palavras: Guimarães Rosa. Ao mesmo tempo, ao nos depararmos com os textos desses autores nos vem à lembrança manifestos da primeira fase do Modernismo Brasileiro. Quem não se lembra do movimento Antropófago ao ler "*Há prendisajens com o xão*"? Uma das reivindicações dessa época, chamada anarquico-experimentalista, é o ilogismo, afirmado pelo próprio Manoel de Barros em momento posterior "*a poesia está de mãos dadas com o ilogismo*"... "*O ilogismo é muito importante para o verso*". *Dessa forma, este* trabalho tem a pretensão de evidenciar a literariedade na linguagem das obras "*Livro sobre nada*" de Manoel de Barros e "*Há prendisajens com o xão*" de Ondjaki. Apesar da diferença de sessenta e um anos e da distância que existe entre os continentes de origem desses dois poetas os dizeres se irmanan. Além disso, outro autor nos vem à memória, é o caso de Guimarães Rosa que desde a geração de 45 nos surpreende pelo experimentalismo literário com a oralidade.

**PALAVRAS-CHAVE**: Experimentalismo; Literariedade; Gramaticalidade

**ABSTRACT:** Working the literary language in authors as Onjaki and Manoel de Barros suggests the reading of our best work-experimentalist: Guimarães Rosa. At the same time, finding works of these authors remember us the first stage manifests of the Brazilian Modernism. Who doesn´t remind the Anthropophagic movement by reading "*Há prendisajens com o xão*"? One of the claims by that period, called anarchy-experimentalist, is the without logic, claimed by Manoel de Barros in a later stage *"the poetry is hand in hand with the senseless"… "the senseless is too important to verse"*. In such case, the present work intends make evident the literacy on *"Book about Nothing"* by Manoel de Barros, and "*Há prendizajens com o xão"* by Ondjaki. In spite of difference by sixty one years and the distance which exists between the continents of these poets, the speeches became next. Moreover, we remember another author, Guimarães Rosa that since 45 generation surprises us by the literary experimentalism with oratory.

**KEYWORDS:** Experimentalism; Literacy; Grammatically.

Muitas obras são publicadas com a pretensão de serem portadoras da arte literária, às vezes são poemas sentimentais que não despertam nenhum interesse no leitor, outras vezes são ficções simplórias cujas tramas mal elaboradas apresentam finais previsíveis não deixando ao leitor mais que um suspiro de alívio por

1 Profª Msc. de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. msmguedes@yahoo.com.br

ter conseguido chegar ao final.

Com Manoel de Barros e Ondjaki dá-se o contrário. O leitor é apanhado de surpresa pelo audacioso processo de elaboração do texto literário, valendo-se ambos de neologismos, metáforas inusitadas, experimentalismos sem limite com a linguagem.

Esse já dito audacioso processo de criação evoca, com toda certeza, a primeira fase do Modernismo. Se essa fase foi um tanto quanto anárquica, assim mesmo legou frutos que até hoje se multiplicam, agora sim, sabendo muito bem o que querem. Este trabalho tem a pretensão de evidenciar a literariedade na linguagem das obras *Livro sobre Nada,* de Manoel de Barros, e *Há prendisajens com o xão,* de Ondjaki. Apesar da diferença de sessenta e um anos que existe entre esses dois poetas e da distância entre os continentes de origem, os dizeres se irmanam. Além disso, outro autor nos vem à memória. É o caso de Guimarães Rosa, que desde a Geração de 45 nos surpreende com sua linguagem carregada pelos experimentalismos da oralidade.

A fim de alcançar melhor compreensão do que aqui se pretende, é necessária uma rápida visita ao período de produção das obras em questão assim como a verificação obrigatória de alguns dados biográficos.

Manoel de Barros nasceu em Cuiabá em 1916, cronologicamente, apenas cronologicamente pertence à Geração de 45, e diz-se "apenas", porque ele nada tem a ver com o grupo que resolveu sepultar a heroica geração de 22, a da fase anarco-experimentalista; ao contrário, ele deu continuidade ao processo que reivindica o ilogismo, e é afirmado pelo próprio Manoel de Barros: "O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo" (BARROS, 1997, p. 68). *O Livro sobre Nada* foi publicada em 1977 e nele podem ser observados procedimentos da nossa vanguarda de 22, tais como o ilogismo, a liberdade de criação, o hermetismo e o experimentalismo.

Levando em conta as reflexões de José Guilherme Merquior acerca do Modernismo brasileiro, observamos em *O Livro sobre Nada* e em quase toda a obra de Manoel de Barros vários elementos que o vinculam a essa fase: a concepção lúdica da arte, fazendo da sua escritura "o jogo quanto ao conteúdo, porque a visão moderna se compraz no tratamento parodístico dos sentimentos e situações" (MERQUIOR, 1974, p. 82).

> 2
> Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (só para poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque. Se eu tivesse uma perna mais curta, todo o mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc. Eu seria um

destaque. A própria consagração do Eu. (BARROS, 1997)

"Só com o advento da arte moderna ocorre a dessacralização da forma que possibilita o jogo das linguagens experimentais" (MERQUIOR, p. 83). Lendo o poema da página 51 (BARROS, 1997), pode-se perceber a valorização do espaço gráfico onde o jogo da forma e conteúdo são amplamente processados. A começar pelo título inexistente dos poemas, pois, assim como em *Memórias Sentimentais de João Miramar,* de Oswald de Andrade, Manoel de Barros utiliza também números como forma de identificação do texto:

8
Nasci para administrar o à-toa
o em vão
o inútil
Pertenço de fazer imagens
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras
etc. etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo
Não tenho habilidade pra clarezas.
Preciso de obter sabedoria vegetal.
(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã no talo)
E quando esteja apropriado para pedra terei também sabedoria mineral. (BARROS, 1997)

O mesmo procedimento que considera a obra de arte literária como lúdica é utilizado por Ondjaki, nome literário de Udalu de Almeida, nascido em Luanda em 1997, portanto dois anos após a Independência de Angola. Sua obra *Há prendisajens com o xão*, objeto deste trabalho, é de 2002. Apesar da formação do poeta ter ocorrido durante o período mais forte da definição da pátria, em meio à turbulência que esse processo normalmente desencadeia, na leitura de suas obras nota-se a preferência pelo artesanato da palavra poética em detrimento da poética engajada com os problemas sociais contemporâneos. A liberdade que toma-se aqui de vinculá-lo, apesar da distância temporal, à primeira fase modernista deve-se à percepção, muitas vezes, do claro diálogo com autores como Manoel de Barros e Guimarães Rosa entre outros não menos importantes, não só como alusões nos poemas, mas também como influência direta; exemplo disso é o poema da página 34:

Intimidar o poema a ser raiz

era um poema lateral de sentidos
ganhava formato ébrio
do meu ser escrito.
longe dos pensamentos
imitava uma pedra
(ai as palavras drummondeavam)
longe das lógicas
- com tendência vagabunda
o poema driblava os avessos
de noites
e animais
(aqui as sílabas manoelizavam barrentas)
mas uma estrela nunca brilha
tão solitária
encarece-se de luandinar
miar à couto
esvair-se para Guimarães
era um poema carente de afetar-se
a ramos gracilianos
assim alcançava o estatuto
de raiz
cheirando, emitia brilhos tímidos
- fosse um pirilampo. (ONDJAKI, 2009)

Pode-se, pela leitura do poema, verificar que Ondjaki também, em sua obra, faz o jogo do conteúdo ao envolver o nome de consagrados poetas e suas criações, elaborando a sua arte poética. O jogo quando à forma faz-se simultaneamente com o do conteúdo: "... imitava uma pedra (aí as palavras drummondeavam)". O autor apropria-se do mais conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade, *No meio do Caminho,* e procede o ludismo que encanta o leitor enquanto homenageia aquele que faz parte dos seus afetos literários.

O outro aspecto fruto da apreciação que Merquior faz do Modernismo é a tendência ao hermetismo: "O acesso ao significado da mensagem poética foi cercado de obstáculos. Com o léxico de todos os dias, os autores modernos defendem ciumentamente verdadeiros arcanos de significação. Para eles, o sentido fácil denota infamação banal, intelectualmente pobre e espiritualmente alienada" (MERQUIOR, 1974, p. 85)

E é o hermetismo a tônica das obras de Manoel de Barros e Ondjak, as quais exigem do leitor esforço para entender o sentido ou a mensagem poética. *O Livro sobre Nada* traz na página 41 um sujeito lírico em primeira pessoa que diz do seu fazer poético, e aí também o conflito arte *versus* civilização se revela:

3
Não é por me gavar mas eu não tenho esplendor.

Sou referente pra ferrugem mais do que referente pra fulgor.
Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário
O que presta não tem confirmação, o que não presta,tem.
Não serei mais um pobre diabo que sofre de nobrezas.
Só as coisas rasteiras me celestam.
Eu tenho cacoete pra vadio.
As violetas me imensam. (BARROS, 1997)

O hermetismo, além de ser uma das fortes tendências do Modernismo, é também uma das características da linguagem literária e pode-se verificar também na obra de Ondjaki. Leia-se o poema *Chão* da obra *Há prendisajens com o xão, palavras para Manoel de Barros:*

apetece-me de-ser-me;
reatribuir-me a átomo.
cuspir castanhos grãos
nas gargantadentro;
isto seja: engolir-me para mim
poucohinho de cada vez.
um por mais um: areios.
assim esculpir-me a barro
e re-ser chão. Muito chão.
apetece-me chãonheser-me (ONDJAKI, 2011)

No poema transcrito, observa-se o processo de desautomatização da linguagem; usando a oralidade, o poeta reorganiza a gramática desviando-se da norma e criando neologismos, distanciando-se, portanto, da comunicação comum e atingindo alto nível de literariedade. Esse tipo de procedimento literário é usado à larga por Guimarães Rosa em escritura poética que encanta o leitor preparado para usufruir da leitura e vedando ao não iniciado as tramas ocultas das suas narrativas; um belo exemplo desse hermetismo é o conto *Desenredo* da obra *Tutaméia* cujo autor tem, ao longo do tempo, influenciado nomes da Literatura como os poetas em estudo neste trabalho. O conto, na primeira leitura é realmente fechado, só aos poucos, com estudos aprofundados em literatura e leitura dos clássicos é possível o entendimento, ou seja, a abertura da obra. "*expulsou-a apenas apostrofando-se, como inédito, poeta e homem...*" *"até que - deu-se o desmastreio. O trágico não vem à conta gotas...*". (ROSA, 2001, p. 72)

A literatura é uma arte e assim sendo, segundo Domício Proença Filho: "É um meio de comunicação de tipo especial e envolve uma linguagem também especial..." (PROENÇA FILHO, 2003, p.36), e prossegue: "o código em que se pauta o *discurso literário* guarda íntima relação com o código do discurso comum, mas

apresenta com relação a este, diferenças singularizadoras". (idem, p. 36).

Basta ler o título do livro "*Há prendisajens com o xão*" para sentir-se o impacto que a frase provoca; é o estranhamento do uso da linguagem fonética rudimentar associada ao desvio de norma, produzindo uma ambiguidade. O poeta afirma: há aprendizagens com o chão, ou informa o conteúdo do livro: aprendizagens com o chão. Em "*Livro sobre nada*" de Manoel de Barros pode-se notar também o discurso literário através do estranhamento:

> 5
> Sou um sujeito cheio de recantos.
> Os desvãos me constam.
> Tem hora leio avencas.
> Tem hora, Proust.
> Ouço aves e Beethoven.
> Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin
> O dia vai morrer aberto em mim. (BARROS, 1997)

No poema acima, não há uma única palavra diferente do léxico comum. No entanto as combinações vocabulares, as figuras de estilo e o dizer camuflado singulariza essa linguagem que é predominantemente conotativa. Segundo Domício Proença Filho:

> "Os signos verbais, no texto de literatura, por força do processo criador a que são submetidos, à luz da arte do escritor, revelam-se carregados de traços significativos que a eles se agregam a partir do processo sócio-cultural complexo a que a linguagem se vincula. (PROENÇA FILHO, 2003)

A conotação, no caso das obras em questão, é perceptível na elaboração das imagens que se revelam sobretudo libertas das amarras das formas fixas ou das sonoridades tradicionais. O processo criativo não se permite limites, por exemplo:

> libélulas avoam
> danças aranhas
> cospem tranças;
> morcegos ralham noites
> ursos linguam potes;
> raposas agalinham-se
> ondas engolfinham-se;
> carochinha avoa avoa

preguiça dorme a-toa
toupeiras entunam-se
grilos estrelam-se
noites adescaem
estrelas agrilam-se
eu libelulizo-me (ONDJAKI, 2011)

As assonâncias do poema não sugerem melancolia, como costumam considerar os livros de teoria mas sim harmonia e o título do poema com três bilabiais explosivas "para pôr paz" sugerem refrão cadenciado de danças populares. Já o sujeito lírico de Manoel de Barros no poema n.3, já transcrito neste trabalho diz:

"Não serei mais um pobre diabo que sofre de nobrezas
Só as coisas rasteiras me celestam
Eu tenho cacoete pra vadio
As violetas me imensam" (Ibidem, 1997)

A liberdade criadora nessas obras é notória. Leia-se o verbo "celestar" que faz uma antítese com coisas rasteiras e o verbo "imensar" que não passaram ainda pelos dicionários, no entanto, não há dificuldade em decodificá-los em uma leitura mais atenta.

Literariedade não é mensuração, por isso, não se pode dizer que um texto é mais literário que outro, pode-se sim, a partir das observações de algumas características, afirmar que um texto é literário ou não. Ao longo deste trabalho, que oferece em linhas gerais uma rápida leitura sob o ponto de vista da literariedade, observou-se primeiro a que tradição literária filiam-se (não de uma forma total e absoluta) os poetas Manoel de Barros e Ondjaki, assim como a grande influência que revelaram ter sofrido da obra de Guimarães Rosa, que fez da linguagem o eixo de seu talento criador. Por fim, verificaram-se algumas características da linguagem literária encontradas em alguns poemas, poucos, é verdade, porém uma amostra daquilo que se produz contemporaneamente no universo da língua portuguesa que não prevê territórios nem limites geográficos ou temporais para a sua manifestação literária cada vez mais criativa.

**REFERÊNCIAS**

BARROS, Manoel de. *O Livro sobre Nada.* Rio de Janeiro: Record, 1997.

FILHO, Domício Proença. *A Linguagem Literária.* São Paulo: Ática, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna.* Rio de Janeiro: Ed. Da Universidade

de São Paulo, 1974.

ONDJAKI. *Há prendizagens com o xão: o segredo húmido da lesma & outras descoisas.* Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

REVISTA ÁFRICA E AFRICANIDADES – Ano IV – n. 13 – Maio. 2011- ISSN 1983-2354 www.africaeafricanidades.com

ROSA, Guimarães Rosa. *Tutameia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A MORTE COMO FIM E A ETERNIDADE DA VIDA EM *APARIÇÃO*

Mariana Marques de Oliveira[1]

Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.
(Vinícius de Moraes, *Soneto de fidelidade*)

Sê inteiro em ti, no exacto instante em que és
(Vergílio Ferreira,*Para Sempre*)

**RESUMO**: Este trabalho busca investigar a estrutura narrativa de Aparição (Vergílio Ferreira, 1959) no que se refere ao seu mote maior: o embate do indivíduo com a morte. Situado em tempos modernos, em que a morte começa a ser vista como o fim absoluto da vida, e não somente como uma passagem, pretende-se analisar de que modo Aparição traz questões diante da finitude do ser. Nesse contexto, surge a angústia, que neste trabalho pretende ser observada sob dois ângulos: o intrínseco, ligado principalmente ao protagonista do romance e em sua relação com o mundo, e o extrínseco, que se baseará na análise da maneira como a angústia se mostra presente no espaço do leitor do texto. Paralelamente, busca-se discutir de que modo esse sentimento se relaciona à construção da linguagem, uma vez que a atenção à palavra é presença constante nos romances vergilianos. Os estudos de Eduardo Lourenço, Fernanda Irene Fonseca, José Carlos Rodrigues, Luci Ruas, Sartre, entre outros, servirão como suporte teórico para a leitura de um dos maiores romances do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE**: Vergílio Ferreira; *Aparição;* Morte; Linguagem; Angústia.

**ABSTRACT**: This work investigates the structure of the narrative of *Aparição* (Vergílio Ferreira, 1959) regarding its most import motto: the shock between the individual and death. Situated in modern times, when death begins to be seen as the absolute end of life, not only a transition, we intend to analyze in which manner *Aparição* raises questions regarding the finitude of the human being. In this context we find anguish, which in this work will be observed through two angles: the intrinsic, related mainly to the protagonist of the novel and his relationship with the world, and the extrinsic, which will be based on the analysis in how anguish presents itself to the reader of the text. In parallel, we intend to discuss how this feeling relates to the construction of the language, considering that the care with the word is a constant quality in Vergílio novels. The studies of

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Este trabalho foi desenvolvido com o apoio do Governo do Estado do Amazonas por meio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam), com a concessão de bolsa de estudo.

Eduardo Lourenço, Fernanda Irene Fonseca, José Carlos Rodrigues, Luci Ruas, Sartre, among others, will serve as techincal support for the reading of one of the greatest novels of the twentieth century.

**KEYWORDS**: Vergílio Ferreira; *Aparição;* Death; Language; Anguish.

Sabe-se que a morte, desde sempre, é o tema mais vivo na literatura. Até o século XVIII, por mais diversas que as culturas fossem no que se refere aos rituais funerários, a morte "não *aniquilava* o ser; ela *abria* portas para um além, para uma outra vida" (Rodrigues, 1983, p. 41). Fosse assim, poderíamos pensar por quais caminhos se enveredariam as respostas para as perguntas feitas no seguinte trecho do início do romance *Aparição*,[2] de Vergílio Ferreira:

> Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absoluto negro, o absurdo córneo, a estúpida inverosimilhança da morte. Como é possível? Onde a realidade profunda da tua pessoa, meu velho? Onde, não os teus olhos, mas o teu olhar?, não a tua boca, mas o espírito que a viva? Onde, não os teus pés ou as tuas mãos, mas *aquilo* que eras tu e se exprimia aí? Vejo, vejo, céus, eu *vejo* aquilo que te habitava e eras tu e sei que isso não era nada, que era um puro arranjo de nervos, carne e ossos agora a apodrecerem. (*AP*, p. 40)

As respostas seguiriam um caminho já conhecido da morte: o fim do corpo, mas a eternidade da alma, que *iria* para outro lugar. Seria assim, se Alberto Soares, o professor protagonista do romance vergiliano, não fosse um intelectual ateu[3] no século XX, época de mitos destroçados (Coelho, 1973, p. 217) ou desarticulados (Pereira, 1994, p. 31). Sabe-se que a concepção da morte enquanto passagem não foi eliminada totalmente, mas passou a conviver com o significado de uma morte enquanto fim da vida. E agora, o trecho acima citado, parece ficar sem respostas para as perguntas levantadas.

Embora se possa pensar que a morte, ao significar o fim da vida, possa trazer a finitude de uma reflexão diante da angústia que a ideia possa causar, começa-se a observar a intensa e constante reflexão que essa visão gera em Alberto. É consciente da finitude do ser que Alberto desperta para uma reflexão a respeito dos sentidos da vida. O embate consigo mesmo e com o mundo será contado pelo próprio protagonista em uma

2 Os trechos citados pertencem à obra: FERREIRA, Vergílio. *Aparição.* São Paulo: Difel, 1983. Doravante, a referência dos trechos da obra será indicada com *AP* e o número da página.

3 O posicionamento do protagonista diferencia-se da do autor – que se designa agnóstico – como podemos observar explicitamente no seguinte excerto: "De repente, Chico pergunta-me: - Já foi crente?
Claro que tinha sido. Quando o deixara de ser? Pois bem: há uns sete anos. Chico teve um riso cru, o seu riso áspero de fibra. Era um tipo estriado de músculos, pálido, um cabelo rente e encarapinhado de atleta. Donde vinha o meu mal? Claro, de uma educação. Ele criara-se um puro ateísmo, nada anti. Porque ser anti é correr ainda o risco de ser pró. Ele fora sempre puramente ateu. A Humanidade futura devia ser puramente ateia." (*AP*, p. 101). É necessário destacar que a crítica bem discute o enfrentamento da *presença* constante de Deus na obra vergiliana e o posicionamento do autor quanto ao seu agnosticismo, contudo, pelo recorte do trabalho, não se entrará nessa discussão.

noite na qual se encontra sozinho sentado à sua mesa a relembrar o momento da vida em que passa a dar aulas em Évora, entre idas e vindas da aldeia em que cresceu. Em dois capítulos não nomeados e em itálico, um no início e outro no fim da obra, deparamo-nos com Alberto – quem media e medita a sua história ao leitor – distante do tempo e num presente urgente de reflexão em torno dos acontecimentos narrados. Numa história repleta de mortes, a relação de Alberto com o mundo é envolvida pelo impulso reflexivo que a finitude da vida lhe causa. E no começo dessa viagem pela memória – é necessário lembrar que memória também envolve criação – surge a primeira situação-limite para o protagonista: a morte súbita de seu pai. Sob o contexto dessa outra visão sobre a morte, o professor passa por um momento de ressignificações em relação a temas da essência e da vida, o que acontecerá por meio da linguagem, uma vez que esta é a "morada do homem".[4]

Logo no capítulo de abertura, em meio à apresentação do ambiente solitário e silencioso do momento da escrita da obra, já nos é apresentado o significado presente na vida do protagonista-escritor e que conduzirá também o leitor no caminho de leitura de *Aparição*, quando afirma: "a minha morte é o nada de tudo" (*AP*, p. 11). Duas referências nos saltam aos olhos nessa afirmação. A primeira – já observada por pesquisadores que aproximaram as duas obras – estabelece uma ponte com a obra *O ser e o nada* (1943), de Jean-Paul Sartre, contemporânea à obra vergiliana. O filósofo atribuía à morte o nada e à vida um milagre, e que então a vida seria o *tudo*, enquanto a morte seria o esvaziamento dela, o que tornaria a morte inverossímil, maneira como Alberto a designa.[5] A segunda referência é ao verso de "Ulisses", em *Mensagem* – "o mito é o nada que é tudo" (Pessoa, 2008, p. 57), que, mais que pela semelhança sintagmática, servirá como modo de nos elucidar o movimento de mudança em que a obra se localiza: o novo olhar sobre a morte. A "alteração" de *mito* para a *morte* nos indica a outra perspectiva que surge ao homem moderno: o fim dos velhos mitos. Em *Aparição,* a morte anterior a todas é a de Deus, que significaria o Ser Absoluto e que abriria para a transcendência humana – experiência que se relacionaria com o momento em que o homem se sentiria mais pleno, completo, vivo:

> Deus está morto porque sim. A imortalidade morreu porque sim. [...] Foi porque Deus se me gastou. Sei só que não está certo que ele viva. Sei que ele é absurdo, porque o é. Sei que ele está morto, porque não cabe na harmonia do que sou. (*AP*, p. 41)

4 Refere-se à concepção de linguagem delineada por Martin Heidegger, exemplificada no seguinte excerto de *Carta sobre o Humanismo:* "De acordo com a sua Essência, a linguagem é a casa do Ser, edificada em sua propriedade pelo Ser e disposta a partir do Ser. Por isso urge pensar a Essência da linguagem numa correspondência ao Ser e como uma tal correspondência, isto é, como a morada da Essência do homem." (2005, p. 55).

5 Reitera-se o trecho citado anteriormente: "Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absoluto negro, o absurdo córneo, a estúpida inverosimilhança da morte." (*AP,* p. 40)

O pensamento tautológico pode indicar uma constatação que não quer ser discutida, talvez por querer se deixar para a Filosofia – área pela qual Vergílio Ferreira dedicava incessante interesse, uma vez que, por exemplo, foi tradutor de Sartre em Portugal – a discussão sobre, porventura, alguma justificativa. É evidente que não é a discussão em torno da existência de um Ser Absoluto o centro da narrativa, mas que importa repensar o ser e a vida no momento posterior à morte daquele que era sinônimo do absoluto. O sintagma *nada*, mesmo que permanente, muda de acepção: no texto pessoano, essa palavra é *cheia* ao representar o que preenche o mito, enquanto que em *Aparição*, *nada* carrega o sentido de lugar em que há coisa nenhuma, de não existência, de morte. E *tudo* – que em *Mensagem* estabelece relação direta e complementa o significado de *nada,* no texto vergiliano –, mesmo que também interdependente de *nada*, estabelece com esta uma relação de oposição, que no contexto do livro se igualaria à relação entre vida (*tudo*) e morte (*nada*). Desse modo, transfere-se para a vida o único lugar de busca da totalidade do ser humano:

> O sonho, o alarme, o mistério, a presença de nós a nós próprios, a interrogação, o mundo submerso da nossa intimidade – tudo era da vida real, da matéria de que eram feitas as pedras e os cardos. Sim, os deuses tinham habitado tudo isso. Mas os deuses estavam mortos. Mortos sem discussão. Mortos-mortos. Porque recusar a evidência desse mundo? Ele era do homem, do ser barro, como os dentes e as tripas. (*AP*, p. 99)

Após invocar uma tradição em que a transcendência permitia que vários assuntos da vida ultrapassassem o terreno – e não podemos negar os mitos do passado –, Alberto posiciona o leitor no momento em que a obra se situa: quando os deuses estão mortos. A linguagem acompanha essa declaração quando a palavra *mortos-mortos*, que poderia ser mal entendida como uma redundância, busca indicar um reforço necessário e indicativo de que os deuses não têm aqui alguma atividade. Ao afirmar isso, alguns temas geralmente relacionados ao espaço do ser absoluto – como o sonho, o alarme, o mistério, a presença de nós a nós próprios, a interrogação, o mundo submerso da nossa intimidade –, que poderiam ser esvaziadas de significados sob o contexto da obra, passam por uma ressignificação ao serem incluídos, sob esse contexto, na vida. Ela torna-se um espaço de uma busca por uma grande realização humana, em que o *eu* desperta para a reflexão e passa a redescobrir-se, o que vai implicar também uma "renomeação de tudo" (Pereira, 1994, p. 11).

O sentimento de plenitude do ser humano será objetivo em vida, como sente Alberto: "estou eu e aquilo que me povoa. A evidência da vida não é a imediata realidade mas o que a transcende e estremece na memória" (*AP*, 117). Dado o contexto da obra, a transcendência do homem existe, mas é *outra*, pertencente à

vida e alcançada pelo homem consigo próprio, estando "ele e o que o povoa", num instante em que do cotidiano imediato algo permanece na memória. O termo "aquilo", que num contexto em que haveria transcendência divina se chamaria alma, em *Aparição* torna-se um pronome não definido, sem determinação, ou seja, um exemplo de espaço a ser preenchido de outra maneira. Essa sensação é o que toma Alberto no seu cotidiano como um modo de se atingir uma transcendência humana, que preenche o ser e o faz sentir verdadeiramente vivo:

> E, como tantas outras vezes, de novo me assalta a presença obsecante de mim próprio, esta terrível presença, esta coisa, isto que mora comigo, que é brutalmente vivo, independente, que desaparece, que volta, num jogo de reflexos em que me vejo, me perscruto, me sinto 'eu', e breve me foge e está apenas sendo o mundo em roda, estas pareces, estes livros. [...] Um acto de presença não se define, não cabe nas palavras. SOU. (*AP*, p. 179)

A sensação de alcance dessa viva realidade encerra-se como constante busca na vida sentida e realizada. Essa brutal vivacidade é o modo como, para Alberto, o ser alcança a plenitude do eu, sente-se *realmente* vivo. Do mistério de como lidar com a morte como fim vem a busca por uma emergência de *se sentir eu* no decorrer da vida, vem o reconhecimento de uma subjetividade que pode ser alimentada por tudo aquilo que pertence à vida, vem a aparição. Esse termo, que intitula a obra, à primeira leitura abre para o fantasmagórico, para o além da vida, todavia, pode significar também uma presença urgente do ser, o que está mais próximo e colabora com o significado que na obra vergiliana o termo "aparição" ganha.[6] A definição do termo, contudo, não é descrita explicitamente, deixando-se para o leitor a construção dessa nova acepção a partir das caracterizações constantes de "aparição" na obra.

A busca por essa totalidade passa pela linguagem, uma vez que esta é colocada em *Aparição* como o espaço em que o ser humano se constrói: na Palavra. O *sou* em letras maiúsculas – pertencente ao trecho acima, assim como em outros momentos da obra – mostra-nos a tentativa de a linguagem representar *concretamente* a busca do ser, ente criado na linguagem, ao sentimento pleno de estar vivo, à sua "plenitude subterrânea" (*AP*, p. 79). Desse modo, a necessidade de representar homem em sua grandeza passa por uma necessidade gráfica em busca de representar a plena *consistência humana*.

O modo de fixar o instante também sofre ressignificação, porque Alberto, embora não creia mais

6 José Rodrigues de Paiva, em sua tese *Vergílio Ferreira:* Para Sempre, *romance-síntese e última fronteira de um território ficcional* (2006), atenta para o peso semântico que o termo ganha na obra vergiliana como um todo: "é muito intensa, a carga poética que o escritor consegue imprimir à palavra *aparição*, e pela recorrência, sem dúvida num plano textual que ultrapassa os limites do meramente estilístico, o vocábulo contribui decisivamente para estabelecer o *tom* da escrita, uma atmosfera, uma tensão, um 'traço' ou um 'ar', um elemento que constitui uma marca ou *a marca* da escrita vergiliana.". (2006, p. 91-92)

na eternidade pós-morte, não se desvincula da ideia de se fixar no tempo e *para* o tempo. Há uma busca pela imortalidade do homem na vontade de não ser esquecido. Alberto várias vezes contempla o álbum de uma tia, Dulce, como um modo de eternizar a imagem dos seus familiares na lembrança em torno do que significaram, em busca de reconstruí-los nas palavras que os caracterizam, de reconhecer que, com o tempo, não haverá mais quem os lembrará. Mais uma vez a imagem, no exemplo da fotografia, precisa novamente da palavra para ser significada e *construída*. É desse modo que permanecemos, na intensidade do momento, numa emoção última, e também pelo caminho da linguagem, como Alberto escreve:

> A minha vida é eterna porque é só a presença dela a si própria, é a sua evidente necessidade, é ser eu, EU, esta brutal iluminação de mim e do mundo, puro acto de me ver em mim, este SER que irradia desde o seu mais longínquo jacto de aparição, este SER-SER que me fascina e às vezes me angustia de terror. (*AP*, p. 44)

A eternidade passa também a pertencer ao espaço da vida, no momento único em que a aparição permite que o homem sinta o que permanece de si em essência. Isto é, a eternidade passa a se relacionar à intensidade da vivência do homem. A vida também se torna eterna enquanto também é constante uma busca pela sensação e descoberta do *eu.* A vida passa a ser eterna para Alberto porque é nela em que o homem usufruirá das sensações que o farão sentir *eterno*. Essa palavra, ao estar liberta de uma relação com o contexto divino, liberta-se também da sua relação com o tempo contínuo, e se transfere ao espaço da intensidade sensível do homem, que o verso de Vinícius de Moraes, na epígrafe deste artigo, concentra: "Que não seja imortal, posto que é chama / Mas que seja infinito enquanto dure" (1998, p. 690). A chama de Alberto, tão fugaz quanto o amor *de* Vinícius, é a vida.

A constante reflexão de Alberto e a "absurda necessidade de ser, intensidade absoluta no limiar da minha aparição em mim" (*AP*, p. 179) permeia não só as suas elucubrações, como também o seu relacionamento com o *outro.* Uma dessas experiências de confronto com o mundo acontece num jantar na casa da família Moura, com a qual o professor estabelece significativas relações para a discussão de *sua* ideia no mundo. Na ocasião, o pai da família, Dr. Moura, convida a sua filha de sete anos, Cristina, para tocar piano para os convidados. Lê-se, então, parte da cena:

> A miúda fitou-me com os seus olhos azuis, sorriu imperceptivelmente e sentou-se ao piano. Ajeitou a saia à roda do banco e, de mãos imóveis no teclado, apesar do nosso silêncio, esperou ainda pela nossa atenção ou pela sua. E então eu vi, eu vi abrir-se à nossa face o dom da revelação. Que eram, pois, todas as nossas con-

> versas, a nossa alegria de taças e cigarros, diante daquela evidência? Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude. (*AP*, p. 35)

Cristina apresenta a Alberto – e por que não dizer a nós, leitores, uma vez que Vergílio diz que "se o público me lê, é porque repete consigo a minha experiência" (1981, p. 78) – a possibilidade de a Arte ser um caminho de se buscar a plenitude do *ser*, porque além de tocar *Noturno nº 20,* de Chopin, toca a *alma* de Alberto. Um modo e um momento de eternizar a vida, no sentido em que já apresentamos ter a palavra *eternidade* em *Aparição* – é o que Cristina apresenta como possível, como a professora Luci Ruas assevera:

> A presença da menina, o tempo de execução da melodia, tudo quebra qualquer temporalidade horizontal, para abrir-se à verticalidade do tempo. Tempo de emoção vivida. Tempo de sagração. Tempo existencial. [...] Com Cristina confirma-se a convicção do autor de que a arte é a explicação mais alta e fecunda da vida, a mais nobre entre as manifestações do homem. (1997, p. 143-144)

Tão importantes considera Vergílio Ferreira as possibilidades da Arte para o homem que, em "Um autor apresenta-se", explica o valor que ela significa para si:

> [...] a arte para mim [...] é, em primeiro lugar, a presença de mim a mim próprio, a recuperação do que em mim é mais profundo, como é uma via de acesso ao encantamento e à fascinação; e em segundo lugar, anexamente, a via de acesso a uma verdade essencial, ou seja, àquela que se resolve pela decisão emotiva na revelação do que subjaz a qualquer verdade aparente [...]. (1995, p. 17-18)

É evidente e curiosa a proximidade das definições para a arte com a caracterização do termo "aparição" na obra em análise, inclusive com expressões semelhantes, a saber: "a presença de mim a mim próprio". A necessidade de recuperar o que há de mais profundo em si para que o homem busque o seu momento interior de grandeza é também preocupação de Alberto e é alcançada pelo resgate da memória no momento em que se põe a escrever, assim como no momento de apreciação da Arte, que lhe proporciona "encantamento e à fascinação", sensações que se incluem na caracterização de "aparição" e na de arte.[7]

Em *Aparição*, Alberto deslumbra-se com as apresentações de Cristina no momento em que está na

7 O ensaísta Eduardo Lourenço, exímio leitor de Vergílio Ferreira, reconhece: "O único objecto vital para Vergílio Ferreira, aquele onde interrogando se interroga, onde inventando justificações a si mesmo se justifica, é o da *Arte*. É a vivência da *Arte* – como incompreensível impulso criador, como incandescência do ser e não mero resultado – que constitui a matriz de todo o *pensar* de Vergílio Ferreira. É dela e para ela que fluem e confluem todos os caminhos da sua reflexão, mesmo os que na aparência parecem longe dela. (Lourenço, 1986, p. 30)

posição de rememoração da história por meio da arte de escrita. Esta também se configura como um caminho pelo qual o professor do Liceu busca reencontrar-se, ao registrar, por meio da Palavra, aquilo que do cotidiano imediato da sua vida *transcendeu* e permaneceu. O caráter metaliterário da obra, que provém dos dois capítulos em itálico que circundam a história rememorada de Alberto, mostra-nos que a Palavra só pode suceder ao sentimento, que o instante só existe enquanto sensação e que o inefável está sempre em processo de se alcançar, num ciclo interminável. Desse modo, Alberto também se confronta com a linguagem em busca de, por meio dela, atingir um sentimento pleno: "Há no homem o dom perverso da banalização. Estamos condenados a pensar com palavras, a sentir palavras, se queremos pelo menos que os outros sintam connosco. Mas as palavras são pedras." (*AP*, p. 38). O professor sofre pela impossibilidade de a Palavra apreender essa sensação intensa do homem, o *eu* profundo. É com palavras que buscamos nos definir, caracterizarmos, significarmos o mundo e, portanto, esbarramos também no que transcende a própria linguagem. Na busca por um novo sentido, Alberto também parece definir-se: "Sou um indizível equilíbrio interior" (*AP*, p. 44). Mais uma vez o protagonista se frustra ao buscar o intraduzível em palavras. Define-se, como se observa, pela desdefinição, busca semelhante ao que já nos apresentou o verso amoroso camoniano: "Amor é fogo que arde sem se ver [...]" (Camões, 2011, p. 47). O próprio autor português condensa o desafio que envolve a Palavra, em seu ensaio *Arte Tempo*: "A literatura é a forma mais difícil ou problemática da arte porque o apelo do indizível se sente o aprisionado na rede do dizível" (Ferreira, s/d, p. 16). O sentimento que se quer dividir com o outro morre no dizer.

Inversamente ao que pareça negativo que após a morte de Deus – e, portanto, quando tudo não está mais escrito – recaia para o ser humano a responsabilidade de dar novos sentidos ao mundo, agora o homem possui a liberdade para criar, conduzir, escrever sua história. Fernanda Irene Fonseca, que se dedicou à pesquisa em torno da Palavra em Vergílio Ferreira, estabelece uma relação desta com o fim da vida: "O tema obsessivo da Morte [...] está intimamente ligado ao da Palavra. Só a palavra por dizer permanece para além da Morte" (Fonseca, 1992, p. 27). Talvez essa seja a razão por que Alberto se encanta mais com a música que pela *letra,* pelo modo como aquela se desprende da palavra para passar emoção, pelo seu caráter transcendente – mesmo que nos apresente isso por meio delas, isto é, também delas precisa para eternizar-se.

A linguagem, na e pela qual o professor do Liceu procura outros sentidos, envolve a rede de relacionamentos na obra, consigo e com os outros, em vários modos. A relação com Sofia, em que o erotismo centraliza-se em meio às discussões, desperta em Alberto um desejo que termina em mais um confronto. Numa das aulas, Sofia desafia o professor a agir conforme as ideias em que ele acredita:

> – Se o fizesse, já me tinha beijado...
>
> A violência que me apanhou não foi súbita. Houve um silêncio de atordoamento. Até que na intimidade dos meus ossos, dos meus nervos, uma raiva de dentes me endoideceu. Sofia estava na minha frente, frágil e intensa como uma fibra de nervo; e eu sentia-a toda colada ao meu apelo, aniquilada, num esmagamento de mãos torcidas, de mastigação... Ergui-me trémulo, apoderei-me dela, cerrei-a violentamente no meu calor, tentei reduzi-la toda a esse ápice incandescente, onde a vida infinita se me centrava. Mas ela, com uma energia que era eficaz por me pôr diante de mim, por vir dela – um ser frágil repeliu-me com raios no olhar. Senti-me miserável como quem é apanhado nu: o que era do meu mistério, do meu segredo, ficara ali exposto, sem que Sofia me pagasse a minha revelação com a revelação de si própria. (*AP*, p. 75)

Não era através da comunicação pela linguagem verbal que a relação entre Sofia e Alberto entrava em consonância, uma vez que ela trazia certezas definidas e o professor estava em processo de reconfiguração de si e do mundo para si. A identificação entre o casal dava-se por outra linguagem: a do corpo. A linguagem não verbal, por prescindir da palavra, poderia ser, no contexto da obra, um modo também de transcendência da própria linguagem, por sua capacidade de tangenciar o sensório. É, portanto, por meio da sensualidade do corpo de Sofia que Alberto novamente é tomado por uma "brutal iluminação" de si. No que se refere ao devastador poder das relações eróticas, Nelly Novaes Coelho afirma:

> há um abismo intransponível entre o 'eu' e o 'outro'; abismo transposto apenas em fulgurantes e breves momentos de comunhão, principalmente nas relações eróticas. Essa consciência de radical incomunicabilidade unida à do irredutível Nada que o espera após a morte, torna o homem prisioneiro da angústia existencial e da 'náusea'. (1973, p. 216)

O efeito extasiante que a relação com Sofia causa em Alberto adiciona à aparição, ideia de cunho abstrato, um significado da ordem do sensório. O erotismo desperta em Alberto uma brutal sensação física que o levará a se sentir *repleto* de si. Neste momento, de modo dual: pelo físico que leva à essência. Ademais, Coelho nos chama atenção para a angústia que provém das constatações de Alberto em torno da morte e da vida. Lembremos que Alberto relembra e reconta a sua história em um momento noturno e de solidão. O Alberto do tempo da memória também chega e sai de Évora sozinho, apesar das tentativas frustradas de tocar os outros com a sua reflexão, ou ainda despertá-los para uma "interrogação" diante daquilo em que consiste a vida. O momento solitário e silencioso é, de fato, o da reflexão, sendo a morte sua principal motivação nesta

obra, o que novamente os versos de Vinícius de Moraes, na epígrafe, sintetizam: "Quem sabe a morte, angústia de quem vive / Quem sabe a solidão, fim de quem ama" (1998, p. 690).

Para além dessa angústia presente de modo intrínseco ao texto, pode-se falar de uma angústia extrínseca: a que pertence ao espaço do leitor. *Aparição* se constrói em torno de questionamentos de temas antiquíssimos que envolvem a profundidade da essência humana. Interrogações que, direta ou indiretamente, estão por trás de todas as buscas da Humanidade, e que, contudo, não s(er)ão resolvidas de modo conclusivo. O que toca Alberto para a reflexão também tem como intuito tocar o leitor nesses espaços desconhecidos, os quais, por isso, muitos preferem que não sejam "escavados". Talvez porque já se tem convicções petrificadas e se hesite pôr em questão tais certezas – a crença numa transcendência divina, a certeza na morte como passagem, o senso comum de o ser humano ser mais um dos mistérios que não têm explicações, etc –, o que, portanto, provoca uma desestabilização em torno dessas certezas e gera angústia. Esse sentimento provém menos da sensibilidade diante da angústia do protagonista do que da reflexão que *Aparição* tende a despertar no leitor. Esse projeto de a obra atingir o leitor nessa perspectiva está em consonância com o projeto de Vergílio Ferreira, como podemos observar na declaração a seguir: "a uma obra, em suma, que apenas *informasse*, eu preferi a que se decidisse pela *perturbação*." (1995, p. 25).

É importante observar que a proposta envolve, distante da imposição de ideias, uma ação: o despertar para a reflexão, o pôr em questão, o desprender-se de absolutos. Não há como desestabilizar o que está enraizado sem *perturbar*, o que nos faz perceber que a angústia é necessária também, justamente, para impulsionar a reflexão. Nesse sentido, nesta obra de Vergílio Ferreira, o estado de alarme que contamina o leitor pode ser visto também como mais um estado de aparição. No posfácio do livro, escrito pelo autor e incluído nas edições posteriores a 1967, o conflito central de *Aparição* é associado à experiência angustiante: "O que há de perturbante na experiência de nós – e de inacessível para muitos – é ainda a simultânea evidência de uma absoluta necessidade de sermos e a absoluta certeza de um dia não sermos." (*AP*, p. 255-256).

É curioso observar que, por mais que a angústia acabe tendo que acompanhar o absurdo da ambivalência trágica constatado no trecho acima, a visão da morte como fim leva Alberto a defender o engrandecimento da vida, como reconhece Luci Ruas: "Saber que vai morrer é de fundamental importância para que o homem procure, ao saber-se existente, lançar-se à vida como quem tem sempre um projeto a alcançar" (Pereira, 1994, p. 102). Há, portanto, uma positividade em torno dessa reflexão angustiante, porque do mesmo modo que o embate com o fim da vida incita a escrita de Alberto, também impulsiona para realizar um engrandecimento da vida como espaço em que há inúmeras possibilidades de busca pela plenitude do ser. O professor escreve

em um momento: "A vida é um milagre fantástico – disse eu – A vida é um valor sem preço" (*AP,* p. 113). Os modos como se fará da vida uma grande realização também fica a critério de cada ser humano, assim como os caminhos pelos quais cada um encontrará para buscar encontrar-se. É por esse viés que a segunda epígrafe deste trabalho – "Sê inteiro em ti, no exacto instante em que és" (Ferreira, 1985, p. 54) – se justifica, como modo de mostrar a intensa condensação que o ser atribui à vida depois de despertar para o constante interrogar(-se).

**REFERÊNCIAS**

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões.* 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores Portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973.

FERREIRA, Vergílio. Um escritor apresenta-se. In: *Espaço do Invisível*: ensaios. Venda Nova: Bertrand, 1995. p. 15-38. 4 v.

_____. *Para sempre.* São Paulo: Difel, 1985.

_____. *Aparição.* São Paulo: Difel, 1983.

_____. *Um escritor apresenta-se.* Org. de Maria da Gloria Padrão. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1981.

_____. *Arte Tempo.* Lisboa: Rolim, s/d.

FONSECA, Fernanda Irene. *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra.* Coimbra: Almedina, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. Vergílio Ferreira – do alarme à jubilação. In: *Colóquio/Letras*. Ensaio, no. 90, Mar. 1986, p. 24-34.

MORAES, Vinícius de. *Prosa completa e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PAIVA, José Rodrigues. *Vergílio Ferreira:* Para Sempre, *romance-síntese e última fronteira de um território ficcional.* Recife: O Autor, 2006.

PEREIRA, Luci Ruas. A Vergílio Ferreira, em nome da arte. In: *Convergência Lusíada*, n. 14, 1997, Rio de Janeiro. p. 138-147.

_____. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. Rio de Janeiro, UFRJ, Tese de Doutorado, 1994.

PESSOA, Fernando. *Mensagem.* Organização de Cleonice Berardinelli e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O EROTISMO: DA CRIAÇÃO À MANIFESTAÇÃO DO DESEJO E SEDUÇÃO NA POESIA HATHERLIANA[1]

Matthews Carvalho Rocha Cirne (UFAM/GEPELIP)[2]
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)[3]

**RESUMO:** Na antologia *A idade da escrita e outros poemas*, da poeta portuguesa Ana Hatherly, o prefaciador Floriano Martins assinala três aspectos que ilustram a poesia hatherliana: a ironia, a metalinguagem e o erotismo. A própria escritora de imagens afirma que "sem erotismo não há criação". É a partir da identificação feita por Martins e das palavras da própria escritora, que se propõe averiguar a maneira como Hatherly experimenta o erotismo em seus poemas, seduzindo o leitor através da palavra, em virtude dos novos modos de leitura na poesia portuguesa contemporânea. Este trabalho está fundamentado principalmente na obra *O erotismo*, de Georges Bataille, faz parte das produções do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP) e apresenta parte dos resultados do projeto de pesquisa intitulado *O grafismo na antologia A idade da escrita e outros poemas, de Ana Hatherly*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Erotismo. Experiência.

**ABSTRACT:** In the anthology *A idade da escrita e outros poemas* of portuguese poet Ana Hatherly, the writer Floriano Martins points out three aspects that illustrate Hatherly's poetry: irony, metalanguage and eroticism. The writer of images on her own words: "there is no creation without eroticism". From the identification made by Martins and the writer's own words, we propose to investigate how Hatherly experience eroticism in his poems, seducing the reader through the word, because of new ways of reading in contemporary portuguese poetry. This paper is based mainly on the work *O Erotismo*, from Georges Bataille, and is part of the productions of the Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP) and presents some results of the research project entitled *O grafismo na antologia A idade da escrita e outros poemas, de Ana Hatherly*.

**KEYWORDS:** Poetry, Eroticism, Experience.

1 Este artigo é parte integrante do projeto de pesquisa, intitulado *O grafismo na antologia A idade da escrita e outros poemas, de Ana Hatherly*.

2 Acadêmico de Letras – Língua e Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Amazonas, onde desenvolve projetos de Iniciação Científica, com ênfase em Poesia Portuguesa Contemporânea, e é membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP/UFAM). Contato: matthews_cirne@hotmail.com

3 Doutora em Literatura Portuguesa (PUC-Rio), professora do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa (DLLP-UFAM) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP/UFAM). Contato: ritapso@uol.com.br

O erotismo, na obra de Ana Hatherly, é identificado a partir da deturpação do sofrimento, sofrimento que nos primeiros momentos de leitura do livro da poeta portuguesa, é disfarçado pelo lúdico, pela provocação do riso. Nesse sentido, o ilustre poeta Fernando Pessoa mostra-se portador da razão quando diz: "o poeta é um fingidor". Através do jogo, o leitor adentra um plano enigmático.

É importante destacar a sensibilidade feminina que contrasta com o vigor artístico manifestado na poesia contemporânea em Portugal, especialmente na corrente experimentalista, quando os autores exteriorizam atitudes artísticas distintas e subversivas e, dentre os modos de subversão, merece destaque o erotismo.

Segundo Ana Hatherly, o erotismo está presente não somente na literatura contemporânea, mas também na literatura barroca e, de modo específico, na literatura das freiras:

> Estudei muito a escrita das mulheres. Há um erotismo extraordinário na poesia "a lo divino". São textos deliciosos, sobretudo os de Sóror Maria do Céu, sobre quem fiz minha tese de doutoramento... Mas há que entender esses textos num sentido elevado. O erotismo é uma das forças da criação. Não há criação sem erotismo.[1]

Nota-se que o erotismo se dá, na obra de Ana Hatherly consoante aos experimentos com o Barroco, que teve início com os estudos da escritora acerca das origens do poema visual. Já na poesia maneirista, Camões fala do erotismo sensual, ao citar a passagem de Leonor, presente nas cantigas medievais. Leonor, ou Lianor no português arcaico, são redondilhas, a que Hatherly remete quando escreve o poema em prosa *Leonorana*:

> e Leonor treme e seus nervos estremecem até ao
> registro
> das sensações e a mensagem da verdura está na origem
> de
> seus nervos motores transmitirem ordens por seu corpo
> e os belos músculos flectem em sua perna para trás
> em sua coxa para cima e seu ventre para dentro
> em seus ombros para adiante e em sua cabeça para baixo
> e os músculos orbiculares recebem a mensagem da
> verdura
> e quase cerram suas belas pálpebras
> e sua pupila se contrai a um arrepio
> em seus seios endurece a rosada floração de seus
> mamilos
> e tudo isto acontece na intermitência do mecanismo da
> sensibilidade só
> porque é manhã e surge o dia

e brotam as fontes e há verdura[2]

O erotismo, como expressão do desejo, é descrito desde os comandos nervosos à manifestação do sensualismo. Observa-se recurso ao erotismo semelhante na antologia *A idade da escrita e outros poemas*, identificado por Floriano Martins como uma deturpação do sofrimento. A respeito disso, na entrevista concedida a Ana Marques Gastão, Hatherly diz: "Não há criação sem dor, pode-se ter mais ou menos consciência disso, dependendo do tipo de profundidade que se atinja ou se procure atingir. O meu trabalho tem uma dimensão metafísica e essa tem de ser necessariamente dolorosa."[3]

A palavra erotismo, originada do latim "eroticus", refere-se ao amor carnal e à poesia erótica, o termo é ainda definido como a tentativa de indução, sedução, por meio de textos verbais e não verbais, mediante sugestão, simbolismo ou alusão. Na poética hatherliana, além do sofrimento revelar-se como uma das formas de expressão erótica, observa-se o erotismo dimensionado por diferentes possibilidades de significação: o amor, pois há, em alguns poemas, um eu-lírico romântico, dominado pelos desejos carnais; de outro ponto de vista, o erotismo refere-se ao prazer pelo jogo, semelhante ao da tradição barroca, associado à recreação e a outras formas de entretenimento. Assim acontece, nos poemas da antologia de Hatherly, a sedução da palavra, identificada pela vontade de tomar para si o poder de todo o processo criativo.

O amor, incluído na perspectiva erótica, pode ser observado no poema *Dar-se*:

dar-se
entregar-se
o querer no outro transformar-se
cegueira esplêndida esta
vitória álacre e suma desgraça[4]

Este poema disposto em versos brancos trata dos efeitos da paixão amorosa, entrega total que provoca prazer e sofrimento. Martins destaca o mesmo erotismo no poema em prosa publicado primeiramente em *Sigma* (1965): "Vou clamar pelo teu sangue extinto / Vou desejar a tua carne viva, os teus membros esparsos, a tua língua solta"[5], em cujo outro trecho se verifica a exaltação do mar: "O mar é isso / A lua vir tocar-me o rosto e encontrar urtigas crescendo por sobre o teu nome. / O mar é tu morreste. / O mar é ser noite e a lua vir tocar-me o rosto quando tu / partiste e no meu leito crescem folhas de sangue.[6] O desejo sexual constrói no poema imagens de calor, movimento frenético e torpor, como sangue, carne viva, língua, mar, lua, urtigas, crescer, leito. Também no poema *O vermelho por dentro*, na última estrofe, é possível perceber que há indícios

de aproximação de corpos, quando a autora deixa a continuação do texto para a imaginação do leitor:

A sangue não sabia
não se via o vermelho por dentro
o céu a água envolvia
tudo envolvia nos vermelhos dentros
e os mares todas as noites estavam negros
negros por dentro
E a água volvia pelo céu tão negra
e à noite por dentro do mar todo vermelho
e noite era vermelha
e os barcos negros por dentro
E nos corpos a água negra era vermelha por dentro
e eles estavam envolvidos
e[7]

O poema propõe o desvendamento de enigmas, típico da obra hatherliana, sendo possível interligá-lo a outros. Destaca-se para exemplo *Falo do que é físico*, onde a autora atribui função erótica ao ato criador, sugerindo que a manifestação da escrita do poema acontece como uma realidade semelhante à do desejo sexual, tomando conta do corpo, acelerando a respiração, ativando o tato e a visão, revelando que o poema é uma coisa física e viva, faz parte da realidade do mundo e, assim como o corpo, experimenta com os sentidos e procura falar de algo indefinido, o divino que abrange o mundo.

Falo do que é físico porque não tenho outra realidade.
Falo do corpo
do mundo
do que ainda não sabemos e chamamos divino.
Falo do que é físico
porque tudo o que é real tem corpo e ocupa espaço.
Falo disso.
Falo do que existe
e tudo é tanto que nunca chega o tempo
nunca chega o fôlego.

Vejo até à asfixia
gente, coisas, o invisível.

Tudo me faz estar em permanente frêmito
sair para a rua de noite

e andar até cair de cansaço.
Pensando em tudo isso
extremamente sobreposto
como se uma grande dor não anulasse outra
como se fosse possível
pensar em mais de uma coisa de uma só vez
sentindo o simultâneo impossível
querendo abranger
a incontrolável voracidade dentro de tudo.[8]

A respeito do sentimento de dor retratado nos poemas da antologia em estudo, Hatherly diz a Ana Marques Gastão, que não existe criação sem dor. Quando se fazia a compilação dos poemas da escritora portuguesa para a pesquisa de iniciação científica para verificar o tema da dor como manifestação do erotismo, constatou-se, por meio da data de sua escritura, que eles foram compostos principalmente durante o período em que vigorava o movimento de Poesia Experimental em Portugal. Por isso, associou-se o tema do sofrimento à insistente e persistente atividade com e reflexão sobre o texto poético naquele período de tentativas de inovação na literatura portuguesa.

Fazendo alusão novamente à entrevista concedida a Ana Marques Gastão, Hatherly diz que "o sagrado é a relação com o outro"[9]. A exemplo disto, a escritora menciona sua obra *O mestre* (1963), onde o homossexualismo é o fator de impedimento da relação do Mestre com a Discípula. A respeito disso, ainda, a poeta afirma: "Desde muito cedo, tive consciência da espinha dorsal de tudo o que faço, da ideia de impossibilidade... A ligação entre palavra e desejo..."[10]. Então, o erotismo reside no sofrimento que se origina a partir da impossibilidade de se completar a relação amorosa entre duas pessoas, entre o poeta e o poema, entre o poema e o leitor, embora seja incontrolável o desejo de união carnal.

Ainda no plano da "deturpação do sofrimento" em confronto com o erotismo presente nos seus poemas, Ana Hatherly diz que "o que vem ao de cima é sempre o sentimento trágico da vida, porque nunca nos saciamos. Depois de amarmos, sofrermos, não temos nada. Diante de nós, o desaparecimento."[11] Neste pequeno trecho da entrevista, é possível perceber que o sentimento de dor não é somente em virtude da impossibilidade amorosa, mas um sofrimento diante da própria vida, de sua transitoriedade. Sobre o amor, a escritora possui a seguinte acepção:

> Há sempre essa solidão, porque não se ama nunca, só se deseja, como digo numa tisana. Há subversão nesse livro, mas como uma outra forma de sentir, utilizando novas metáforas. Fui atacada, mas de uma maneira ainda mais violenta quando peguei na Leonor ("Leonorana").[12]

Quando relacionado ao prazer do jogo, o erotismo aproxima-se da ironia, nos poemas de Ana Hatherly. Segundo a poeta, as famílias do século barroco passavam bastante tempo em momentos de ócio, tendo como única alternativa os jogos, que possuíam finalidade moral, devido às influências do Cristianismo. Esse jogo também apresentava enorme carga dramática:

> A imagem do mundo como teatro, que substitui no século XVII a metáfora tradicional e emblemática do *Livro do Universo*, como assinala Susan Peters, corresponde a uma mudança na perspectiva filosófica que irá traduzir-se, na arte, na literatura e na vida, pelo *culto do jogo* – jogo de conceitos, jogo de formas – mas sobretudo *pelo prazer do jogo*, do jogo encenado, representado. Dentro desta concepção do teatro como quadro completo do mundo, que todas as formas de arte atingem no período barroco, poderemos destacar *a enorme necessidade de concretização e visualização* exibida por essa arte sensual, que apela aos sentidos, que quer seduzir pela magia, pela ilusão, pelo artifício da retórica e da representação.[13]

Hatherly, neste trecho, evidencia não apenas a manifestação artística como representação, mas também todas as formas de expressar o próprio mundo, podendo-se verificar novamente as influências históricas do período barroco, na literatura da década de 1960, e em outras artes, criando outra realidade, havendo um encontro do homem com a arte, na qual ele procura refúgio e a torna objeto de desejo. Georges Bataille, em *O erotismo*, diz que esse fator provém de experiências interiores do ser humano, desde a pré-história, fase em que iniciou a inibição do erotismo:

> O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. (...) se eu falo dos movimentos do erotismo, objetivamente, devo dizer logo de saída, é que nunca a experiência interior é dada independentemente de visões objetivas. Nós a encontramos sempre associada a determinado aspecto, inegavelmente objetivo.[14]

No poema a seguir transcrito, *A razão da semelhança*, o erotismo encontra-se no plano corpóreo, quando a autora fala do poema humanizado, organismo vivo que passa a adquirir um corpo físico:

Na grande sala da memória está um rosto ausente
há apenas um leito
e um homem sem rosto.

Um rosto é uma direção imprecisa.

Um corpo é para ser tocado
é uma suíte de dança
uma variação de um tema em fuga.

Um rosto é algo que se espera
na inquietação de um corpo:
um ângulo
um poliedro
em que os diedros se interceptam:

A projeção da vertical sobre um plano
é apenas um ponto
um ponto em fuga
e um leito fala de um corpo
de braços abertos
de ângulos retos.

O amor é uma oposição de ângulos
uma razão de semelhança
e o mundo é apenas um rosto
um rosto em fuga.

A geometria é a métrica do mundo.[15]

Há uma gradação no poema que vai aos poucos construindo a sua a forma: de um objeto, evolui ao plano do corpo de um homem e depois para o corpo do poema, este considerado agora como um organismo vivo. Desse modo, a autora humaniza o poema na medida em que o mesmo adquire sua forma estrutural. Dse-tacam-se, também, o caráter sensual do texto, em que as formas geométricas ora sobressaem - leito, ângulo, poliedro, diedros, ponto, ângulos retos - ora interligam-se – linha vertical sobre um plano, ângulos opostos-dando a ideia da união de corpos. O jogo acontece entre a ausência de um homem e de sua presença gravada na memória, por meio da qual se dáa descrição do seu rosto e corpo que manifestam o desejo do sujeito do

poema de o possuir . Outras imagens reiteram o desejo: "Um corpo é para ser tocado/ é uma suíte de dança". Pode-se afirmar que a partir do verso seguinte, parte do jogo se decifra: "uma variação de um tema em fuga./ Um rosto é algo que se espera/ na inquietação de um corpo". Os versos sugerem o poeta à espera do poema, tensa e erotizada; quando este chega, a relação entre ambos assemelha-se ao ato sexual.

O trabalho com a estrutura poemática, a valorização de sua forma a partir da utilização de formas geométricas semelhantes às do Cubismo, também é recorrente na obra de Ana Hatherly, e foi empregado no experimentalismo em Portugal, com o objetivo de impactar o leitor diante do aspecto visual do texto.

Ana Hatherly ressalta que não deixa de mostrar-se feminina em seus poemas:

> Senti-me sempre profundamente mulher. A mulher é muito diferente do homem. O criador não tem sexo, porém, a criatividade não tem nada a ver com isso: há, no entanto, um caráter específico da personalidade feminina. Nisso sou exemplo típico. As mulheres são mais audaciosas. Mesmo caladas, e se analisarmos bem a História, são audazes. A mulher é muitíssimo mais forte, e eu sou uma mulher muito forte, porque faço da minha fragilidade força.[16]

A ousadia decorre não apenas do tratamento do erotismo, mas também da subversão associada ao interdito religioso que origina a dor expressa em sua poética. A esse respeito, Bataille discorre:

> Mas se sentimos no momento da transgressão angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para *dele tirar prazer. A experiência interior do mutismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia o funda*. É a sensibilidade *religiosa*, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia.[17]

O erotismo estende-se para outras obras de Hatherly, como em *O cisne intacto* (1983), a respeito da qual Fernando J. B. Martinho escreve: "Não se deve, no entanto, esquecer-se a clara simbologia erótica de que se reveste a imagem do cisne, ou a ambivalência do seu significado".[18] O ensaísta cita, ainda, as palavras de Cirlot, que descreve o animal, símbolo do erotismo: "o longo pescoço fálico, masculino; o corpo arredondado, sedoso, feminino".

O aspecto erótico presente na antologia *A idade da escrita e outros poemas*, identificado através de expressões de amor, de sofrimento, do sagrado não institucionalizado ligado ao sensualismo, do prazer pelo jogo,

por fim, possui um ponto de encontro: trata-se do ato de seduzir pela palavra, numa nova forma de inovação da escrita e leitura do texto da parte dessa poeta portuguesa.

**REFERÊNCIAS**

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. *O erotismo na experiência interior*. O erotismo. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 20-26.

GASTÃO, Ana Marques. *Palavras que riem*. HATHERLY, Ana. A idade da escrita e outros poemas. 1ª ed. São Paulo: Editora Escrituras, 2005, p. 119-151.

HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. 1ª ed. São Paulo: Editora Escrituras. 2005.

HATHERLY, Ana. *Uma experiência programática da poesia – Labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII*. A casa das musas. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 37-61.

MARTINHO, Fernando J. B. *Recensão crítica a O Cisne Intacto, de Ana Hatherly*, Colóquio/Letras, nº 79, Maio 1984, p. 89-90.

MARTINS, Floriano. *A visceralidade da escrita*. In: HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. 1ª ed. São Paulo: Editora Escrituras, 2005, p. 13-16.

**NOTAS**

**(Endnotes)**

1 HATHERLY, 2005, p.126

2 HATHERLY, 2005, p.35

3 HATHERLY, 2005, p.125

4 HATHERLY, 2005, p.55

5 HATHERLY, 2005, p.27

6 HATHERLY, 2005, p.26

7 HATHERLY, 2005, p.31

8 HATHERLY, 2005, p.64

9 HATHERLY, 2005, p.131

10 HATHERLY, 2005, p.139

11 HATHERLY, 2005, p.146

12 HATHERLY, 2005, p.148

13 HATHERLY, 1995, p.43

14 BATAILLE, 1987, p.21

15 HATHERLY, 2005, p.68

16 HATHERLY, 2005, p.149

17 BATAILLE, 1987, p.26

18 MARTINHO, 1984, p.89

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# PORTUGAL EM REVISTA: O ROMANCE DE LÍDIA JORGE (1980-2011)

Mauro Dunder[1]

**RESUMO**: Sob a perspectiva dos estudos sobre identidade nacional e romance contemporâneo, a presente comunicação tem como objetivo apresentar uma leitura da obra da escritora portuguesa Lídia Jorge, especificamente sua obra em romance, a fim de deslindar os reflexos da história recente de Portugal (pós-1974) em sua escrita, particularmente no tocante à constituição de suas personagens e da relação que elas estabelecem com a realidade portuguesa.

A partir de *O dia dos prodígios*, romance inaugural da obra da autora, publicado em 1980, o romance de Lídia Jorge trata, recorrentemente, de questões relevantes para o entendimento da nova identidade de Portugal, em que se considerem todas os questionamentos decorrentes da Revolução dos Cravos (1974) e da maneira como o povo português, rural, como em *O dia dos prodígios* e *O cais das merendas* (1982), urbano como em *Notícia da cidade silvestre* (1984) e *O jardim sem limites* (1995), passa a buscar compreender-se, historicamente.

Esta comunicação contempla a trajetória da obra de Lídia Jorge a partir da leitura dos seguintes romances: *O dia dos prodígios, O cais das merendas, Notícia da cidade silvestre* e *A costa dos murmúrios* – constituintes da primeira fase de sua obra romanesca.

**Palavras-chave**: Lídia Jorge, prosa portuguesa contemporânea, identidade portuguesa.

**ABSTRACT**: Under the perspective of the studies on National Identity and Contemporary Romance, this communication aims to present a reading of Lidia Jorge's work, specifically her novels, in order to uncover the way the recent Portuguese history (post-1974) shows in her writing, particularly concerning the constitution of its characters and the relation the establish with the Portuguese reality.

Starting with *O dia dos prodígios*, her first novel, published in 1980, Lidia Jorge's work deals with questions that are relevant for the comprehension of the new Portuguese Identity, considering the questions that arise from the Portuguese Revolution (1974) and from the way the Portuguese, whereas the rural, as in *O dia dos prodígios*and *O cais das merendas* (1982), or the urban, as in *Notícia da cidade Silvestre* (1984) and *O jardimsemlimites* (1995), tend to try to understand themselves, historically.

1 Doutorando em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Letras pela mesma instituição, Bacharel e Licenciado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP). Membro do Grupo de Pesquisa "Literatura, linguagem, memória" da Universidade Federal de Santa Maria (RS).

ThisworkcontemplatesLidiaJorge'sfollowingnovels: *O dia dos prodígios, O cais das merendas, Notícia da cidade silvestre,* and *A costa dos murmúrios* (1988).

**Key words**: Lídia Jorge, ContemporaryPortuguese Prose, PortugueseIdentity.

Na esteira dos acontecimentos de abril de 1974, a literatura portuguesa, mormente a prosa de ficção, assiste ao surgimento de uma geração de escritores voltados para a discussão da identidade portuguesa, ainda que de forma involuntária, após a Revolução dos Cravos. É nesse contexto que surge *O dia dos prodígios* (1980), obra inicial de Lídia Jorge (1946), no qual a autora elabora um retrato bastante específico do pensamento lusitano, ambientado em uma região rural do país, distante da movimentação sócio-política que agita Lisboa no final dos anos 1970 e início da década seguinte.

## 1. DE TRAUMAS E COMPLEXOS

Publicado em 1978, na esteira da Revolução dos Cravos, *O labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço, discorre sobre o que o autor chama de "psicanálise mítica" de Portugal – termo utilizado pelo filósofo para instituir a discussão a respeito da formação do pensamento português e, especialmente, da autoimagem que o povo lusitano carrega de si mesmo –, com base em três momentos cruciais de sua história, aos quais Lourenço atribui o *status* de traumas fundamentais, por carregarem, na visão do estudioso, traços que servirão de base não apenas à identidade de Portugal ao longo de sua história, mas também – e principalmente – por interferirem diretamente na questão da imagem que os portugueses construíram de si mesmo, em seus aproximadamente nove séculos de existência – turbulenta – como povo.

O primeiro desses três momentos seria o surgimento do estado português, evento caracterizado como "mistura fascinante de fanfarronice e humildade, de imprevidência moura e confiança sebastianista, de "inconsciência alegre" e negro presságio", um "*acto sem história*"[1], fruto de contingências e de ações atribuídas a uma espécie de maravilhoso, certamente de ordem Cristã, que teriam marcado indelevelmente a relação do povo português com sua própria história e, consequentemente, a visão lusitana a respeito da condução de seu próprio destino, em uma "convicção mágica de uma protecção absoluta" contra as "oscilações lamentáveis de todo o projecto humano"[2].

O segundo trauma seria, para Lourenço, a União Ibérica (1580-1640), ocorrida em um momento no qual Portugal ainda usufruía das conquistas internas (como a independência, firmada em 1385, na Batalha de Aljubarrota) e ultramarinas, uma espécie de superação do trauma fundador, um *interregno* que seria quebrado

pela perda repentina de Dom Sebastião e, por extensão, da soberania do reino. Tal evento, que para o filósofo representa um trauma "de consequências mais trágicas que o primeiro", reforça na identidade portuguesa o traço de inferioridade, de ser um povo "*naturalmente* destinado à *subalternidade*", já existente em decorrência do primeiro traumatismo[3].

O século XIX traz, em seu final, uma das maiores crises identitárias da história de Portugal. A decadência da monarquia lusitana, cujo momento mais grave foi o *Ultimatum* imposto pela Inglaterra (1890), faz o país voltar os olhos para seu componente europeu, do qual os portugueses se afastaram, como reflexo do isolamento, do "jogo de avestruz" que as conquistas marítimas e a necessidade de revisitá-las constantemente apenas fizeram reforçar. Aos olhos de Eduardo Lourenço, o *Ultimatum* "não foi apenas uma peripécia particularmente escandalosa das contradições do imperialismo europeu, foi o *traumatismo-resumo* de um século de existência nacional traumatizada"[4].

Vinte e nove anos depois, o filósofo Miguel Real aprofunda a discussão sobre a constituição identitária de Portugal, com a chegada ao mercado editorial de *A morte de Portugal*, ensaio no qual se debruça sobre o que chama de complexos – também no sentido psicanalítico – que orientam o pensar português e dão origem a uma série de – na visão do autor – distorções de interpretação com relação aos destinos do país, à sua história e ao papel dos portugueses diante de sua própria existência como nação.

Segundo Real, quatro seriam os complexos que interferem no comportamento do povo português, no que tange a sua relação com sua própria realidade e com o universo circundante: o *complexo Viriatino*, inspirado na figura do mitológico Viriato, herói lusitano que teria vencido, em tempos imemoriais, as investidas de Roma, fazendo de Portugal "um país gerado exemplarmente no mais remoto dos tempos e contra as mais difíceis circunstâncias"; o *complexo Vieirino*, fruto do processo dos Descobrimentos, que leva o país a ver-se "como nação superior às demais, sintetizada na majestática arquitectónica do Quinto Império do Padre António Vieira"; o *complexo Pombalino*, sintetizado no que o autor considera uma tentativa, liderada pelo Marquês de Pombal, de elevar Portugal ao que seria uma espécie de superioridade europeia, tornando-o "um país que, fracassado o sonho grandiloquente do Império, se lastima e se penitencia, considerando-se nação inferior, passível de máxima humilhação"; e, por fim, o *complexo canibalista*, espécie de síntese dos outros complexos, pensamento diacrônico que se manifesta em um "país mesquinho, venenoso e bárbaro, permanentemente ansioso de purificação ortodoxa", de ação politica e intelectual baseada na "canibalização das correntes adversárias, negando-as e humilhando-as", das quais seriam exemplos tanto a presença do Tribunal do Santo Ofício em Portugal, quanto a polícia política do Estado Novo e a guerra colonial[5].

Assim, tanto Eduardo Lourenço quanto Miguel Real expõem, sob uma perspectiva sociológica, alguns dos traços comportamentais constantemente atribuídos ao "ser português". É comum, ainda que de maneira estereotipada, pensar no povo português como uma nação exacerbadamente Católica, apegada a um remoto passado de feitos heroicos e dona de uma inércia exemplar diante do que se configura novo ou diferente da tradição. Talvez, de tudo isso, seja o culto ao mito de Dom Sebastião uma das mais eloquentes traduções. Nela, aparecem os traumas fundadores de Lourenço – o misticismo em que se envolve a história do país desde sua constituição como Condado, no século XII, a perda do próprio Dom Sebastião em Alcácer-Quibir (esse, também, um evento brumoso, envolto em mistério), bem como a consequente espera por um agente externo, que possa vir a sanar dificuldades ou reconquistar glórias perdidas – e os complexos de Real, adornados por uma aura freudiana – o herói supra-humano, movido pelas mãos do maravilhoso Cristão, torna-se o ser superior, conquistador de terras e mares, para, na sequência, descobrir-se demasiadamente atávico, preso a uma condição de atraso gritante, que o conduz a repetir, indefinidamente, procedimentos de vigilância e controle medievais.

## 2. O ROMANCE DE LÍDIA JORGE: CATARSE ONTOLÓGICO-SOCIAL

É possível encontrar em *O dia dos prodígios*, livro de estreia da escritora Lídia Jorge, uma série de discussões e temas ligados à realidade portuguesa, não apenas como descrição literária de um cotidiano, mas, principalmente, como o reflexo que é do ponto de vista a partir do qual o povo português pensa sua história e seu presente. Referências a seres mitológicos, apego a um mundo medievalizado, anacronismo cultural, espera infinita pela intervenção de um agente externo, tudo isso se apresenta ao leitor do romance, que conhece, por meio dos moradores de Vilamaninhos, aldeia fictícia localizada na região do Algarve, o pensamento de uma significativa parcela do povo lusitano: o português aldeão, rural, cujo estilo de vida está preso às condições oferecidas pela natureza e pela relação ancestral com a terra e o trabalho.

Como consequência dessa visão de mundo – e da maneira como conduzem suas vidas –, os habitantes da aldeia vivem em uma espécie de alheamento diante de questões maiores, como os desmandos da ditadura de Salazar, os horrores da guerra colonial na África ou o atraso sociocultural e econômico do país, especialmente em relação aos outros países europeus. Esse alheamento, que muito tem de resignação, já que é aceito pelos habitantes da aldeia como consequência de sua inferioridade, tem como sintoma mais evidente, no contexto da narração de *O dia dos prodígios*, a interpretação que é dada pela população do povoado à chegada de um caminhão de soldados, vindos, provavelmente, de Lisboa, que vêm anunciar a Revolução dos Cravos e a transformação que ela representaria.

É possível encontrar, pois, na narrativa de *O dia dos prodígios*, elementos que remetem, diretamente, aos complexos formulados por Miguel Real como componentes fundamentais da identidade portuguesa: ao mesmo tempo em que esperam uma intervenção externa, superior (em uma manifestação ligada ao *complexo Viriatino*), não a compreendem, julgam-se inferiores diante de seus supostos salvadores – descritos por alguns moradores como "anjos" e "certamente nascidos em outras terras" (*complexo Pombalino)* e convencem-se de que se bastam para explicar sua própria existência, já que os de fora não os puderam compreender (em um tipo de atitude relacionada ao *complexo Vieirino*).

Tais circunstâncias podem ser vistas, em grande medida, como reflexos dos traumas descritos por Eduardo Lourenço, uma vez que mostram possíveis consequências de um povo cujos conceitos de vida cotidiana jazem em uma concepção de existência na qual acontecimentos inexplicáveis rondam o dia-a-dia das pessoas (trauma original), desaguando em um misto de complexos de superioridade e inferioridade latentes (segundo trauma, o da submissão ao destino e a agentes externos) e em uma distância cada vez maior da vida europeia moderna (trauma do *ultimatum*), da qual – ainda que não necessariamente por recusa – sequer reconhecem a existência.

Ainda que se mudem as feições das questões abordadas, *O cais das merendas* (1982) apresenta em seu cerne uma constituição e uma discussão similares à do primeiro romance, no que diz respeito não apenas ao ambiente – uma povoação algarvia, a Redonda, em que imperam a dificuldade econômica e uma impossibilidade de interação com outras realidades – mais reconhecidamente às da Europa, em um momento no qual se conformava uma nova feição do Mercado Comum Europeu –, mas principalmente no tocante aos valores que regulam a convivência na aldeia e a visão de mundo de seus habitantes.

Sebastião Guerreiro – personagem central da trama, cujo nome, visivelmente, alude de maneira irônica ao maior dos mitos portugueses – exerce sobre todos uma espécie de poder superior, como se fosse a figura portuguesa responsável por trazê-los a um mundo novo, completamente de acordo com o que, em certa medida, as personagens creem merecer para suas vidas. Eis aí uma representação dos *complexos Viriatino* e *Vieirino,* conforme definidos por Real, uma vez que, *movidos* por ele, o herói, o que primeiro se dispôs a resgatá-los de sua inércia, os habitantes da Redonda enxergam na construção do Hotel Alguergue, na fictícia Praia das Devícias (topônimo que sugere um lugar de "delícias" e, ao mesmo tempo, "sevícias", em um amálgama que ressalta um dos dois lados, dependendo da perspectiva pela qual se vejam os eventos do romance), uma alentada probabilidade de transformação de suas misérias pessoais, do alcance da abundância e da riqueza, o que transforma o Alguergue em uma espécie de "terra prometida", a que só os mais fortes, guiados por um

Sebastião, conseguiriam aceder.

Dessa forma, pode-se perceber mais uma manifestação do que seria o *complexo Pombalino*, apontado por Miguel Real, uma vez que a inferioridade do ser português, para as personagens de *O cais das merendas*, só seria reversível com a aproximação, ainda que forçada, entre elas e representantes, por assim dizer, legítimos da cultura europeia, aqueles que estariam acima e além dos portugueses, não apenas no que diz respeito ao poder econômico (talvez fosse mais adequado falar em "poder de consumo"), mas também no tocante a seus hábitos, considerados mais elegantes, superiores. É preciso que Portugal se transforme em Europa, para que os indivíduos, de acordo com o que acreditam, encontrem uma felicidade plena – ainda que, a rigor, ela nunca se lhes mostre e, por isso, não ultrapasse os limites do imaginário das personagens.

Dois anos depois, em 1984, Lídia Jorge volta os olhos para Lisboa, publicando *Notícia da cidade silvestre*, romance no qual são dadas a conhecer as vidas de Júlia, viúva do artista plástico David Grei, e da advogada Anabela Cravo, espécie de mentora da personagem principal. Em uma Lisboa decadente, de casas depreciadas e ruas sujas, as duas mulheres percorrem trajetórias paralelas, em um primeiro momento, que se distanciam à medida que a narrativa se encaminha.

O retrato de Lisboa no romance, ainda que não se sobreponha às trajetórias das personagens, reflete nelas as consequências de um momento traumático, na esteira da teoria de Eduardo Lourenço: da mesma maneira que, após viver o glorioso sonho do Quinto Império, Portugal vê-se destituída de seu rei, de sua soberania e da aura de país conquistador, as esperadas consequências transformadoras, representadas, historicamente, pelo imaginário que se criou em torno da Revolução dos Cravos, não se consubstancia. Portugal, traumaticamente (no sentido lourenciano do termo), não dá conta, ao menos nos primeiros anos da democracia recém-reimplantada no país, de administrar as questões internas, muitas delas herdadas do período ditatorial, como o estado de penúria em que, de acordo com *O império derrotado,* de Kenneth Maxwell, encontravam-se as finanças do país, o descrédito das instituições governamentais perante a população, as lutas internas entre os partidos políticos, que reivindicavam a paternidade da Revolução dos Cravos e o exercício do poder na República pós-1974, e os resquícios do espírito de viligância da vida pessoal dos portugueses, que Miguel Real chamou de *complexo canibalista*.

Assim, os dramas ontológicos das personagens de *Notícia da cidade silvestre* mesclam-se às dificuldades nacionais, instituindo, no romance, ao menos dois planos de discussão temática relacionados à vida cotidiana portuguesa: no primeiro, o reencontro (mais uma vez adiado) de Portugal com sua identidade e com

o desenvolvimento político, social, econômico e cultural que o restante da Europa havia vivido nas décadas anteriores; no segundo, a desilusão e a apatia dos portugueses perante suas próprias individualidades, desorientadas tanto na relação com o "ser português", quanto na solução dos problemas cotidianos, frutos, em grande medida, dos problemas ainda por serem resolvidos que a década de 1980 entrega ao país.

É inegável que, dentro desse cenário, o mote da relação da nação com as ex-colônias venha a constituir-se em um novo fantasma para a cultura portuguesa, para o pensar Portugal na contemporaneidade. Possivelmente, o desmantelamento da estrutura política colonialista constituir-se-ia em um potencial "quarto trauma fundamental", dado nos fosse o direito de prolongar a discussão que propôs Eduardo Lourenço, conforme já dito, em *O labirinto da saudade*. Nesse sentido, a publicação, em 1994, de *A costa dos murmúrios*, traz para dentro da obra de Lídia Jorge mais um dos incômodos com que o país precisa lidar, duas décadas depois da insurreição de abril de 1974.

Nesse romance, Lídia Jorge propõe ao leitor um retrato do que haveriam sido os últimos momentos da presença portuguesa em África, sob a égide de uma decadência que se tenta encobrir – em uma espécie de esquizofrenia, na qual os militares parecem viver alienados da realidade violenta, da instabilidade de sua autoridade na antiga província ultramarina e dos horrores da guerra colonial, instituída pelos próprios portugueses, os quais, ao menos na visão veiculada pelo romance, rejeitam veementemente qualquer alteração de *status quo*.

A primeira das duas partes de *A costa dos murmúrios* narra, em terceira pessoa, as bodas de Evita e do Alferes Luís Alex, um estudante de matemática brilhante, que deixa temporariamente as investigações para envolver-se nas estratégias da guerra colonial. Em uma narração pormenorizada, constrói-se uma das cenas mais significativas do romance, mote para toda a condução da trama: enquanto, tranquilamente, comemora-se o casamento de Evita e Luís Alex, uma grande quantidade de corpos vem bater à praia, mortos. Imediatamente, ouve-se o som de uma escavadeira, que recolhe os cadáveres e os lança em caçambas, os *dumpsters*. Em meio a reações escandalizadas, mais com o caráter antiestético da cena do que com sua natureza, propriamente dita, a celebração segue como se nada estivesse acontecendo, ou, pior, como se fosse algo insignificante diante da grandeza e do poder português em terras moçambicanas.

A segunda, e mais longa, parte da obra dá conta de todos os traumas vividos por Eva Lopo, devidos à participação do marido na carnificina lusitana em Moçambique. Na tentativa de elucidar o que teria acontecido, Eva envolve-se com um jornalista local, o que traz à tona uma série de eventos esclarecedores, no que diz respeito à gravidade da chacina e da própria presença portuguesa na África. Em uma narrativa extensa, Eva

Lopo dá a conhecer pormenores de assassinatos em massa, relações mafiosas e, principalmente, da espécie de torpor que os portugueses vivem em relação a tudo isso.

Dessa forma, *A costa dos murmúrios* constitui-se em um romance que, mais do que denunciar, expõe feridas dolorosas, resgata traumas pessoais e nacionais, colocando em perspectiva a fragilidade da visão portuguesa a respeito do que teria sido a manutenção anacrônica de um império, àquela altura, calcado apenas na aparência. Tal visão expõe o *complexo Vieirino* em sua pior face, qual seja a dos desmandos e desumanidades praticados por um país que, uma vez mais, busca fora de si mesmo a redenção de uma situação decadente, por meio da rejeição da realidade – em uma repetição do alheamento de que, sabidamente, o regime salazarista lança mão para manter-se vigente, apesar de apodrecido.

Com a publicação desse romance, completa-se o escopo do que se consideram as bases do projeto estético-ideológico da autora: em meio a questionamentos de ordem ontológica, as personagens de Lídia Jorge deambulam sobre os ambientes que constituem, via de regra, as principais faces de Portugal – o país rural, o citadino e o "império colonial", todos eles submersos em incômodos atávicos, como se, desde o trauma fundador, o destino português estivesse intimamente ligado ao *não-reconhecer* da realidade, ao envolver-se em *brumas*, de grandeza conquistada e perdida – como sugerem o *complexos Viriatino* e o *Vieirino*, bem como à busca de uma superioridade perante os outros países europeus, sempre inalcançável e traduzidas em um complexo de inferioridade. A partir de então, os romances seguintes da escritora trazem à baila diferentes questionamentos iniciais, que esbarram, inevitavelmente, nas mazelas dos dramas de identidade coletivos.

Assim, Lídia Jorge constitui um obra romanesca que, ao longo de sua construção, experimenta transformações de ordem estética e estilística – desde as metáforas intrincadas e altamente imagéticas de *O dia dos prodígios*, a narrativa da autora passa por uma espécie de realinhamento, dando lugar a um texto mais fluente e mais imediato –, sem, no entanto, abrir mão dos fundamentos ideológicos que já se dão a ver em seus primeiros romances – a íntima relação que há entre o cotidiano e o histórico, entre o "agir português" e o "ser português", em um percurso no qual o desvelamento dos dramas pessoais esbarra constantemente no componente sócio-histórico e identitário que os constitui. Do indivíduo à nação, Lídia Jorge transporta para sua obra um eterno debate: o que é ser português, não somente no abstrato dos estudos sociológicos e filosóficos, mas no fazer chão de todos os dias.

**REFERÊNCIAS**

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 6ª edição. Lisboa: Gradiva, 2009, p. 24.

_____, p. 25.

_____, p. 27.

_____, p. 30.

REAL, Miguel. **A morte de Portugal**. Lisboa: Campo das Palavras, 2008. P. 12.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM *FREI LUÍS DE SOUSA*

Mayara Gonçalves Rodrigues[1]
Veronica Prudente Costa[2]

**RESUMO:** O presente trabalho discute a repercussão do mito sebastianista e seus desdobramentos entre os personagens D. João de Portugal, D. Madalena de Vilhena, D. Manuel de Sousa Coutinho e Maria de Vilhena na obra *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garret. Considerado um escritor que funda uma concepção moderna de literatura em Portugal, criando mundos particulares através de sua sofisticação formal. A peça teatral inaugura temas relevantes para a sociedade portuguesa, é considerada de elevada importância para o teatro português e uma das obras primas do teatro romântico europeu. De cunho nacionalista e liberal, *Frei Luis de Sousa* apresenta ao mesmo tempo dois enredos, a saber: um histórico e outro amoroso. No primeiro, observa-se a luta contra os filipinos, pois segundo a visão garretiana não seria possível construir um futuro, olhando para o passado; no segundo apresenta-se a questão do desejo — a ousadia de D. Madalena em casar-se novamente — ato que não correspondia ao comportamento esperado de uma mulher naquela sociedade. Ao tratar de tais temas, Garrett permanece atual no que diz respeito a pensar numa constante reformulação de uma identidade portuguesa à beira-mar, sempre marcada por chegadas e partidas.

**PALAVRAS-CHAVE**: Tradição; Modernidade, Nacionalismo; Século XIX

**ABSTRACT:** This paper discusses the impact of king Sebastian myth and its aftermath on characters D. João de Portugal, D. Madalena de Vilhena, D. Manuel de Sousa Coutinho and Maria de Vilhena in the play *Frei Luis de Sousa* by Almeida Garret. He was considered as a writer who began a modern conception of literature in Portugal, creating private worlds through his formal sophistication in language. The play raises a discussion on relevant topics to the Portuguese society, it is considered of high importance to the Portuguese theater and one of the masterpieces from the Romantic European theater Europe. Based on liberal and nationalist slants, *Frei Luis de Sousa* has two plots simultaneously: a historical and a passional ones. In the first, there is the struggle against the Filipinos, according to Garrett´s vision it would not be possible to build a future, looking back, the second plot presents the a matter of desire - Madalena´s boldness to marry again - an act that did not correspond to women´s behavior in that society. By addressing these issues, Garrett stays current regarding thinking about Portuguese identity beachfront, always marked by arrivals and departures.

**KEYWORDS**: Tradition, Modernity, Nationalism; Nineteenth Century

1 Autora: Aluna de graduação do 8º período de Letras do CEST-UEA.

2 Orientadora do projeto de Iniciação Científica. Doutoranda em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa a obra *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garret, a qual traz como pano de fundo o Mito do Sebastianismo. Almeida Garret foi um político liberal e cristão, foi o fundador do teatro nacional português e o introdutor do Romantismo em Portugal, período literário que inaugura assuntos importantes para a nação portuguesa, como por exemplo, o Nacionalismo, o qual se baseia no passado histórico português e no mito do sebastianismo.

Além de repensar o passado, a peça teatral traz à discussão a visão liberal de Almeida Garrett durante o reinado de D. Maria II, de 1834 a 1851, tempo no qual os portugueses não viviam tranquilos por causa das lutas liberais que causavam brigas políticas, tomadas de poder e prejuízos ao povo que sofria com as mazelas advindas de tal estado político. Abordando temas existentes no século XIX como o tradicionalismo, a modernidade e o nacionalismo, Garret dialoga com o episódio ocorrido no século XVI a Dom Sebastião em Alcácer Quibir. Através desse diálogo, Garrett avalia as mudanças do velho mundo para uma sociedade que solicitava com urgência uma nova postura política que pudesse resolver os problemas sociais que impediam a sociedade portuguesa de evoluir.

Para as respostas dessas indagações, a presente pesquisa é baseada nos teóricos a seguir: Lucette Valensi com *Fábulas da Memória: A batalha de Alcácer Quibir e o Mito do Sebastianismo, História e política em Portugal (1820 – 1856)*.

## 1. O MITO DO SEBASTIANISMO EM FREI LUÍS DE SOUSA

*Frei Luís de Sousa* foi escrito em 1843. Foi reconhecida como uma peça teatral realizada em um ideal de sobriedade artística, combinando a tragédia clássica e a atualidade do drama familiar. Até a atualidade permanece como um texto modelar da literatura dramática nacional portuguesa.

A peça foi apresentada pela primeira vez em 1843, mas retrata o drama que ocorreu durante o domínio filipino no século XVI, tempo de sofrimento e lamento da nação portuguesa que se encontrava sem um rei português. Tudo se iniciou com a figura de D. Sebastião, rei que simbolizava a liberdade. O jovem monarca ainda no ventre de sua mãe foi nomeado como o "Desejado", pois até o seu nascimento não havia homens na linha de sucessão do trono português e então era necessário um herdeiro do sexo masculino para que os portugueses continuassem governando o seu próprio país, pois seu pai já havia morrido junto com os seus nove irmãos e não havia mais nenhum outro herdeiro capaz de reinar por muito tempo, apenas o seu tio-avô D. Henrique, um velho cardeal de idade avançada e D. Felipe, um primo de segundo grau, porém espanhol. Portanto, era preciso nascer uma criança do sexo mascu-

lino para salvar Portugal de uma eventual sucessão castelhana.

D. Sebastião nasceu e cresceu com a decisão de conquistar Alcácer-Quibir e foi influenciado pelas histórias que ouvira de D. Henrique sobre a evacuação das fortalezas costeiras marroquinas ordenadas pelo seu avô em 1549 – 1550. E devido a essa decisão, o rei que ainda não havia deixado herdeiros comandou a sua primeira guerra.

Em 24 de junho de 1578 – data histórica da ida das tropas portuguesas para a luta contra os mouros – D. João de Portugal, um dos personagens principais, casado com uma jovem de 17 anos chamada Madalena de Vilhena, partiu com as tropas de D. Sebastião, rei de Portugal, rumo à batalha de Alcácer - Quibir, na África, território hoje conhecido como Marrocos.

Na peça teatral, D. João de Portugal e o próprio rei D. Sebastião desapareceram na guerra e supostamente teriam morrido durante a luta ou ficaram cativos em Alcácer-Quibir. Devido ao desaparecimento do rei, originou-se o mito do sebastianismo, através do qual o povo tinha a esperança de que a qualquer momento D. Sebastião retornaria para libertar o povo português de seus inimigos. Por não ter deixado herdeiros, houve uma longa disputa pela sucessão do trono de Portugal. Entre os pretendentes estava D. Filipe, o rei da Espanha, que acabou conquistando o reinado para si.

Os portugueses ficaram sem rei e sem escolha, tinham que aceitar D. Felipe como sucessor do trono, mas D. Manuel de Sousa Coutinho tentava relutar contra os poderes espanhóis, pois afirmava ser um português de verdade e não aceitava as decisões que seus inimigos tomavam em relação a Portugal.

Devido ao desaparecimento de vários soldados portugueses, muitas mulheres ficaram órfãs e sem maridos e para a sociedade daquela época era de costume, que as viúvas dos soldados esperassem os seus maridos até o fim de sua vida. Porém, se os mesmos não regressassem as mulheres não tinham muita coisa a fazer. Se as esposas tivessem filhos para criar, não restavam muitas opções, poderiam se prostituir para sustentar os filhos ou tomar o hábito religioso indo para o convento. Por isso não seria diferente com Madalena. Esta passou várias noites ao relento nas praias à espera de seu marido, chorando e pedindo clemência a Deus para que seu marido voltasse. Podemos observar esse drama feminino, imortalizado por Camões no épico *Os Lusíadas* relatando o drama das mulheres à beira mar: *"As mulheres c'um choro piadoso, (…) Os velhos e os mininos (…), quase movidos de alta piedade; A branca area as lágrimas banhavam, que em multidão com elas se igualavam*" (CANTO IV, 89, 92).

Madalena esperou o retorno do marido por sete anos, mas D. João de Portugal não foi encontrado, como relata a seguir:

> […] chorei a sua perda, como respeitei a sua memória, como durante sete anos, incrédula a tantas provas e testemunhos de sua morte, o fiz procurar por [...] as sejanas de Fez e Marrocos,… Cabedais e valimentos, tudo se empregou; gasta-

> ram-se grossas quantias; os embaixadores de Portugal e Castela tiveram ordens apertadas de o buscar por toda a parte: […] (Garret, 1843, p. 62).

Depois dos sete anos de desaparecimento de seu marido, Madalena acabou se entregando à paixão por D. Manuel de Sousa Coutinho e seu amor foi correspondido, porque ele também era apaixonado por ela e ambos se casaram. Porém não era de bom tom naquela época, uma mulher casada casar-se novamente. Desta forma, D. Madalena, apesar de amar verdadeiramente seu segundo marido, passou a viver num constante conflito interior, cheia de temores durante o seu segundo casamento. D. Madalena era religiosa e a sua cristandade a incomodava pelo fato de não ter total certeza da morte de seu primeiro marido, por isso a jovem senhora sentia-se culpada pelo o que havia feito, pela dúvida de não ter esperado seu marido e ter se apaixonado por outro.

## 2. A CONTRARIEDADE DO SEBASTIANISMO:

Na época em que a narrativa ocorrera seria benéfico ao reinado português se o rei D. Sebastião regressasse, pois estava desaparecido, entretanto não era de interesse de alguns personagens da obra esse retorno. Como é o caso de Madalena e de D. Manuel de Sousa Coutinho que muitas vezes preferiam não acreditar no sebastianismo, porque o primeiro marido de D. Madalena, D. João de Portugal poderia regressar junto ao rei, por isso o casal apaixonado preferia não acreditar no mito. Mas se acaso o rei voltasse, o povo seria liberto dos espanhóis e poderia voltar a ser a maior potência do mundo. Enfim, havia a contrariedade na aceitação em relação ao sebastianismo, como diz D. Madalena ao seu servo Telmo:

> Desgraçado rei D. Sebastião, que o seu mais desgraçado povo ainda não quis acreditar que morresse, por quem ainda espera em sua leal incredulidade, esses contínuos agouros em que andas sempre de uma desgraça que está iminente sobre a nossa família... […] (Garret, 1843, p. 66).

D. Manuel e D. Madalena acreditavam que o sebastianismo não era uma salvação e sim uma maldição para a sua família, porque depois de sete anos de casamento já tinham a primeira e única filha, Maria, uma criança de saúde frágil e angelical. Conforme Maria ia crescendo, seus pais percebiam o quanto ela fantasiava idealizações sobre o seu país, sempre instigada por Telmo, o velho aio de D. João de Portugal, o qual criara vários pensamentos perturbadores na menina. Maria, uma verdadeira portuguesa, gostava de escutar relatos sobre as guerras famosas de Portugal, como a batalha de Alcácer – Quibir, guerra que sua mãe tinha pavor até de ouvir falar.

D. Manuel apesar de não crer no sebastianismo, também apresentava características do mesmo, isto é, um nacionalismo nato, pois durante os sessenta anos em que Portugal permaneceu anexado à Castela, os

governantes espanhóis foram a Lisboa e quiseram habitar na casa de D. Manuel, porém o português num ato heroico, preferiu atear fogo em sua própria casa, ao invés entregá-la aos seus grandes inimigos.

> O vosso é de Manuel de Sousa: porque os outros quatro governadores, e aqui está o que me mandaram dizer em muitos segredos de Lisboa, dizem que querem vir para esta casa, e pôr aqui repousar. (…). É preciso sair já desta casa, Madalena. (...) Hei de lhes dar uma lição. (…) Há de saber-se no mundo que ainda há um português em Portugal (…). (Garret, 1843, p. 75, 80 e 83)

Após atear fogo em sua própria casa, o casal foi morar na casa que tinha sido do primeiro marido de D. Madalena, mas a senhora não se sentia bem, pois era a casa que um dia ela viveu com D. João de Portugal. Ao chegarem à casa, havia três retratos na parede: o de Camões, de D. Sebastião e do "falecido" marido de sua mãe D. João de Portugal; e Maria tinha a curiosidade de saber quem era aquele homem do terceiro quadro e qual era sua importância.

Alguns dias depois da chegada à casa, D. Manuel e Maria partiram para Lisboa, mas Madalena ficou em casa com Frei Jorge, seu irmão, e revelou a ele um de seus grandes segredos, o porquê de se sentir angustiada, pois havia se apaixonado por D. Manuel quando ainda era casada com D. João, por isso se sentia uma criminosa e pecadora:

> Este amor, que hoje está santificado e bendito no céu, porque Manuel de Sousa é meu marido, começou com um crime, porque eu amei-o assim que o vi… e quando o vi hoje, hoje… foi tal dia como hoje, D. João de Portugal ainda estava vivo. O pecado estava no coração; (…), mas dentro d'alma eu já não tinha outra imagem senão a do amante... [...] (Garret, 1843 p.106)

## 3. O SEBASTIANISMO CONCRETIZADO

Com a chegada de um velho romeiro trazendo um recado de um homem que fora cativo por vinte anos em Jerusalém, o cenário da peça teatral se torna trágico. Afinal, D. João de Portugal, estava vivo depois de ter sido capturado na batalha de Alcácer – Quibir. D. Madalena e D. Manuel entram em desespero e logo descobrem que o romeiro era o próprio D. João de Portugal.

A família de D. Manuel ficou desolada e sem direção, pois como podia uma mulher já casada, ter se casado novamente e ainda ter tido uma filha? Este fato era vergonhoso de acordo com os padrões morais

daquela época. Maria acaba adoecendo de tanta angústia e vergonha e seu pai chegou a desejar a morte da própria filha para que ela não padecesse da vergonha social: *"É que a minha filha... Maria... a filha do meu amor, a filha do meu pecado, se Deus quer que seja pecado, não vive, não resiste, não sobrevive a esta afronta*" (Garret, 1843, p. 88). A morte de Maria se revela como um castigo pelos pecados cometidos por seus paisa.

D. João de Portugal arrepende-se de ter voltado, porque percebe que a sua volta foi um equívoco, pois nada mais fez além de afrontar sua amada e envergonhá-la perante a sociedade. Ele solicita a Telmo que fale a todos que o romeiro era um impostor, mas o criado acreditava que nada adiantaria para apagar a mancha daquela vergonha, pois a verdadeira culpa estaria dentro da consciência de cada um deles.

Com esse desfecho, D. Manuel e D. Madalena percebem que seu amor era impossível e ficam desesperados, tomando a decisão de que nada mais lhes restava a não ser as mortalhas da vida religiosa, entregariam suas vidas a Deus como forma de remissão dos pecados. D. Madalena tornou-se Sóror Madalena e D. Manuel, Frei Luís de Souza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Almeida Garret escreveu *Frei Luís de Sousa* como uma forma de libertação, pois o povo português ainda estava bastante preso aos ideais do passado, esperando alguém que viesse libertá-los. Garrett investiu num novo espírito nacionalista, no qual a sociedade pudesse valorizar a sua pátria diante dos ideais de liberdade cristã que ele pregava, reforçando a sua característica de liberal moderado.

Desta forma, o autor ressuscitou o passado de Portugal como a batalha de Alcácer – Quibir para mostrar a necessidade de transformação social e de luta para que o país e a população acordassem para o progresso e tivessem novamente anos de glória e grandeza.

## REFERÊNCIAS:

BASTO, Lúcia Maria. **Literatura, História e política em Portugal (1820 – 1856)**, Ed. UERJ. Rio de

Janeiro, 2007.

BOXER, Charles. **O império marítimo português 1415 – 1825.** São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

CAMÕES, Luis Vaz. **Os Lusíadas**.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. **O essencial sobre Almeida Garret**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001

GARRET, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. Coimbra, 1843. Edição dirigida e apresentada por Antonio Soares Amora; Rio de Janeiro: Ediouro, 2000;

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sócias e criação cultural na Primeira República. 4. ed. Brasiliense, 1999.

VALENSI, Lucette. **Fábulas da Memória de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo**. Rio de Janeiro. - 1994.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM DO PARVO NO *AUTO DA AVE MARIA*, DE ANTÔNIO PRESTES

Mayara Rosa Lima de Souza[1]
Márcio Ricardo Coelho Muniz

**RESUMO**: A personagem é um dos elementos imprescindíveis na construção de um texto, uma vez que, através dela é desenvolvida toda a ação textual, seja pelo discurso, pela atuação, ou por outros elementos que as configuram. Partindo desse pressuposto, objetiva-se neste trabalho investigar como se dá a construção das personagens do Parvo nas obras de Antônio Prestes, dramaturgo do quinhentismo português e segundo Teófilo Braga, um dos principais autores da denominada "Escola Vicentina". A análise se dará através de aspectos comportamentais e linguísticos da personagem do parvo no *Auto da Ave Maria*, uma das sete peças do autor de que temos conhecimento.

**PALAVRAS-CHAVES:** personagem tipo, Parvo, Antônio Prestes, Teatro Português, Auto da Ave Maria

**ABSTRACT:** The character is one of the essential elements in text building, once it is developed through the character's entire textual action, whether by speech, the performance, or other elements that make up. Based on this assumption, the objective of this study is to investigate the construction of the rustic characters in the works of Antonio Prestes, playwright from Portuguese *quinhentismo and* according Teofilo Braga, one of the main authors of the so called "*Escola Vicentina*". The analysis will be done through linguistic and behavioral aspects of the rustic character in *Auto da Ave Maria*, one of the seven plays of the author that we know.

**KEYWORDS:** stock character; rustic; Antonio Prestes; Portuguese Theater; *Auto da Ave Maria*.

Antônio Prestes, dramaturgo do quinhentismo português, é um dos autores considerados como pertencente à denominada Escola Vicentina, isto é, conjunto de autores e obras do século XVI ao XIX que tiveram o teatro de Gil Vicente como inspiração, conceito estabelecido no final do século XIX nos estudos críticos-literários do escritor e historiador Teófilo Braga (1898).

Prestes produziu suas obras na metade do século XVI, apresentando traços peculiares em seus textos, mas, através do estilo, da temática, da estrutura e de outros elementos, revela proximidades com o teatro vicentino.

1 Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia. Sob orientação do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

Sobre sua biografia quase nada sabemos, apenas que nasceu em Torres Vedras, Portugal, e desempenhou funções judiciais como "enqueredor de cível" em Santarém. Escreveu sete autos, todos publicados na *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas* (única publicada), editada por Afonso Lopes, cujos títulos são: *Auto da Ave Maria, Auto do Procurador, Auto do Desembargador, Auto dos Dois Irmãos, Auto da Ciosa, Auto do Mouro Encantado e Auto dos Cantarinhos.*

A utilização de vários gêneros teatrais (farsa, moralidade, alegoria) na construção de um mesmo auto é uma característica marcante nos textos de Prestes. Isto deixa em evidência o caráter híbrido de seu teatro de inspiração medieval. O uso de personagens tipos (personagem que por meio da linguagem, comportamento, ou por elementos exteriores, como vestimenta, adereços ou objetos que porta, representa um grupo social reconhecível) é predominante em seus textos, podendo ser vistos, por exemplo, no título de dois dos seus autos: o Desembargador e a Ciosa.

Desta forma observa-se que os textos de Antônio de Prestes apresentam uma gama de aspectos que permitem ser estudados, mas, neste trabalho limitamo-nos apenas a analisar a configuração da personagem do parvo em um dos seus autos, o *Auto da Ave Maria*.

Antes de adentrarmos a análise da obra, é preciso deixar claro que entendemos  parvo como o sujeito simples, de baixa estatura social, quase sempre caracterizado como um sujeito brincalhão e engraçado. É uma personagem-tipo reconhecida por seu jeito ingênuo, simples e algumas vezes rústico, apresentando-se muitas vezes como boba e tola diante de outras personagens.

Outro exemplo interessante é o uso do vocábulo "Bufão" que, segundo o verbete apresentado pelo *E-Dicionário de Termos Literários*, dirigido por Carlos Ceia, significa: "personagem cómica próxima do fanfarrão, do louco, do parvo e do truão, e que se destaca pela indecência e pelo comportamento desregrado" (CEIA, verb. *Bufão*).

O *Auto da Ave Maria* é composto por 2626 versos e 25 personagens sendo, então, a mais extensa das sete obras escritas por Antônio Prestes. Supõe-se que tenha sido representada a pedido de uma confraria que usava a oração da Ave Maria nos ofícios ou exercícios espirituais. Por seu título, revela-se como o único auto religioso/moralista, com finalidade de proporcionar o ensino religioso e moral. O objetivo da obra parece ser criticar costumes contemporâneos da sociedade do autor. Nela, um Cavaleiro, durante sua caminhada pela vida, encontra-se frente a um grande dilema: ceder aos vícios (prazeres da vida) ou as virtudes (que o levaria em busca da salvação). O Cavaleiro resolve empreender\construir um castelo de virtudes projetado com três portais, ocupados por personagens alegóricas: no centro dos portais, a Vontade (que se relaciona com a ação

do homem); nas laterais, o Entendimento (capacidade de discernimento\razão do ser humano) e a Memória (capacidade de retenção dos ensinamentos religiosos). Durante sua caminhada, o Cavaleiro será desviado. O principal responsável pelo desvio é o Diabo que, dentre outros recursos, finge ser um arquiteto italiano e para fortalecer a tentação, traz consigo três Vícios: a Ambição, o Mundo e o Pecado, que, juntos, levam o Cavaleiro a derrubar o Castelo de Virtudes e o convencem a seguir seus "bons" projetos. Por fim, após solicitar, via a oração, a ajuda e intercessão de Nossa Senhora, o homem arrepende-se e mantém sua devoção ao rezar à Ave Maria. A obra finda com o Diabo sendo desmascarado por três anjos: São Miguel, São Rafael e São Gabriel e as três Potências da alma fazendo um belo desfile levando acorrentados os Vícios.

Neste auto, a personagem do Parvo é configurada por um Ratinho (nome que se dava, segundo o glossário da edição de 2008 dos *Autos de Antônio Prestes,* aos homens simples, vindos do interior para a capital do reino). A fala inicial do Ratinho mostra claramente uma das características de um parvo:

> **Ratinho**: Meu dinheirinho que eu
> ganhei por tanta invernada
> com tanta fome escoimada
>
> (PRESTES, 2008, p.111)

Observa-se na fala acima a simplicidade da personagem. O Ratinho, através de sua fala assume e revela sua baixa estatura social, vista também na citação abaixo:

> **Ratinho:** Todavia eu vou cansado
> O sol me curte
> Tás que a calma mais se encurte
> Ao meu dinheirinho encostado
>
> Dormirei, não se me furte.
>
> (PRESTES, 2008, p.111 e 112)

Na fala acima, a expressão "vou cansado" reafirma a situação social que a personagem está inserida.

Outra personagem que configura-se como um parvo é o Moço do Cavaleiro, espécie de criado, cujo nome é Contentamento Terrestre. Eis a sua primeira fala:

> **Cavaleiro:** Moço, trazes-me o recado?

**Moço:** Senhor si, não no achei.
**Cavaleiro:** Pois a isso te mandei
**Moço:** Eu nam sou mais obrigado.

(PRESTES, 2008, p.39)

O diálogo acima revela uma relação de hierarquia entre as personagens. O léxico "Senhor" e a expressão "Pois a isso te mandei" acentua a relação de subordinação entre ambas: uma, a que manda, demonstrando autoridade (Cavaleiro) e a outra que atende as ordens respeitosamente, ainda que sem êxito como demonstra a expressão "não no achei" dita pelo Moço.

Outra característica do parvo está presente no diálogo abaixo:

**Cavaleiro:** Ora, Mestre, estou contente.
Leva boa ordem essa traça.
**Moço:** E eu não
**Razão:** Porquê?
**Moço:** Não tem graça
**Cavaleiro:** E tu sentes, tu és gente?

(PRESTES, 2008, p.52)

Observa-se no diálogo acima a forma desprezível quando o cavaleiro diz "E tu sentes, tu és gente? ao referir-se ao Moço. Nesta expressão o criado (Moço) é visto pelo seu Amo (Cavaleiro) como um sujeito dotado de inferioridade, insignificante. Por outro lado, o Moço demonstra certa liberdade ao discordar do Cavaleiro quando este se diz estar contente com a construção do castelo. Possivelmente, as expressões "E eu não" e "Não tem graça" deu o tom cômico a obra, uma vez que o parvo, considerado como um sujeito rebaixado socialmente se opõe as ideias do seu Amo.

A partir da análise acima, observa-se que Prestes utilizou, pelo menos, duas personagens configuradas como parvo no *Auto da Ave Maria*, reafirmando, assim, o uso contínuo de personagens tipos na construção de seus textos. Observa-se, também, a variedade de termos em que um mesmo tipo social pode ser reconhecido. No *Auto da Ave Maria* o parvo é representado por tipos denominados Ratinho e Moço. O uso sistematizado dessas personagens no auto pode ter sido um recurso utilizado por Prestes com a intenção de revelar a relação e inserção dessa personagem de baixa estatura social e cultural na sociedade burguesa de Portugal no século XVI, uma vez que suas peças apresentavam temáticas do cotidiano e por consequência demostravam críticas

aos costumes da época, através de temas como o casamento por interesse (financeiro ou por ascensão social), conflitos conjugais, desvios de condutas sociais, ciúmes, traição e desconfiança. A este respeito, ESSLIN afirma que "a representação faz sentido ao acreditar que o drama – o teatro – é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz de conta" (1978, p.94). Isto é, através da representação da realidade a sociedade tende a se reconhecer.

No *Auto da Ave Maria* cada personagem desenvolve um papel específico na trama a qual pertence, por exemplo o Moço, que tem como objetivo principal a subserviência. A relação entre personagens, o Moço e o Cavaleiro, por exemplo, delinearam o poder hierárquico entre ambos: o que manda e o que obedece. Essa relação também torna evidente uma diferença entre o mundo rústico e o civilizado.

Mais uma vez a linguagem foi um elemento imprescindível no desenvolvimento desta análise. Através dela foi possível analisar cada personagem, compreender sua função no contexto da obra e perceber que a as falas do Parvo é, em sua grande maioria, construída por um vocabulário simples e popular, que revela sua origem.

Contudo, os estudos aqui desenvolvidos afirmam, mais uma vez, que apesar da tradição, Antônio Prestes apresenta traços peculiares em sua escrita e características próprias em suas obras, quer seja nos recursos, na construção das personagens ou na forma de provocar o cômico, além de permitir entender melhor como funcionava a sociedade portuguesa do século XVI.

**Referências**

*Autos de Antônio Prestes.* Ed. de José de Camões e de Helena Reis Silva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

CAMÕES, José. *Introdução.* Autos de Antô*nio Preste.* Ed. de José de Camões e de Helena Reis Silva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008, p. 07-19.

CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários.* Disponível em: < HTTP://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 27/07/2012.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# ROMANCE PORTUGUÊS: ALGUNS APONTAMENTOS

Moizeis Sobreira de Sousa[1]

**RESUMO:** o presente artigo tem por objetivo traçar um painel referente ao fenômeno da ascensão do romance português no século XVIII, buscando estabelecer os eixos que estão envolvidos nessa contextura. Muito habitualmente, quando se analisa a circulação do romance em Portugal no período setecentista, a importação do modelo de escrita romancística franco-inglês surge como ideia central, o que coloca a pátria de Camões como mera extensão do mercado de romances da França e Inglaterra. Tal máxima será colocada em causa ao longo deste trabalho. Com base na análise da obra *A brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco, partiremos da premissa segundo a qual o entrecruzamento que se deu entre os moldes externos e a tradição narrativa lusitana setecentista foi uma das linhas que norteou a ascensão do romance em Portugal no século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance, século XVIII, Camilo Castelo Branco, A brasileira de Prazins

**ABSTRACT:** this article aims at setting a panorama of the phenomenon of the rise of the Portuguese novel in the eighteenth century, trying to establish the axes that are involved in such contexture. Quite generally, when one analyzes the circulation of the novel in Portugal in that period, the importation of the novelistic patterns of French and English writing appears as a central ideal, which entails that the land of Camões could be seen as an extension of the French and English literary markets. Such an assumption will be questioned throughout this article. Based on the work, A brasileira de Prazins, by Camilo Castelo Branco, we will depart from the presupposition that the interweaving that happened between the external molds and the Portuguese narrative tradition of the 1700's was one of the ways that directed the rise of the Portuguese novel in the nineteenth century.

**KEYWORDS:** Novel, eighteenth century, Camilo Castelo Branco, A brasileira de Prazins

Na história literária portuguesa, é muito recorrente associar o século XVIII à ausência ou escassez de gêneros narrativos, particularmente o romance. No decurso compreendido entre os seiscentos e os oitocentos, os manuais de literatura costumam passar de *O feliz independente* (1779), romance de Teodoro de Almeida, para *Lendas e Narrativas,* de Alexandre Herculano (1839-1844), como se nesse intervalo não tivesse tido lugar na literatura portuguesa senão a poesia árcade**.** Abel Barros Baptista, em *Camilo e a revolução camiliana*,

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP); bolsista da FAPESP. Contato: moyses_jesus@hotmail.com.

defende que a prosa de ficção portuguesa registrou um panorama de quase completa infertilidade no período compreendido entre o século XVII e o princípio do século XIX. Antônio Gonçalves Rodrigues (1951), seguindo esse paradigma, afirma que em Portugal, durante a viragem do século XVIII para o XIX, o romance se apresenta de forma totalmente ausente, diferente do que ocorria em outras literaturas. Depois da floração da novelística cavalheiresca e pastoril, Gonçalves Rodrigues assevera que a inventiva lusitana parece ter-se esgotado e a literatura de ficção quase não encontra ecos em Portugal.

As causas para esse vácuo, segundo Rodrigues, são a hegemonia literária espanhola, vigente principalmente entre 1580 e 1640, quando Portugal é anexado à coroa castelhana; a desconfiança com a qual o Santo Ofício via os romances, o que o levava a censurá-los veementemente; o fraco pendor nacional para a caracterização psicológica; o gosto popular dos séculos XVII e XVIII que continuava a se alimentar dos velhos exemplos das fábulas, dos romances de cavalaria ou da literatura de cordel; e, por fim, a penetração muito grande de novelas francesas, o que desestimulava a produção nacional, levando à familiarização com o romance por meio da importação.

No entanto, as razões apontadas por Rodrigues carecem de modalização, pois não estão assentadas em um estudo que verse sobre a produção e circulação das narrativas portuguesas setecentistas, mas nas traduções dos romances estrangeiros. Ademais, são tributárias, em grande parte, de uma imagem cristalizada de Portugal, realçado como um país reticente às mudanças, à circulação de ideias e às manifestações artístico-culturais; atrasado e dependente cultural do restante da Europa (França e Inglaterra), preso à ortodoxia católica, ao despotismo pombalino e ao espartilho intelectual que essas instituições teriam imposto por meio da censura.

A história do romance português é muito incipiente. Esse capítulo tem escapado de modo contumaz às páginas dos estudiosos lusitanos, como dão testemunho as afirmações de Rodrigues, sobretudo quando se trata do arco temporal anterior ao século XIX. O mesmo também se pode dizer dos estrangeiros. A título de ilustração, Franco Moretti, em seu *Atlas do romance europeu* faz um mapeamento da Europa em que Portugal surge apenas de forma alusiva no bloco dos países periféricos. Para além disso, não há mais que duas referências assaz breves. Quando trata das rotas percorridas por *Dom Quixote,* bem como das afinidades entre gêneros e estados-nações, Moretti ilustra sua argumentação informando que a tradução portuguesa desse livro só foi feita no final do século XVIII. O cavaleiro andante e o seu fiel escudeiro, no entanto, de suma importância para a história do romance, considerado, como se sabe, uma das peças inaugurais da modernidade, circula em Portugal desde 1605, o mesmo ano em que é publicado na Espanha. A outra menção (indireta, vale sublinhar) está disposta em forma de nota de rodapé. Ela surge na altura em que Moretti, mais uma vez exemplificando

seus argumentos, cita *A ilustre casa de Ramires,* de Eça de Queiroz, apontando-o como um romance que tem a *malaise* provincial como um dos seus temas favoritos, "em que a oposição entre marido e amante se torna alegórica do contraste entre tédio provinciano e o charme ligeiramente corrupto da capital" [1]. Por trás dessa invocação, calcada numa leitura muito epidérmica e deslocada da obra [2], está a intenção de reforçar a tese do vínculo de dependência que a província (incarnada por Portugal) mantém o com centro do sistema narrativo. A escolha de Moretti pelo romance queirosiano, em nada aleatória, é sintomática do modo como a produção portuguesa chega aos outros países, isto é, pela via daquilo que é mais canônico, o que significa, nesse caso, uma presença quase nula, confirmando, até certo ponto, uma das hipóteses que o crítico aventa no *Atlas do romance europeu*: quanto menor uma coleção de livros, mais canônica ela é.

Também de forma muito leve, Portugal surge no livro *Le roman au XVIII^e siècle en Europe,* de Alain Montandon. A invocação feita nesse estudo tem por base a intenção de reiterar a nulidade portuguesa e seu contraponto: o intenso desenvolvimento e hegemonia franco-inglesa. No mapa geográfico-cultural que Montandon desenha para a Europa, Portugal situa-se essencialmente às margens dos desenvolvimentos do romance, ocupando uma posição inferior à da Itália, que, por sua vez, está disposta no bloco dos países periféricos – composto, segundo Montandon, por aqueles que, no plano da produção e circulação, não são nem emissores nem receptores. Nesse quadro, além de não participar ativamente do intercâmbio de obras, como ocorre com a Franca, Alemanha e Inglaterra, o lado oeste da península ibérica, de acordo com o crítico francês, dispõe de raras traduções dos textos consagrados nas grandes literaturas, sendo necessário esperar até meados do século XIX para que *Robinson Crusoé* seja traduzido para o português[3].

O século XVIII português, no entanto, se visto mais de perto, pode revelar uma equação mais complexa, composta por variáveis que colocam em questão as fronteiras impostas pelo senso comum acadêmico.

Até a primeira metade do século XVIII, a penetração das obras estrangeiras em Portugal é inexpressiva, se for considerado somente a entrada de traduções. A acreditar nas informações prestadas por Gonçalves Rodrigues, no antológico *A tradução em Portugal,* entre os anos de 1701 e 1750, foram vertidas 440 obras para a língua portuguesa. Desse total, aproximadamente quarenta eram romances. De acordo com levantamento feito por Claude Maffre (2007), entre os anos de 1706-1750, foram traduzidos 246 títulos em Portugal. Nesse montante, predominam de forma absoluta as obras de cunho religioso, responsáveis por 61% (151) do total. Por outro lado, textos científicos e históricos atingem números irrisórios, 8% (19) e 7% (17), respectivamente. No campo literário, as traduções não ultrapassam 14% (35), dos quais, algo em torno de dezoito podem ser enquadrados na categoria romance [4]. Maffre se ressente da ausência de textos filosóficos, como *O tratado da*

*tolerância humana,* de David Hume (1739), *Cartas Persas,* de Montesquieu (1721), *As cartas filosóficas,* de Voltaire (1734), *Ensaio sobre o homem,* de Pope (1733), de romances, tais como de *Gil Blas de Santillane,* de Lesage (1715), *Manon Lescaut,* do Abade Prévost (1731), *Robinson Crusoé,* de Daniel Defoe (1719), *As viagens de Gulliver,* de Swift (1726), *Pamela,* de Richardson (1740), ou ainda *Os princípios da nova ciência,* de Vico (1725), obras decorrentes dos avanços filosófico-culturais em marcha no velho continente, nomeadamente as produções envolvidas com o Iluminismo.

Nesse ponto, o figurino de país atrasado e distante da Europa das luzes, "repleto de conventos e superpovoado por monges de todas as ordens" [5], parece ficar alentado. Contudo, o século XVIII avança e, a partir da sua segunda metade, o quadro cultural português entra em franca transformação. Os textos traduzidos, segundo Maffre, ultrapassam mil unidades, a literatura [6] passa a ocupar a primeira posição com 46% (487) das traduções, contra 19% (192) de livros religiosos. "Se a igreja permanece como pilar do regime português, a devoção não é mais o que era; onipotente em aparência, ela perde espaço dia após dias" [7].

Acerca da tradução, não se pode perder de vista o que ela significa no século XVIII, momento em que ela não representa necessariamente a reprodução fidedigna de um original. A tradução dos títulos estrangeiros em Portugal, no período setecentista, deve ser entendida também a partir da ideia de aclimatação. O texto traduzido é adaptado à cultura portuguesa, quando não ocorre resumos, adaptações, versões ou continuações. Configura-se, por vezes, como um trabalho de reescritura, de antropofagia textual. O tradutor, na maioria das vezes, não realiza apenas um trabalho técnico, mas artístico, em que reinventa o texto. A tradução, nessa acepção, não implica apenas na transmissão de valores ou obras de uma língua para outras, mas também uma recepção, em sua medida, refratária, que incorpora, mas degrada, a fim de criar algo, na medida do possível, novo ou adaptado à cor local, aos hábitos, às exigências do público, às expectativas dos órgãos censores. Trata-se de um campo tenso, marcado por movimentos dialéticos de afirmação, negação, imitação e/ou originalidade.

Esse entendimento da tradução fica evidente em diversas obras do século XVIII, dentre as quais destacamos duas, que ficarão apenas indicadas: *As aventuras de Diófanes* (1777), de Tereza Margarida Orta da Silva (1711-1792), romance que tem como ponto de partida o francês *As Aventuras de Telêmaco,* de Fenelon (1651-1715), sucesso editorial setecentista, e a tradução feita por D. Félix Moreno de Monroy de *Pamela* (1740), do romancista inglês Samuel Richardson. Na versão portuguesa, não há referência ao nome do autor. Além disso, o tradutor acrescenta que a obra foi traduzida livremente, resumida e acomodada à linguagem portuguesa, procedimentos emblemáticos da concepção de tradução que prevalece em Portugal no século XVIII.

Somente as traduções, no entanto, não são suficientes para compor um quadro da geografia cultural de Portugal no século XVIII. Além das narrativas portuguesas que foram produzidas nesse período, ponto ainda demasiadamente obscuro na história literária, acerca do qual nos deteremos adiante, as obras das "grandes literaturas" também entravam em Portugal no idioma original. O exame da correspondência da Marquesa de Alorna entre os anos de 1758 e 1777, período em que ela fica presa no convento de Chelas, comprova uma intensa leitura (no original) de autores franceses e ingleses, incluindo muitos dos quais estavam proscritos pela censura, como Rousseau, Voltaire, Diderot, D'Alembert, Pierre Bayle, Swift, Defoe, Fielding, entre outros. Ferreira de Brito, em *Voltaire na cultura portuguesa,* dá conta da circulação da obra do filósofo de Ferney em diversos círculos de leitores portugueses no período setecentista. Luiz Carlos Villalta (2008) aponta, no estudo que faz da documentação inquisitorial portuguesa de meados do século XVIII, vários relatos de práticas de leituras de romances, dentre os quais *Cândido,* de Voltaire, e *Cartas Persas,* de Montesquieu, além de situações em que livros desse gênero inspiraram a formulação de vários processos censórios. Fernando Guedes (1987) chama atenção para a presença de "alguns romances (não poucos, para a época)" [8] no catálogo de 1777 da loja da Impressão Régia, órgão tipográfico oficial da coroa portuguesa. Nesse catálogo, figuram obras nas línguas originais de seus autores, ou em traduções do francês, inglês e italiano. Guedes ainda acrescenta que "à medida que a produção [...] for aumentado, com o decorrer dos anos e os favores de um público frívolo, ir-se-á alimentando a lista de livros proibidos [...] Censória, na seção de obscenos" [9].

Ainda no âmbito da geografia cultural portuguesa setecentista, vale a pena fazer menção à criação da biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, concebida ainda na primeira metade do século XVIII, no reinado de D. João V, que enviou ao exterior inúmeros emissários encarregados de adquirir "tudo o que de melhor e mais novo aí se imprimisse" [10], incluindo autores como Voltaire, Pope e Montesquieu, iluministas de que Claude Maffre lamenta a ausência. Além da presença de muitos autores nacionais, a faustosa quantidade de livros importados presente nessa biblioteca fortalece a "ideia de ecletismo e reforma das mentalidades" [11], premissas que parecem alicerçar o seu projeto de formação. Nessa época, também foi construída a Biblioteca Joanina, voltada para os estudantes da Universidade de Coimbra e dotada de um acervo ainda mais rico que o depositado no palácio de Mafra. Some-se a isso a vinda de livreiros franceses para Portugal em meados de setecentos. Pedro Faure, Le Bouteux, Reycend, Guiber, Gendron estão entre os primeiros a chegar. Com eles, não vieram apenas os livros (inclusive os proibidos e "ausentes"), mas certamente intercâmbio de ideias, pensamentos, mentalidades e procedimentos artísticos. Data dessa época a abertura de uma das casas mais tradicionais em Portugal: a livraria Bertrand, em funcionamento desde 1732. Esses acontecimentos, se considerados, abalizam a problematização da imagem de nação em estado de ostracismo, juízo que, como visto antes, recai comumente sobre

o Portugal setecentista e a sua cultura.

De posse desse breve painel, vale a pena, a partir de agora, tratar das narrativas portuguesas produzidas no século XVIII. Ao contrário do que afirma Gonçalves Rodrigues (1951), amparado pela história literária portuguesa, o período setecentista também é marcado pela produção de gêneros narrativos em Portugal, não obstante o espartilho intelectual imposto pela censura literária e concorrência com os títulos importados. Durante investigação que fiz na base de dados da Biblioteca Nacional, Torre do Tombo, Biblioteca do Palácio de Mafra e Biblioteca da Ajuda, pude constar a ocorrência de romances e outros gêneros aparentados, como os romances em verso, relações (reportagens), folhetos de cordel, notícias, relatos de viagens e cartas escritos nesse período. Essas narrativas, conforme verificação preliminar, estão assentadas num amplo relato da realidade social portuguesa setecentista, mesmo quando os acontecimentos estão colocados por meio de circunstâncias fabulosas, míticas, maravilhosas ou alegóricas. Ao veicular a representação da matéria social, esses gêneros findam por antecipar os principais eixos do romance oitocentista. Não obstante a importância desse corpus e os procedimentos estéticos de que ele se vale, muitas dessas obras permanecem, até a atualidade, quase completamente incógnitas; algumas não foram, sequer, publicadas, o que não impediu, contudo, que eles circulassem em cópias manuscritas ou via cordel, permitindo uma recepção que alcançou os séculos XIX, XX e XXI.

Tendo em vista a quantidade expressiva de textos que encontrei, será possível apenas mencionar alguns deles e deixar indicada a necessidade de estudo que eles reclamam. À guisa de exemplificação, vejamos alguns deles: *Novela disparatória do gigante sonhado*, trazida à luz no século XVII por Antônio Serrão de Castro e publicada apenas em 1745; *Novela do Zeloso Desterrado* (1719), manuscrito encontrado na Biblioteca Nacional de autoria desconhecida; *Novela despropositada* (Século XVII/XVIII), de Frei Simão Antônio de Santa Catarina, obra que permaneceu em forma de manuscrito até 1977, quando é publicada por Nuno Júdice; *Obras do diabinho da mãe furada*, cuja autoria é atribuída a Antônio José da Silva, publicado pela primeira vez somente no século seguinte, entre 1860-1861, pelo diplomata brasileiro Manuel de Araújo Porto Alegre; *A preciosa* (1731), de Sóror Maria do Céu, publicada com o pseudônimo de Marina Clemência. Em comum, essas obras estão ligadas a algum tipo de marginalização, seja o esquecimento da crítica, a publicação tardia, o uso de pseudônimo ou autoria incerta, apesar da importância que elas e muitas outras coetâneas têm para a história do romance português, inclusive como referência para autores oitocentistas, tais como Camilo Castelo Branco e Alexandre Herculano, cujas produções, ressalte-se, representam pontos cardeais da tradição romancística lusitana.

Em *O pároco da aldeia* (1843), Herculano faz referência direta às *Obras do diabinho da mãe furada.*

Camilo, por sua vez, parecer ter tido um contado maior com essas narrativas. Em seu espólio, é possível encontrar diversos manuscritos de romances escritos no século XVIII. Na década de 1880, ele prefacia a publicação de *Os ratos da inquisição*, de Antônio Serrão de Castro. Em *A brasileira de Prazins* (1882), faz referência explícita ao romance *A Preciosa,* de Sóror Maria do Céu. Um levantamento mais detalhado, certamente, daria conta de uma miríade de contatos entre autores setecentistas e oitocentistas, bem como da ressonância que as obras dos primeiros tiveram nas produções dos segundos, trabalho que ficará aqui apenas sugerido.

Por ora, tomemos em breve análise o aproveitamento que Camilo Castelo Branco faz de *A preciosa* em *A brasileira de Prazins.* De modo geral, o texto de Maria do Céu conta a história de uma alma, Preciosa, cuja missão é subjugar, pela virtude, os vícios recorrentes no Vale de Lágrimas, lugar para onde é mandada, a pedido de Deus, para atestar seu valor e constância. Ao final, tendo vencido as provações a que foi submetida, a alma recebe como prêmio o enlace matrimonial com Deus. Essa narrativa, se observada de modo apressado, pode servir de argumento para comprovar a suposta estagnação da produção romancística portuguesa, chancelada pelo tom beato e sentimental das novelas de proveito e exemplo que teriam predominado entre os séculos XVI e XIX, como quer João Gaspar Simões (1987).

É inegável a presença de expedientes ingênuos e sentimentais na estrutura de *A preciosa,* todavia, esses elementos não podem ser tomados como atestado do atraso português em relação ao restante da Europa. Em primeiro lugar, ele deve ser visto como um dado que integra e caracteriza a tradição do romance português, permeado pela cosmovisão católica da realidade. Em segundo lugar, a leitura dessa outra, bem como de outras congêneres, não deve ficar restrita a essa chave, sob pena de reduzir as possiblidades de análise que ela oferece para além da veiculação dessa mundividência. Uma leitura mais atenta do texto revela que a presença do divino é complementada e/ou contraposta pela ocorrência de elementos subjacentes à condição humana e terrena. Assim, a alma carrega em si uma mulher dotada, também, de uma sensualidade latente, voltada, nesse caso, para a figura de Deus, visto ainda como homem revestido de potência sexual.

Ao construir *A brasileira de Prazins,* Camilo Castelo Branco recupera o texto de Maria do Céu sob essa ótica. Marta de Prazins, afetada pela morte do homem que ama, José Dias, é aconselhada a rezar orações, como forma de se purgar de supostas possessões e ataques histéricos. No entanto, durante a leitura dos textos, concebidos a partir da relação de amor entre Deus e a igreja, os pensamentos de Marta são direcionados para uma atmosfera de ardente sensualidade, em que ela enxerga o humano, incarnado em José Dias, através da pessoa de Deus, como está evidente no trecho que segue:

> Marta dizia a oração em voz alta, em modulações cantadas, num arroubamento de preghiera. Aqueles dizeres [...] são extratos e imitações das escandecências eróticas do poema dramático da Sulamita no «Cântico dos Cânticos» – os trechos mais liricamente sensuais da antiguidade hebraica. Eles deram o tom de todas as exaltações nevróticas, desde os êxtases histéricos de Teresa de Jesus até às alucinações da beata Maria Alacoque e da portuguesa madre Maria do Céu, a cantora dos passarinhos de Vilar de Frades. Desta peçonha doce, elanguescente, vibrátil e enervante, cheia de meiguices epidérmicas de um corpo nu em frouxéis de arminhos, é que se fizeram uns Manuais modernos em França por onde as adolescentes principiam a conversar com Jesus e a compreendê-lo em linhas corretas, sob plásticas macias, a esperá-lo, a desejá-lo, como lho figuram com todas as pulsações, redondezas e flexibilidades da carne. Marta, entre o Deus incompreensível e o Cristo-homem, via um ser tangível, o seu único termo de comparação – o José Dias, esposo da sua alma e dominador dos seus nervos reacendidos e abraseados pela saudade. Nas apóstrofes a Jesus, palpitavam-lhe nítidas as curvas do amante que a ouvia de entre as nuvens, numa clareira azul, com a
> sua lividez marmórea e os anéis dos cabelos louros esparsos como nas cabeças dos querubins. Tinha aquele namoro no Céu quando abria a página do livro com que o confessor lhe dissera que havia de exorcizar as tentações voluptuosas da sua alma e do seu corpo. (Castelo Branco, 1995, p. 193).

Nesse fragmento, fica provada a presença de Maria do Céu na obra de Camilo, mencionada de forma explícita, vale destacar. Ele também não deixa dúvida acerca da leitura que faz de *A preciosa,* vista a partir das interfaces deus/homem, corpo sexual/corpo espiritual, promotoras de uma arquitetura textual ambígua, elemento do qual o escritor de São Miguel de Ceide se serve sobremaneira em suas narrativas.

Diante do exposto, acreditamos que a tese que defende o atraso e dependência de Portugal em relação ao restante da Europa precisa ser revista e os estudos acerca do romance português setecentista, fenômeno irrefutável, precisam avançar e desterrar a produção e circulação desse gênero, verificando, inclusive, em que medida ele influenciou a produção romancística do século XIX, fato evidenciado em *A brasileira de Prazins.*

**REFERÊNCIAS**

AMARAL, Tereza. Introdução. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). *Caderno de literatura de viagem*. Vol 1. Lisboa: Almedina, 2008.

BRITO, Ferreira de. *Voltaire na cultura portuguesa:* os tempos e os modos. Porto: Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1991.

BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana.* Lisboa: Quetzal Editores, 1988.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A Brasileira de Prazins.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CÉU, Sóror Maria do. *A preciosa.* Lisboa: Instituo Nacional de Investigação, 1990.

GUEDES, Fernando. *O livro e a leitura em Portugal:* subsídios para a sua história séculos XVIII-XIX. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

MAFFRE, Claude. Les portugais lisent l'Europe. In: BREMER, Thomas & GAGNOND, Andréa (Orgs.). *Lire l'autre dans l"Europe des lumières.* Vol. 8. Cibel: Université Paul Valéry – Montpellier III, 2007.

MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIII[e] siècle en Europe.* Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900.* São Paulo: Boitempo, 2003.

RODRIGUES, Antônio Gonçalves. *A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico.* Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1951.

_____. *A Tradução em Portugal – tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa, excluindo o Brasil de 1495 a 1959*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa:* das origens ao século XX.

VILLALTA, Luiz Carlos. Romances e leituras proibidas no mundo luso-brasileiro (1740-1802). In: ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos livros.* Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2003.

**(Endnotes)**

1 [i] Moretti, 2003, p. 175.

2 Embora esteja presente em *A ilustre casa de Ramires,* a *malaise* provincial, bem como o seu contraste com o espaço da capital, não parece ser o centro da tensão que o livro coloca. O par antonímico marido/amante não tem força suficiente para projetar a oposição província/capital, uma vez que a figura mais emblemática dessa oposição (muito fraca, vale lembrar) é Ramires, irmão da mulher adúltera (Gracinha). O que parece ser um dos eixos estruturais da obra é o conflito que se estabelece entre o velho Portugal e o novo, entre a antiga sociedade portuguesa que Ramires pretende exaltar no seu romance histórico mal sucedido e a contemporânea, à qual ele se vê forçado a fazer concessões. A análise que Moretti faz de *A ilustre casa de Ramires* parece mais aplicável, ainda que com reservas, ao livro *O primo Basílio,* obra eciana a que o crítico não faz menção.

3 Nas palavras de Alain Montandon: "L'Italie et plus encore L'Espagne et le Portugal resteront pour l'essentiel en marge du développement romanesque et les traductions des oeuvres des grandes littératures y sont rares. Il faut attendre le milieux du XIX[e] siècle pour que *Robinson Crusoé* soit traduit em portugais" (1999, p. 20).

4 Desses trinta e cinco títulos, onze são peças de teatro (sendo uma atribuída a Voltaire), cinco são romances de cavalaria do ciclo carolíngio, outros cinco são de autores clássicos, como Tácito, Ovídeo, Quintiliano, Luciano e Horácio, uma de Tasso, uma tradução de *Lazarillo de Tormes,* onze novelas exemplares de Cervantes e *História de Carlos XII,* de Voltaire.

5 MAFFRE, 2007, p. 104.

6 A confiar nas informações fornecidas por Gonçalves Rodrigues (1992), são traduzidos, em Portugal, mais de cem romances no período que vai de 1750 a 1800.

7 Paráfrase minha do fragmento: "En vérité, si la réligion reste le pilier du régime [...] la dévotion n'est plus ce qu'elle était; omniprésente en apparence, ele l'est de moins en moins dans les coeurs (MAFFRE, 2007, p. 109).

8 Guedes, 1987, p. 101.

9 1987, p. 102.

10 Amaral, 2008, p. 11

11 2008, p. 11.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O ESPAÇO *INTER*CULTURAL NA POESIA DE CASIMIRO DE BRITO: UM LEGADO PARA SE PENSAR O PRESENTE

Monica Simas [1]

## 1. De *inter*culturalidades.

A poesia de Casimiro de Brito é conhecida por colocar em circulação múltiplas vozes, textos, citações, apesar de não se circunscrever a óbvias implicações relativas às ideias de ilustração ou de refinamento acumulativo do conhecimento. Tampouco se trata de passar das diferenças culturais dispostas nas referências às fusões generalizadas, como se as próprias diferenças deixassem de importar. Ela se dá em um espaço de negociação que aponta para um mundo de significações bem mais complexo.

Falar do espaço *inter* na poesia de Casimiro de Brito significa ao mesmo tempo referir uma experiência estética muito própria, atenta aos nexos entre as culturas e seus sujeitos, em que se mobilizam várias perspectivas, numa abrangência maior e mais contundente.

Assim como Canclini[1] evidencia, pode-se afirmar que "a cultura abarca *o conjunto de processos sociais de produção, circulação e de significação na vida social*", o que significa reforçar a ideia de que a cultura precisa ser percebida como processo em andamento constante. Ainda, é Canclini que nos mostra, numa extensa revisão conceitual, como os processos culturais têm sido lidos em chaves distintas por disciplinas como a Antropologia, a Sociologia ou a Comunicação, e que afirma a necessidade de fazermos uma passagem de identificações culturais autocontidas para a observação de processos de interação, de confrontação e de negociação. Ao combinar na sua reflexão recursos conceituais de disciplinas distintas acaba por instar um caminho relacional para o exame das condições daquelas localizações de diferenças, desigualdades e também dos usos de dispositivos de inclusão-exclusão social.

A justificativa dessa abordagem se dá justamente no âmbito de inúmeros fracassos das políticas públicas com relação ao convívio humano comum, principalmente, a partir das migrações massivas ou de partilhas territoriais por grupos heterogêneos, posteriores à Segunda Guerra. Soma, ainda, a estes fatores a ampliação da rede comunicativa dentro de uma unificação capitalista do mundo, ou seja, nos dilemas em torno de "frustrações teóricas" e práticas, incessantes, presentes na maioria das sociedades contemporâneas.

Não há como separarmos, no nível desta abordagem, Literatura de Política e de Educação. De

1 Monica Simas é professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP), coordenadora do Laboratório de Interlocuções com a Ásia (LIA) e do Grupo (Pt. Oriente) Portugal e o Oriente: Literaturas, línguas e culturas, certificado pelo CNPq.

um modo mais gregário, formas sensíveis do pensamento convivem na gestação de seres sociais e precisam ser examinadas. Em um estudo de Sonia Kramer "Linguagem, cultura e alteridade. Para ser possível a educação depois de Auschwitz, é preciso educar contra a barbárie", leio que:

> a humanidade não logrou enfrentar e superar o problema que está na origem dos grandes crimes cometidos contra a vida — sejam eles de ordem política, étnica, religiosa, social, sexual — na origem de todos os genocídios: a dificuldade de aceitar que somos feitos de pluralidades. Somos constituídos na diferença."[2]

Na sua defesa de uma educação contra a barbárie, apoiada em Adorno, a autora identifica a necessidade de se estabelecer uma nova e diferenciada relação com a tradição e a cultura, produzindo uma arguição sobre a ética que tem conduzido nossas ações e principalmente as nossas responsabilidades.

Em relação à Literatura, o que significaria fazer tal arguição? Na crítica portuguesa, por exemplo no ensaio de João Barrento (2006) "Receituário da dor para uso pós-moderno", parece que o sentido de uma tal interrogação nos levaria a perceber que se, por um lado, a arte se condiciona mais à pulsão lúdica, evidenciando como a vida fora dessacralizada, por outro, torna presente uma melancolia, ou mesmo um júbilo ligado à dor, que confirmaria um viés de resistência contra a alienação simbólica e espiritual da condição humana. Apesar de esta configuração associar-se a noções comumente atreladas ao contemporâneo, mais nomeadamente àquelas a que se imputam o termo pós-moderno, como a espetacularização do trágico (George Debord) ou o esvaecimento dos afetos (Bauman) ou da vivência de um tempo esquizóide (Jameson, Deuleuze e Guatari) e de não lhe escapar a observação da carência dos processos de negociação envolvidos, ela parece ater-se somente a uma resistência desconstrutiva/desconstrutivista  sem apontar, em nenhum viés, alguma possibilidade de uma prática literária construtiva de afirmação de diferenças.

Ora, quando busco ler a interculturalidade na poesia de Casimiro de Brito, isso significa, ao meu ver, pensar os modos de interculturalidade em chave negativa, como lugar da carência, tal qual Canclini, para perceber, justamente, e de acordo com a sua proposição, como se dá a mobilização dos recursos interculturais envolvidos, neste caso,  às práticas e pensamentos que circulam entre a Europa e o oriente, na construção de alternativas às reflexões acerca desse nosso "mundo fluido".

**2. Contemplações.**

O poema que trago para compartilharmos, em leitura, é visual e se encontra na página virtual do po-

eta sob um agrupamento designado "Poemas Ilustrados". O poema "Lago de Orhid —/ até no seio da morte/ a natureza sorri"[3] está sobreposto a uma fotografia tirada pelo próprio poeta.

Observo, logo, que o primeiro verso, um verso simples nominal, ao identificar o topônimo, por sobre a fotografia, parece ter uma dupla função; a de título que dá nome ao poema e a de evidenciar o espaço, tornando-o real pela nomeação (dar nome = ver). Aparentemente, podemos pensar que o poema vai se constituir por uma *ekfrasis*, aquele procedimento que busca representar um objeto pela sua descrição, mas a equivalência do primeiro verso com os outros dois aponta para uma relação de suspensão, um tanto enigmática — "até no meio da morte/ a natureza sorri". O que nos dizem estes dois versos e como eles podem significar o espaço? O poema me pede que pare, olhe, procure entender. Trata-se de uma questão de reflexividade ou de como uma referência se desdobra em uma espécie de passagem à transformação de um estado em outro, senão vejamos.

Primeiro a evidência. Se buscarmos como o Lago de Ohrid é descrito, teremos uma noção geográfica importante, já que está na fronteira, Macedônia / Albânia; já que é um dois mais antigos do mundo e um dos mais profundos da região; já que é conhecido pelas suas águas claras de rica e variada fauna de muitas espécies. O lago é preenhe de vida e de beleza. Fico mais próxima do terceiro verso — "a natureza sorri" — pela sua atmosfera, o ar, a água, a vida contida ali. Não é a natureza que sorri, claro, como há muito já nos ensinava Alberto Caeiro, é o sujeito que se reflete no objeto, pondo no lago uma subjetivação particular que, no entanto, afasta-se de um sentimentalismo. O poema, escrito alegoricamente, indica uma distenção subjetiva, um relaxamento físico-emocional proporcionado por uma interação com a paisagem. A paisagem não é, neste caso, cenário; está em contiguidade à respiração poética promovendo um certa reação ligada a uma ironia. Mas este mesmo espaço que é de "relaxamento" e de respiração fluida, é também o do "seio da morte", portanto, o de asfixia.

Ler o segundo verso significa realizar um trabalho de memória e perceber o Lago de Ohrid como um *cronótopo* ligado aos conflitos bélicos ocorridos, principalmente, a partir do início do século XX em torno dos territórios remanescentes do Império Otomano. Acho que está bem presente na lembrança de todos, entre os conflitos dos Bálcãs da década de 1990 em diante, a Guerra da Iugoslávia (1991 - 1995) e a Guerra do Kosovo (1996 - 1999). Bem menos noticiado, teria sido a insurreição dos albaneses contra os macedônios, em 2001. Na memória histórica reaviva-se o "centro" da morte;  os sucessivos genocídios por que passou a região, também esta insurreição a tornar o Lago um espaço físico/simbólico de conflito.

Parece-me que a legibilidade dos versos está, portanto, ligada ao modo como os versos estão sobrepostos, constituindo um "nó" reflexivo em que não se pode fazer  um comentário do mundo sem o sobrepor ao comentário das estratégias poéticas, isso porque passei/passamos de uma ordem supostamente mimética para a forma de enunciação. Esteticamente, ainda, este poema é "quase" um haikai, ou melhor, é uma "tradução particular" do haikai, a forma poética de origem japonesa, concisa e objetiva, cujo parâmetro mais estrito seria o de três linhas, contendo na primeira e na última cinco caracteres e na segunda sete. À primeira vista, no caso do poema de Casimiro, temos o primeiro verso com cinco sílabas, o segundo e o terceiro com sete, rasurando a rigidez estrutural, sendo que ele mantém as rimas do primeiro com o terceiro versos e a rima interna do segundo verso, na segunda e na sétima sílabas, tal qual o esquema métrico proposto por  Guilherme de Almeida para esta forma. Mas poderíamos pensar, ainda, em outra possibilidade. Como a sequência dos versos da renga é, geralmente, aberta, o haikai seria seguido por uma adição 7 - 7 ligada por outro poeta. Ora, poderíamos também, como já foi falado, identificar o primeiro verso a um possível título da composição (embora não seja comum estas composições terem títulos, a exceção dos de Guilherme de Almeida), seguido, portanto da adição 7 - 7. Assim, este poema seria uma adição, uma extensão de um poema invisível anterior, a segunda parte de um tanka, que é a forma japonesa que está na origem do haikai, tornando-o ainda mais instigante. Sabe-se que os poetas atuaram de diferentes maneiras na circulação da forma japonesa, enfatizando, ora mais o conteúdo, ora a forma, ora o *kigo*. O *kigo* é a palavra que identifica a estação do ano, neste poema de Casimiro de Brito, o lago a identificar o outono. No *Yi Jing*, o clássico das mutações, apresenta-se uma identificação dos *gua* (padrões), identificados por 3 linguas sobrepostas, que podem ser abertas ou fechadas, às estações do ano. O lago, formado por duas lingas fechadas em baixo e uma aberta em cima, refere, segundo o texto clássico ao outono, indicando também o movimento de recolhimento e, ainda, visualmente a uma boca aberta, portanto, uma boca que fala sugerindo, por exemplo, a reunião alegre de pessoas a conversar, sendo esta alegria não uma "euforia", mas uma alegria que tem "uma certa tristeza", algo que remete ao recolhimento, algo fundo.

É interessante, porque o haikai também pode ser tomado, pelos escritores, pela simples relação com a sua construção voltada para o raciocínio interior, e, também, numa aproximação ao pensamento *zen* budista que está na base desta arte.

**3. Escavações**

Paulo Franchetti testemunha como o contato com outra cultura pode desarticular e fazer fugir aquela alteridade "do mesmo" autocontida em um determinado círculo referencial. No seu testemunho pessoal, comenta:

> Para mim, o haikai constituiu uma espécie de revelação. Acostumado a pensar a poesia como obra de arte literária, isto é, como objetivo dotado de autonomia estética e valor "universal", confrontei-me com algo frente ao qual meus conceitos de avaliação estética, bem como as técnicas interpretativas, pareciam girar em falso. [4]

E aponta para os perigos de uma tal interação:

> É certo que é possível reduzir o haicai à nossa própria dimensão. Podemos lê-lo, por exemplo, com as nossas ferramentas: investigar a sua estrutura (ainda que sendo ele extremamente breve) em busca de correspondências fônicas, de acoplamentos sintáticos, de figuras de linguagem. Talvez possamos ainda procurar nele uma caráter documental sobre as formas de vida em cada época de produção. Mas é uma tarefa, além de difícil, inglória. O método de leitura seleciona o objeto, criando uma tabela de valores que normalmente tem como ponto mais alto os objetos nos quais o método pode excercer-se em plenitude. Ora, a primeira constatação que faz um estrangeiro é que o cânone que ele compõe a partir da aplicação de formas ocidentais de leitura difere profundamente dos cânones autóctones, ainda que estes também variem de acordo com a escola ou o momento histórico.[5]

Aí está um testemunho da insuficiência do nosso olhar quando se propõe a migrar em direção ao *outro*. Na compreensão de Paulo Franchetti, na sua leitura e estudo, talvez, em um outro modo de dizer, no seu convívio com Bashô, o haikai é um do (caminho) e, por isso, uma das principais virtudes desse caminho seria a sinceridade e um dos principais obstáculos a afetação.

O haikai parece ser indiciado em um espaço entre a despersonalização e o "próprio". É nessa tensão que parece se situar a experiência oriental de Casimiro de Brito, uma longa experiência, como nos mostra Catarina Nunes Almeida, em seu texto "Na via dos mestres: O lugar zen na obra de Casimiro de Brito". Teria

começado em 1958, com o contato com a poesia de Bashô e a gestação subsequente de uma renga - *À sombra de Bashô* - em que não conformado em apenas traduzir o poeta japonês, cria um diálogo entre ambos, intercalando as traduções do poeta japonês a réplicas de sua autoria, numa verdadeira arte de dobrar papéis. Ao caracterizar o olhar que segue o do mestre, Catarina Nunes Almeida observa que o de Casimiro de Brito seria mais irônico, mais incisivo, identificando este elemento dentro de "uma realidade ocidental contemporânea"[6]. Em seu admirável ensaio, cujo objetivo principal é ler *Na via do mestre* (2000), ao mostrar relações diversas entre a poesia deste livro, em diálogo com Bashô, e *Arte Pobre* (2000), *Arte da Respiração* (1988), *Livro das Quedas* (2005), a autora sublinha aspectos muito importantes da experiência intercultural do poeta: a quebra dos limites entre a vida, os elementos cósmicos, o vazio e a morte, por um lado, rasurando a evocação clássica de *Thanatos*, ou seja, da morte como pulsão negativa e como "fim", limite irremediável; por outro, um indiviso caminho a unir ou (re)unir a humanidade.

Sem dúvida a meditação, a contemplação do fluxo universal, está no centro da poesia de Casimiro de Brito, compondo uma incessante *ars moriendi*. Ao lermos o poema 15 da *Arte de Bem Morrer* (2007), percebemos que nascimento e morte são incessantes, memória e esquecimento, terror e júbilo, a sua poesia se processa como um *continuum*, realizando a brevidade do momento, a "pegada quase apagada", conjugando-a ao mesmo tempo na percepção sensorial àquilo que está fora dela, numa sobreposição de perspectivas. No caso do poema "15" e poderia dar muitos outros exemplos, o corpo que lê e medita "sentado/ no pátio da casa branca" e escreve "apenas um fragmento", duplica a língua que fala da morte ao remeter a sua própria escrita ao encontro do verso de Celan - "um fragmento apenas no reino flutuante". O encontro com o verso do poeta judeu alemão, que, no período do pós-guerra, constituiu uma práxis poética fragmentária cheia de emudecimentos, na tentativa de expressar as aporias da representação da experiência catastrófica do holocausto, vem (re)ssignificar todo o poema de Casimiro de Brito. O mesmo Celan seria citado numa epígrafe a um conjunto de 10 poemas do *Livro das Quedas* (2005) - *"Er war Erde in ihnen, und sie gruben"* - "Era a terra neles, e eles escavaram".

Do mesmo modo que Paulo Franchetti fala de uma insufiência ao se deparar com o haikai, eu poderia falar de uma insuficência ao depararmo-nos com a morte tal como se movimenta na poesia de Casimiro de Brito. A sua "ars moriendi", não expressa um projeto pedagógico tal como o paradigma cristão o cristalizou. Não frequentam, nesta poesia, imagens do céu ou do inferno, nem mesmo o assunto "morte" aparece explicitado em todos os poemas de *A Arte de Bem Morrer* (2007), como é o caso do poema "105" - "Antes da sílaba/ há uma voz antiga/ escondida/ no meu coração"[7].

Da mesma maneira, ou melhor, de outra, o poema visual apresentado, o "quase" haicai não se presta

para expressar um raciocínio, do tipo A+B=C. O haikai é comumente referido como uma forma em que se apresenta o contraste entre dois elementos sem uma conexão diretamente lógica, cabendo ao leitor reconciliá-los em um novo plano de significado (o que não quer dizer que o haicai seja uma charada ou adivinha). Tão pouco o haicai serve para expressar juízos ou sentenças.

**4. Afinal, o centro.**

A arte de Casimiro de Brito parece evidenciar-se na própria dinâmica de transpor passado e futuro ao eixo do presente. Busco na voz de Luiza Neto Jorge, do conhecido verso "o poema ensina a cair" para falar de uma poesia que em quedas sucessivas nas "coisas que vê e ouve", permanece e passa. E se o "centro" for passagem? Voltemos ao poema visual cujo segundo verso, portanto, aquele que ocupa o centro, é: "até no seio da morte". De novo, posso mostrar que a posição do verso coincide com a enunciação - o centro da morte - que perpassa a poesia de Casimiro de Brito transversalmente, de forma plural fala de várias mortes, vários "morreres", almejando aquilo que, provavelmente, Alílderson de Jesus, na sua leitura da obra de Brito, caracterizou como um "a tessitura de vasos comunicantes". No entanto, nesse processo, quero sublinhar que a solidariedade, reconhecida, reconhecível, na obra deste poeta que foi eleito Embaixador da Paz, em Genebra, em 2006, se dá porque a sua *inter*textualidade se oferece como uma "máquina perturbadora", nas palavras de Laurent Jeny, já que é indissociável da consciência histórico-social.

Relembremos um trecho do poema "1" do *Livro das Quedas*

> [...]
> inspiro montanhas expiro as breves emoções
> do dia: o desejo incerto a formiga da escrita
> o musgo dos filhos um poema de Li Bai a
> divisão das moedas
> o medo o genocídio
> na Bósnia [...][8]

E relembremos que este poeta teve o livro *VIETNAME... Em nome da liberdade* retirado do mercado após apreensão pela censura, em 1967. Relembremos, portanto, que esta é uma poesia cujo centro se dá contra a barbárie e que o fato de a morte posicionar-se visivelmente no centro como uma evidência pode também ser uma pista falsa, um daqueles "giros em falso" sobre o qual nos alerta Paulo Franchetti, porque o centro da poesia do poeta situa-se no centro da forma como evidencia-se, ou situa-se e não situa-se, porque o centro da poesia deste poeta situa-se no espaço da respiração dessa poesia, no invisível *inter*, segundo o qual todo lugar

é suscetível de se instituir como centro desde que "em relação a" um *outro*, movediço sempre.

Uma outra observação ainda se faz necessária com relação a esta "máquina perturbadora" da linguagem. Quando Catarina Nunes de Almeida caracteriza a ironia daqueles diálogos com Bashô no âmbito de uma "realidade ocidental", tem em conta a cultura ainda dentro de um certo paradigma parcelar do conhecimento, aliás, a que todos nós estamos afeitos. Pergunto-me se a ironia de Casimiro de Brito é mesmo fruto de uma "realidade ocidental" já que a ironia está também presente no seio do budismo zen.

Na história da origem do budismo zen, fala-se da predicação "silenciosa" de Siddharta Gautama, que foi apelidado de Shakyamuni (o sábio dos Shakyas), após a sua Revelação, aos vinte e quatro anos de idade. Nesse dia, acompanhado de numerosos discípulos, dirigiu-se a uma montanha sagrada; ele já havia passado muitos ensinamentos como o Sutra do Lótus da Boa Lei, o Sutra da sabedoria transcendente. Desta vez, calava-se. Todos respeitam o seu recolhimento, mas os discípulos, que, de uma forma confusa, adivinhavam que em breve ele os deixaria, esperavam a derradeira mensagem. No entanto, Shakyamuni guardava silêncio. Tirou uma flor do ramalhete que acabavam de lhe oferecer e, calmamente, rodou a haste entre os seus dedos. Os discípulos, desconcertados, entreolhavam-se, mas, subitamente, um dos seus mais próximos, Kashyapa, compreendeu e respondeu com um sorriso ao sorriso do seu Mestre. Saindo do silêncio, Buda proclamou: —Tenho na minha posse o Olho do Tesouro da Verdadeira Lei (Dharma), a inefável e subtil vista do nirvana que abre a porta da visão do sem-forma, não depende nem dos escritos nem das palavras e transmite-se fora de qualquer doutrina. Este tesouro, remeto-o ao grande Kashyapa.

É sobre esta transmissão silenciosa que se fundamenta o zen, cujos princípios estão na invisível transmissão além do verbal ou textual; em apontar diretamente ao coração dos homens, contemplando a natureza exterior-interior, buscando superar as dicotomias do universo. Como popularmente se diz, no budismo, deve-se rir até para a morte.

Sophia de Mello Breyner Andresen, na sua arte poética, afirma que quem busca a justiça precisa ver "toda" a realidade. Em *zen*, somente em equilíbrio fisiológico estável o homem seria capaz de engendrar a pacificação do espírito, a qual permitiria a cada um descobrir a sua identidade em relação ao universo na sua totalidade. Essa descoberta é Revelação, muitas vezes, motivada através de, como ou pela "surpresa" que suspende a lógica da razão, porém, é também um empenhamento pessoal.

Retornemos mais uma vez ao poema de nossa contemplação. Pode ser que, talvez, encaremos a ironia desse poema na "realidade ocidental", como um procedimento destruidor, de desvio deformativo e crítico e

pode ser que a encaremos na "realidade zen", como um recurso mais conciliador, mas será?

Precisaríamos percorrer, ainda, um longo caminho no estudos, dentro de um viés *intercultural*, para buscarmos a ênfase e/ou a qualidade dos versos. Paulo Borges, por exemplo, mostra como a lenda medieval cristianizada da vida de Buda, "A Vida do honrado infante Josaphate", semeou um conceito de vacuidade que aproximava a *vanitas* latina da *shuniata* budista. Mesmo que conseguíssemos traçar esta fronteira, "a realidade ocidental" da "realidade oriental", o que ela nos favoreceria na apreensão desses versos? Leríamos como uma construção ambígua, ambivalente ou parcialmente identificada com uma identidade cultural, fixando o poema dentro de um paradigma? Não pretende responder a esta tripla questão. Por ora, gostaria de finalizar com as seguintes palavras de Paulo Franchetti - "O interesse do conhecimento de outras culturas me parece ser a ampliação das nossas formas de sensibilidade, nosso jeito de estar no mundo"[9]. Sendo assim, acredito que o poema falará diretamente aos corações de seus leitores ou os remeterão a uma infindável rede de interrogações, mas, de um jeito ou de outro, vai remetê-lo a uma zona que só pode ser "de risco".

**Referências Bibliográficas:**

ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BROSSE, Jacques. *Os mestres zen*. Trad. Fernando Dias Antunes. Lisboa: Editora Pergaminho, 1999.

ALMEIDA, Catarina Nunes. Na via dos mestres: O lugar zen na obra de Casimiro de Brito. *In:* BORGES, Paulo e DUARTE, Braga (org.) *O Buda e o Budismo. No Ocidente e na Cultura Portuguesa.* Lisboa: Ésquilo Edições, 2007.

BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. *In: O Arco da Palavra. Ensaios.* São Paulo: Escrituras, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Amor Líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados.* tradução de Luís Sérgio Henrique. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DEULEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs.* Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto da Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

FRANCHETTI, Paulo. Contra-sena [Testemunhos]. *In: Textos e Pretextos*. *Oriente*. N. 15, CEC, Lis-

boa, outono/inverno de 2011.

KRAMER, Sonia. Linguagem, cultura e alteridade. Para ser possível a educação depois de Auschwitz, é preciso educar contra a barbárie. *In: Enrahonar*, n. 31. Barcelona: Universidade Nacional de Barcelona, 2000.

**(Endnotes)**

1 CANCLINI, 2009, p.41

2 KRAMER, 1998, p. 150

3 Em http//casimirodebrito.sapo.pt

4 FRANCHETTI, 2011, p. 136.

5 *Idem.*

6 ALMEIDA, 2007, 427.

7 BRITO, 2007, 125.

8 BRITO, 2007, p. 17.

9 FRANCHETTI, 2011, p. 137.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# ELEMENTOS HISTÓRICO-SOCIAIS E A INFLUÊNCIA GREGA NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: UMA LEITURA DO POEMA "CANTAR"

Nathália Macri Nahas[1]

**RESUMO**: Sophia de Mello Breyner Andresen expressa-se, na Literatura Portuguesa contemporânea, sobretudo por sua obra lírica. Motivada por seu fascínio pela tradição helênica, ela traz elementos fundamentais dessa cultura para o desenvolvimento de sua arte poética e para sua visão de mundo. Sua escrita é elaborada no momento em que Portugal enfrenta um dos períodos mais conflituosos de sua história: o regime ditatorial de António de Oliveira Salazar, que exerceu de forma autoritária o poder político no país entre os anos de 1932 e 1968. Nesse contexto, Sophia imprime seu compromisso com a política, trazendo à sua lírica uma perspectiva de liberdade e justiça. Por meio da análise do poema "Cantar" – presente em seu *Livro Sexto* (1962) –, é possível identificar e analisar a relação entre a obra poética de Sophia e elementos ligados ao contexto sociopolítico português em um diálogo com a cultura helênica, revelando sua busca pela harmonia e totalidade entre o homem e o mundo.

**PALAVRA-CHAVE**: Sophia de Mello Breyner Andresen; poesia portuguesa contemporânea; cultura helênica; História; salazarismo.

**ABSTRACT**: Sophia de Mello Breyner Andresen is known, in Portuguese Literature, especially for her poetry. Motivated by her fascination by Hellenic tradition, she brings fundamental elements of this culture not only for the development of her poems but also for her world understanding. Her poetry is elaborated when Portugal faces one of the most conflicting periods of its history: the dictatorial regime of António de Oliveira Salazar, who exercised in an authoritarian way the political power in the country among 1932 and 1968. In this sense, Sophia expresses her political commitment bringing to her texts a perspective of freedom and justice. Through a lecture of the poem "Cantar" – part of her book *Livro Sexto* (1962) – it is possible to identify and analyze the report between her lyrical work and the Portuguese sociopolitical elements, in a dialogue with the Hellenic culture, revealing her search for the harmony and totality between the man and the world.

**KEYWORDS**: Sophia de Mello Breyner Andresen, Portuguese poetry, Hellenic culture, History, Salazarism.

A literatura sempre apresentou uma relação muito significativa com a história de sua nação. O século XX traz a Portugal, por exemplo, uma expressão literária em que o olhar histórico permite, muitas vezes, uma

1 Mestranda do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da FFLCH/USP na área de Literatura Portuguesa, sob orientação da Profª. Drª. Paola Poma. Endereço eletrônico: nathalia.nahas@gmail.com.

ampliação de interpretações e leituras, de influências e diálogos que enriquecem não só a prosa e a poesia como também a compreensão de acontecimentos sociais e políticos, o que leva a uma perspectiva de denúncia, resistência e combate.

A poesia apresenta-se, nesse contexto, como um texto de amplas possibilidades no qual o caráter político pulsa frequentemente e pode ser verificado como elemento de composição e de conteúdo. É a partir dessa noção que se pode analisar a obra lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma mulher que, em sessenta anos de escrita e quase trinta livros de poesia publicados, buscou enxergar Portugal e sua sociedade com olhos de clareza e falar de sua nação partindo de um discurso claro e objetivo de mesma medida, elementos que lhe foram proporcionados por um diálogo forte com a tradição helênica.

Nascida no Porto, em 6 de novembro de 1919, Sophia se expressa na Literatura Portuguesa contemporânea como uma autora em busca de uma conciliação entre o homem e o mundo. O seu olhar para a poesia, aliás, tem no termo religação uma espécie de palavra-chave, pela qual se torna possível perceber a coerência de seus textos. Na busca pela totalidade, ela vê a possibilidade de completude, e a angústia do mundo cotidiano aparece em uma reflexão marcada pela clareza das palavras. Em um mundo fragmentado, Sophia busca a construção de um projeto poético de plenitude e verdade, elementos que se expressam pela luminosidade e pela harmonia trazidas a seu texto. Assim, sua obra é elaborada por relações entre contrários que encontram a oportunidade de união, a qual diferencia sua lírica do panorama literário de meados do século XX.

A procura pela inteireza e pelo equilíbrio da poesia andreseniana estabelece-a em um lugar distinto não apenas das produções de seu momento mas também dos modos como o fazer poético pode tocar um escritor. Eduardo Lourenço observa, em seu ensaio "Para um retrato de Sophia", que a lírica dela é como "mistério repassado de claridade".[1] Ele desenvolve a ideia de que um poeta não escreve sobre o mistério presente na natureza, no mundo, no universo. O que o poeta faz é nomear tal mistério por meio de si, função essa que Sophia, na visão do ensaísta, soube desempenhar nítida e singularmente.

Para a poeta, o poema configura-se como uma instância natural: "Não, não imaginava que os poemas fossem feitos por uma pessoa. Pensava que existiam por si próprios e o que era preciso era estar com muita atenção"[2], diz a autora em entrevista a Maria Armanda Passos. Essa compreensão do poema como um elemento tão natural como a luz do sol foi abordada pela autora novamente no seu texto intitulado Arte Poética IV, publicado em 1972, em seu livro *Dual*. Nesse ensaio, ela diz que encontrou a poesia "antes de saber que havia literatura", crendo nos poemas como "um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes".[3] Assim,

para desfrutar deles era simplesmente preciso "estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir".[4] A lírica era uma revelação, algo que exigia a atenção dos sentidos e a concentração do silêncio. A esse aspecto do "estar atento" associa-se a noção do poema como algo imanente, fator que insere a poesia andreseniana em uma espécie de "soberania da palavra poética, exigência de uma palavra pura e justa [...]" com "o retorno de uma infinita exigência de sacralidade expansiva"[5], conforme observa Eduardo Prado Coelho.

A poesia de Sophia é vista, assim, como a construção da temática da reconciliação entre as coisas e os seres, em uma dinâmica que coloca a natureza como cenário e motor dessa reunião. "Esta poesia sonda a aparição concreta do invisível no universo essencial dos quatro elementos, densamente figurados na fluidez do mar e das ondas, da espuma e das areias, da luz e do vento."[6] É evidente que essa caracterização inicial se modifica ao longo do desenvolvimento poético andreseniano, mas os traços aqui presentes são, conforme observa Paula Morão, parte de um projeto que se intensifica e amplifica:

> [Sophia] se perfila desde logo com uma voz e um universo muito peculiares, coerentemente se expandindo nas vertentes várias de uma obra maior; já nestes começos se pode ler uma voz em relação fundadora com o mar, a praia, o sol, o espaço íntimo de sentimentos carregados de um tempo enigmático e espesso, referido aos mitos gregos, tão caros à autora – tudo produzindo um chamamento e um fascínio inapeláveis para quem lê. (MORÃO, 2002, p. 142)

Essa poesia de universo e voz "muito peculiares" consolida-se, no decorrer de sua de produção, vinculada a uma influência límpida do mundo grego. A simplicidade da linguagem em que se constroem os poemas de Sophia alia-se à complexidade clássica da Grécia à qual ela retorna em busca de um paraíso em que haja a harmonia entre os elementos do real. Configuram-se como tais elementos não somente o homem e a natureza, mas a presença e força determinante dos deuses. Há, a partir da palavra, a procura incessante pela sintonia e plenitude fortalecida pelo material mítico da cultura helênica. A ideia de clareza e limpidez, associada aos elementos do natural – como o mar, a luz e o vento – revelam uma nitidez e uma positividade que se intensifica em uma relação de equilíbrio dada por esse universo clássico.

Tal positividade, no entanto, não deve ser confundida com a ideia de uma poesia que canta o otimismo. A busca de Sophia pela completude e totalidade não é mascarada por uma postura que recupera a seu bel-prazer mitos clássicos que ilustrariam um mundo hipotético perfeito em um viés que trabalha apenas o lado bom dos acontecimentos. Distante disso, Sophia traz desde o princípio de seu projeto lírico o conflito entre o "tempo" do homem e o tempo mítico em que há a aliança entre a humanidade e os deuses.

Em seu ensaio "Itinerário poético de Sophia", publicado na revista *Colóquio Letras*, Maria de Lourdes Belchior reflete sobre a questão do tempo na obra andreseniana:

> Desde sempre se contrapõe, na sua poesia, à imagem de um tempo dividido que o homem vive como *tempo de ameaça, tempo de ódio, tempo de nojo*, a ambição de uma linha imaginaria não quebrada, de um tempo absoluto, sem limites. [...] E desde cedo, desde *Poesia*, se concretiza a oposição entre uma grandiosa natureza pura, feita de solenidade e beleza, e a cidade ("Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas, / Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta", *Poesia*, p. 31). (BELCHIOR, p. 36)

Nesse sentido, a cultura helênica entra como um fator de unificação diante de um contexto em que o homem está em ruptura, não havendo a união entre ele, o natural e o divino. Esse vínculo é para ela primordial, pois seria a possibilidade de comunhão à inteireza.

Na sua busca pela composição de um projeto lírico em que a totalidade seja uma expressão justa do equilíbrio entre o homem e seu universo, Sophia aproxima-se da ruptura que é latente ao contexto que a cerca. O período sociopolítico em que ela desenvolve sua escritura inscreve-se no Estado Novo, regime de ditadura militar que vigorou entre 1926 a 1974. A instauração desse governo segue a tendência de meados do século XX, quando varias nações, como o Brasil, tiveram seus governos liderados por forças opressivas e autoritárias. Em Portugal, o regime é instaurado em um momento no qual a crença de união política estava, havia alguns anos, bem fragmentada.

Em 1944, com o livro *Poesia*, Sophia inicia a publicação de sua obra literária, e seu país enfrentava um tenso e instável período sociopolítico, o qual fragmentava ideologicamente a sociedade. A ditadura militar, originada das forças armadas de maio de 1926, dura 41 anos. O Estado Novo é instaurado em 1933, comandada pelo governo autoritarista de António de Oliveira Salazar. Nesse contexto, há de se observar como a postura política de um governo ditatorial implicou influências marcantes na produção literária lusitana. É preciso considerar também o cerceamento cultural legitimado pela censura e o fazer literário do momento para se compreender mais amplamente os traços da poética andreseniana.

É nesse período de conflito intelectual que Sophia desenvolve seu *Livro Sexto,* publicado em 1962, o qual é considerado o livro mais combatente da autora. Dividido em três seções – "As Coisas", "A Estrela" e "As Grades", o livro rendeu à poeta, em 1964, o Grande Prémio de poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores. É considerado por muitos estudiosos literários como um marco na obra andreseniana por apresentar um tom de

resistência e interventivo. Ainda que o livro traga, de fato, um viés político mais explícito, verificados nos muito conhecidos poemas "Exílio" e "O Velho Abutre" – nitidamente ligados ao momento sociopolítico português – os poemas são coerentes com o projeto poético de uma poesia justa.

Essa ideia, elaborada por Sophia no discurso proferido à época do recebimento do prêmio pelo *Livro Sexto,* insere o fazer poético como uma moral, que, sendo imanente do real, deve estar em uma sintonia harmônica com o homem e com a natureza: "... é por isso que o poeta é levado a buscar justiça pela própria natureza da sua poesia".[7] E a busca justa é desde sempre uma coordenada fundamental de toda sua obra poética. É a partir desses elementos que Sophia constrói  um projeto que vai além do estético: ao relacionar a poesia de maneira justa com a natureza, com o sagrado e com o homem, a poeta define seu projeto ético.

Pela aproximação entre o projeto poético de Sophia, no qual a influência da tradição helênica é tão marcante,  e o contexto opressivo e limitador da ditadura portuguesa, propõe-se uma leitura do poema "Cantar", publicado no *Livro Sexto.*

**Cantar**

Tão longo caminho
Quanto passo andado
E todas as portas
Encontrou fechadas
Tão longo o caminho
Como vai sozinho
Sua sombra errante
Desenha as paredes
Sob o sol a pino
Sob as luas verdes
A água de exílio
É brilhante e fria
Por estradas brancas
Ou por negras ruas
Quanto passo andado
Por amor da terra
País ocupado
Onde o medo impera

Num quarto fechado
As portas se fecham
Os olhos se fecham
Fecham-se janelas
As bocas se calam
Os gestos se escondem
Quando ele pergunta
Ninguém lhe responde
Só insultos colhe
Solidão vindima
O rosto lhe viram
E não querem vê-lo
Seu longo combate
Encontra silêncio
Silêncio daqueles
Que em sombra tornados
Em monstros se tornam
Naquela cidade
Tão poucos os homens

Último texto da seção "As Grades", o poema é composto por 37 versos, dispostos de uma maneira que, logo em um primeiro momento, leva a um estranhamento e a uma questão: haveria um modo correto de se ler? Os versos estão dispostos em duas colunas: a esquerda conta com dezenove versos, e a direita, com dezoito. Elas não estão, no entanto, dispostas uma ao lado da outra em uma reta: a coluna menor aparece um pouco abaixo da maior, o que visualmente provoca uma ruptura entre os versos. Como as linhas não aparecem em espaços equivalentes, o leitor é levado a uma experiência distinta: é possível ler o poema por colunas ou fazer a leitura como um caminho: do verso primeiro da esquerda ao primeiro da direita e assim por diante, em uma espécie de descida por degraus.

O título "Cantar", inicialmente, possibilita também uma dupla leitura. Podemos pensar no verbo cantar, isto é, na ação de expressar-me vocal e melodicamente acerca de um determinado conteúdo, e também no termo substantivado, *o cantar*, como o próprio canto, a composição poética propriamente dita. Aparentemente sutil, a dupla semântica já indica um questionamento que orienta o poema: existe o cantar – o canto – sem a possibilidade de cantar – a ação? Essa dupla leitura vincula-se ao elemento contextual fortemente marcado no poema, uma vez que a voz artística em Portugal, na década de 60, enfrentava uma forte limitação ideológica.

Ainda que houvesse o canto, a ação cantar estava reprimida. A censura, arma elementar de coerção do governo autoritarista, foi um fator de cerceamento de diversos escritores contemporâneos de Sophia, e a própria autora lidou com a proibição e intensa pressão desempenhada pela PIDE, a Polícia Internacional de Defesa do Estado português.

Dada a questão sociopolítica, o termo cantar também suscita uma relação fundamental com a tradição helênica, tão cara à Sophia. O mundo grego organiza-se pelo discurso numinoso, isto é, influenciado pelo aspecto divino, o que pode ser visto na obra de Hesíodo, a *Teogonia,* na qual canta a origem dos deuses. Jaa Torrano explica em seu prefácio à edição da *Teogonia* que*:* "Sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida que vieram à luz pela primeira vez".[8] Ligado à presença sagrada das Musas, o cantar é o exercício por excelência da linguagem, a qual, por sua vez, é imanente ao ser. A *Teogonia* organiza-se então pela ideia de que o ser – a presença, a aparição – ocorre na linguagem e pela linguagem, porque é ela a força divina de nomear.

Na visão de Hesíodo, o elemento sagrado da linguagem, ou seja, seu poder de revelação, torna-a em "raiz originante de todo o poder e o exercício de poder"[9], conforme observa Torrano. O exercício do canto, dessa maneira, liga-se de modo imanente ao poder sagrado da linguagem e a toda forma de poder decorrente dele. Assim, Sophia, ao trazer a palavra de forma concreta e objetiva, cria um vínculo entre o aspecto clássico, o qual vê na linguagem o poder de presentificar o universo e o seus elementos, e o aspecto político, o qual reforça pela censura o poder intenso inerente à linguagem.

O poema, metricamente, é composto por versos em redondilha menor. O primeiro verso – disposto na coluna da esquerda – tem seu sentido continuado no primeiro da coluna direita. Essa é a dinâmica da leitura que aqui é proposta. A separação espacial indica a ideia de flashes, termo que figurativamente leva a noção de momentos breves, mas intensos e marcantes, o que é reforçado pela brevidade dos versos.

Observa-se a ausência de pontuação – traço da poética de Sophia –, falta que reafirma a estruturação dupla possibilitada pela disposição dos versos. A ausência de marcações gráficas torna a sintaxe do texto fluida e dinâmica, levando à ideia de movimentação, como se estivéssemos diante de degraus mesmo. Apesar de não haver pontuação, é preciso considerar as relações semânticas e sintáticas que os versos apresentam: o verso inserido à esquerda completa-se ao que está à direita, determinando o ritmo e a progressão do texto. Dessa maneira, a leitura "em degraus" do poema é a preferível para esta análise.

Um poema cujo nome é  Cantar suscitaria uma presença marcante de um ser que cantasse. Contudo,

neste poema, observa-se uma voz lírica que fala sobre um alguém – marcado pelo uso da 3ª pessoa – e sobre homens, textualmente explicitados por fragmentos de partes de corpos que se separam também divisão dos versos. Logo no terceiro verso temos a referência de alguém que andou mas encontrou fechadas todas as portas. Esse alguém, que caminha sozinho, tem em sua sombra sua expressão ativa: é ela quem "desenha as paredes / sob o sol a pino / sob as luas verdes". A sombra, uma projeção obscura produzida pela interceptação da luz por um corpo, é o elemento que age no verso. Mas sua ação é errante: a sombra representa a falta de conhecimento, a ausência de luz e, por vezes, a ignorância. Mas a sombra errante depende de um corpo para existir. E é esse corpo – esse homem – que anda erradio.

O homem que caminha sozinho depara-se com "A água do exílio", definida como "brilhante e fria", nos sextos versos de cada coluna. A palavra exílio, que aparece no *Livro Sexto* em diversos poemas, dá nome ao poema de quatro versos no qual a voz poética relaciona a perda da pátria ao silêncio e à renúncia: "Quando a pátria que temos não a temos/ Perdida por silêncio e por renúncia/ até a voz do mar se torna exílio/ E a luz que nos rodeia é como grades"[10].

Da mesma forma que no poema "Exílio", vê-se em "Cantar" a aproximação entre a liberdade cerceada e os elementos concretos que rodeiam a voz poética. A água – elemento fundador, de origem – torna-se a água do exílio, é brilhante, mas é também fria. Se o exílio passa a ser a única opção em um país ocupado, imperado pelo medo, tal alternativa concretiza-se em frieza. A solidão aparece numa construção similar no verso catorze da coluna direita: "Solidão vindima". A palavra vindima refere-se à colheita de uvas, fruta que é um símbolo marcante cultural e economicamente a Portugal. Mas o símbolo aparece um uma imagem isolada, solitário, pois a nação está calada: "as bocas se calam". Os símbolos não falam mais pela nação. Não são as pessoas que se calam, são suas bocas. É o canal que não pode exercer sua função primordial de comunicação. Esse silêncio, como a ausência da linguagem, é tão poderoso quanto a própria presença dela. O silêncio não é a ação de não falar. É a não ação. E essa não ação liga-se aos homens por uma construção metonímica: é a boca que se cala "num quarto fechado / onde o medo impera".

No poema, Sophia representa de forma concreta elementos abstratos, como o insulto e o gesto. Esses substantivos aparecem ligados a verbos de ação que dependem da atividade humana: "os gestos se escondem" e os insultos são colhidos. Da materialidade concreta dada pelos verbos, a autora cria relações objetivas entre o gesto e o insulto – termos que são formas de linguagem. Em sua análise sobre o poema "Pátria", também do *Livro Sexto,* na mesma seção que o poema "Cantar", Roberto Vecchi verifica como Sophia apresenta o contexto da pátria portuguesa elaborado a partir de uma relação com a linguagem. No seu estudo, presente no livro

*Século de Ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, ele indica que o fazer poético no poema se constrói não somente como um exercício lírico mas também como um mecanismo de dizer a pátria, uma vez que a poética é parte da língua e das "narrações" da pátria. Essa ideia pode, da mesma forma, ser observada no texto "Cantar", pois se a língua constrói a nação, o silêncio explicita uma cisão na composição desse conjunto a que se chama de país.

A autora parte, nesse sentido, de símbolos e imagens formadoras de uma imagem maior, a nação: o amor da terra – ligação ao território – inscrito no oitavo verso direito; a língua – expressa pelas palavras gestos, insultos e silêncio e pela dupla perguntar-responder – e o povo – representado fragmentadamente por termos como olhos, boca, rosto, ninguém. Só se chega à noção de país por meio da ligação e equilíbrio de todos esses fatores, mas não é a essa situação de inteireza que a voz poética vê ao seu redor.

Tais elementos formadores da nação aparecem espacialmente inscritos: eles estão em um território que, entretanto, encontra-se sitiado pelo medo, pelo silêncio e pela ocultação. Da mesma forma que o homem aparece fragmentado, o ambiente também o está: a voz poética fala de alguém que encontra portas e janelas fechadas "num quarto fechado". Essa fragmentação torna-se ainda mais intensa pelo fato de a imagem da casa ser um tema muito forte na obra andreseniana. Aqui não há casa, há pedaços dela. A casa – que pode ser lida como metáfora do país – não é a totalidade, está inscrita em imagens recortadas de um todo.

A temática fragmentada do poema "Cantar" inspira, naturalmente, uma leitura pelo viés contextual vivenciado pela autora. No entanto, como observa Vecchi, essa chave possível de leitura tornar-se superficial se nela o leitor permanecer. Sophia elabora sua imagem da nação nesse texto – assim como na seção a que ele pertence do *Livro Sexto* – a partir de

> [...] um exercício poético que se faz explorando o sutil limiar de dizer a pátria pelo não dizer [...]. A verdade concreta desta palavra que é silêncio enraíza-se, quase por paradoxo, inaugurando a secção só na aparência política (*As Grades*) de passado e presente [...] (VECCHI, p. 259)

A linguagem é aqui a força, o elemento pelo qual a totalidade buscada por Sophia ao longo de seu projeto poético torna-se possível.

A voz poética fala de alguém, portanto, que encontra as portas e janelas fechadas e a quem rostos se viram. Esse alguém, que trilha um extenso caminho vê seu longo combate encontrar somente silêncio. Mas este não é somente o não falar. É o não agir: a não ação que transforma homens em "monstros", em sombras que

refletem os tão poucos homens que habitam a cidade. Nesse resumo do percurso feito pelo alguém sobre o qual narra a voz poética, observa-se o ceder da linguagem como elemento que insere na cidade homens sombras. Essa reflexão retoma de forma concreta e clara não somente um contexto político em que há cerceamento da liberdade. Ela evoca a formação das cidades, a *pólis* grega, a qual se constrói e se organiza pelo poder da voz e da expressão daqueles considerados cidadãos. Ela evoca também o poder da linguagem e do canto sagrado, presentificado pelas musas que apresentam o mundo e organizam-no, revelando o poder da palavra. É a essa força original que Sophia se volta, vendo na sua ausência a presença da escuridão e do horror, mas vendo na palavra a possibilidade justa do equilíbrio e da inteireza do homem a sua pátria e a seu mundo.

**Referências Bibliográficas e Notas**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética.* 2. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

_____. "Sophia de Mello Breyner Andresen: 'Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais... '". In: *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias,* Lisboa, nº 26, p. 2-5, 16 fev 1982. Entrevista concedida a Maria Armanda Passos.

_____. "Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho". In: *ICALP — Revista*, n.º 6, p. 60-77, Agosto/Dezembro, 1986. Entrevista de Eduardo Prado Coelho e Lúcia Garcia Marques.

BELCHIOR, M. L. Itinerário poético de Sophia. In: Colóquio-Letras, nº 89, p.36-42, jan 1986.

CARLOS, Luís Adriano. "As últimas décadas: a geração dos **Cadernos de Poesia**. In: LOPES, Oscar; MARINHO Maria de Fátima (Dir.). *Historia da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas.* Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p. 235-267.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* Estudo e tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. "Para um retrato de Sophia". In: ANDRESEN, S. M. B. *Antologia*. 4. ed. Lisboa: Moraes, 1975.

MOURÃO, Paula. "Mulheres escritoras nos anos 30 e 40". In: LOPES, Oscar; MARINHO Maria de Fátima (Dir.). *Historia da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas.* Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p. 135-142.

VECCHI, Roberto. "Sophia de Mello Breyner Andresen, **Pátria**". In: *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus-Cotovia, p. 257-262.

**(Endnotes)**

1 LOURENÇO, 1975, p. I.

2 ANDRESEN, 1982, p. 2.

3 ANDRESEN, 2011, P. 844.

4 Ibidem.

5 COELHO. In: ANDRESEN, 1986, p. 60.

6 CARLOS, 2002, p. 259.

7 ANDRESEN, 2011, p. 841.

8 TORRANO. In: HESIODO, 2007, p. 19.

9 Ibidem, p. 31.

10 ANDRESEN, 2011, p. 432.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O ROMANCE-FOLHETIM LUSÓFONO NO JORNAL *DIÁRIO DO GRAM-PARÁ* DO SÉCULO XIX.

Neila Mendonça Garcês Lima[1]

**Germana Maria Araújo Sales (Orientadora)[2]**

**RESUMO**: Este trabalho se norteia pelo estudo dos romances-folhetins publicados no jornal *Diário do Gram-Pará* - primeiro jornal de circulação diária no estado do Pará, com primeira edição em 1853. A presença de espaços destinados à publicação de capítulos de obras literárias no citado jornal representa o modo como se deu a disseminação do gosto pela escrita literária no estado. Dentre os romances-folhetins publicados constam algumas narrativas do escritor português Camilo Castelo Branco, autor prestigiado nas seções dedicadas à literatura nos jornais da época, como *A neta do Arcediago* (1856) e *A filha do Doutor Negro* (1864), a primeira publicada no periódico no ano de 1863 e a segunda em 1864, mesmo ano de sua edição em formato livro. O estudo tem como escopo aprofundar as informações sobre a relação entre as publicações literárias em periódicos e a formação do público leitor na Amazônia do século XIX, identificando a ocorrência de romances do citado autor nos jornais do período. Da mesma forma, o estudo visa comparar as publicações das citadas obras em formato livro e em romance-folhetim, bem como analisar a história editorial das narrativas, além dos elementos literários e culturais expressos nos textos em relação aos aspectos comuns da sociedade local.

**PALAVRAS-CHAVE**: *Diário do Gram-Pará*, literatura do século XIX, Camilo Castelo Branco.

**ABSTRACT**: This work is guided by the study of novels, serials published in the newspaper *Diário do Gram-Pará* - first daily newspaper circulation in the state of Pará, with the first edition in 1853. The presence of spaces for publishing chapters of literary works in that newspaper, is the way he gave the spread a taste for literary writing in the state. Among the novels-published serials listed some narratives of Portuguese writer Camilo Castelo Branco, renowned author in the sections devoted to the literature by newspapers such as *A neta do Arcediago* (1856) and *A filha do Doutor Negro* (1864), first published in the journal in the year 1863 and the second in 1864, the same year his edition in book form. The study is scoped further information on the relationship between literary publications in journals and training readership Amazon nineteenth century, identifying the occurrence of novels of the author quoted in the newspapers of the period. Likewise, the study aims to compare the publications cited works in book format and serial-romance, as well as analyze the publishing history of narratives besides those expressed in literary and cultural texts in relation to the common

1 Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2012-2014). neilagarces@yahoo.com.br.
2 Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Pará.

aspects of local society.

**KEYWORDS**: *Diário do Gram-Pará*, nineteenth century literature, Camilo Castelo Branco.

O surgimento do romance-folhetim, texto ficcional que passou a predominar no espaço folhetim[3], teve um papel fundamental no contexto que envolveu a recepção de autores iniciantes e/ou veteranos junto ao público, o qual encontrava no "pé da página", geralmente a primeira, um democrático espaço de divulgação dos mais variados textos, entre receitas culinárias, charadas e piadas, que logo passou a ser ocupado exclusivamente por textos ficcionais, os chamados romances folhetinescos.

Desde o início da publicação, na França, o romance em folhetim – ou romance-folhetim[4] – se notabilizou por engendrar uma estreita relação entre a literatura e o público leitor, também presente no Brasil durante o século XIX quando estiveram presentes os "pedaços de histórias" nos rodapés, que vão muito além da intenção primeira da mera fruição. Acerca do aparecimento dos folhetins, José Ramos Tinhorão informa:

> Na verdade, o aparecimento na França das histórias escritas para publicação em capítulos, em rodapés de jornal, coincidiu em meados da década de 1830 com a tendência à democratização revelada pela imprensa da Monarquia de Julho, sob o governo de Luís Felipe, quando as massas populares de Paris começaram a forçar sua participação política, através de uma inquietação logo traduzida na série de teorias de reforma social tão características do século XIX. (Tinhorão, 1994, p. 7).

Segundo Tinhorão (1994), o folhetim encontrou sua raiz nos esquemas do teatro francês do século XIX, de onde derivaram os elementos próprios das narrativas em rodapés: a vítima sofrida, o vilão mal e o admirável e destemido herói. Esse conjunto, embora estivesse a serviço de uma literatura de consumo, foi responsável pela aproximação do romance romântico da massa leitora, um dos fatos mais marcantes da estética romântica.

Reconhecido como um importante meio de difusão das fórmulas literárias que marcavam a prosa de ficção da época, o romance-folhetim encontrou nos jornais o espaço adequado para a disseminação do gosto pela escrita literária, haja vista a popularidade que as produções alcançaram com as publicações nas seções de jornais dedicadas a este fim.

---

3 Do francês *le fouilleton*, um lugar específico do jornal, também conhecido como *rez-de-chaussée* (rodapé), cuja finalidade era a distração e o entretenimento do público leitor de jornais.

4 Tânia Serra (Antologia do romance-folhetim, 1997, p. 21) nos oferece uma boa diferença entre romance em folhetim e romance-folhetim, a qual reside no fato de aquele se preocupar com sua unidade narrativa, exigível para seu valor estético, enquanto o segundo se constrói ao sabor do leitor, em capítulos apartados, cuja publicação aos pedaços caracteriza sua própria natureza.

Também no Brasil esse aspecto da rápida difusão dos folhetins junto ao público se fez notar, e essa presença marcante além de favorecer a circulação de jornais, também imprimiu suas marcas nas técnicas narrativas do romance brasileiro, o que prova a influência das práticas folhetinescas sobre os romancistas do período, tendo estes confessado ou não tal influência. Sobre essa penetração do folhetim francês no Brasil, Marlyse Meyer afirma:

> Tão fulgurante e rápida penetração do folhetim francês sugere a constituição no Brasil, nas décadas de 1840 e de 1850, de um corpo de leitores e ouvintes consumidores de novelas já em número suficiente para influir favoravelmente na vendagem do jornal que as publica e livros que as retomam. (Meyer, 1996, p. 292).

A presença regular dos folhetins no Brasil se fez notar inicialmente em jornais cariocas – *Jornal do Comércio*, *Gazeta do Rio de Janeiro* e *Marmota Fluminense* – na década de 1830, e a partir de 1840 as publicações se disseminaram em nosso país.

No ano de 1839, foi lançado no periódico carioca *Jornal do Comércio*, o romance histórico *O Aniversário de D. Miguel em 1928*, primeira obra do historiador e jornalista João Manuel Pereira da Silva foi primeiro o texto nacional a ocupar o rodapé de um jornal no Brasil (Heineberg, 2008, p. 497).

Na província do Grão-Pará, foram os ideais liberais que conduziram ao surgimento da imprensa, quando houve, em 1822, a fundação do primeiro jornal local – *O Paraense* – responsável por propagar conceitos políticos e ideais liberais, o que muito contribuiu para a formação política dos habitantes da província, lugar onde a população sofria com o baixo acesso à educação, inclusive na capital. Acerca deste papel dos jornais no Pará, Maria Lucilena Gonzaga Costa afirma:

> Como se constata, os jornais desempenharam um importante papel no cenário paraense, não só no sentido político, mas também como forma de instrução. Época em que o acesso à educação não era tão democrático, segundo Isabel Lustosa (2003). A imprensa se firmara como um importante difusor das "chamadas luzes". Cabia ao jornalista, a função de educador, cuja missão era suprir a falta de escolas e livros através de seus escritos. (Costa, 2008, p. 13).

O contexto econômico de Belém também contribuiu para o seu desenvolvimento social e intelectual, conforme Germana Maria Araújo Sales:

> Na segunda metade do século XIX, momento áureo do ciclo da borracha, a pro-

> víncia do Grão-Pará passou por grandes transformações culturais. A exploração e a exportação desse produto adquiriram grande significado econômico, o que beneficiou a capital Belém com o progresso, intensificando sua urbanização e desenvolvimento, quando foram inauguradas importantes instituições responsáveis pelo desenvolvimento intelectual e cultural da região.(Sales, 2008, p. 97).

Com uma expressiva quantidade de jornais circulando em Belém, os romances-folhetins tiveram grande destaque na imprensa, ao lado de outros gêneros, como garante Germana Maria Araújo Sales:

> A partir da segunda metade do século XIX, cresceu o número de periódicos publicados na cidade de Belém que investiram nas publicações literárias. Num total de cinqüenta e quatro jornais publicados entre 1822 e 1900, vinte e nove reservavam um espaço para publicações literárias de diferentes gêneros. (Sales, 2008, p. 98).

O primeiro jornal com circulação diária na cidade, o *Diário do Gram Pará* – publicado entre os anos de 1853 e 1892 – fez circular entre os leitores da capital, textos literários de conhecidos prosadores, como do autor Torcuato Torrogo Y Mateus, com seu *O Monge Negro*, em 1857 e do português Camilo Castelo Branco, autor de grande presença nos rodapés jornalísticos locais com os romances-folhetins *A neta do Arcediago* (1856), publicado de setembro a outubro de 1863; *Coisas espantosas* (1862), publicado em setembro de 1863; *O bem e o mal* (1863), presente no *Diário* de 20 de abril a 25 de maio de 1864 e *A filha do Doutor Negro* (1864), publicado entre julho e agosto de 1864.

Sobre a fundação do *Diário do Gram-Pará*, Maria Lucilena Costa (2008) acrescenta:

> Os portugueses José Joaquim Mendes Cavaleiro e Antônio José Rabelo Guimarães fundaram o primeiro jornal de circulação diária em Belém, o Diário do Gram-Pará, surgido em março de 1853. Transitou do final do período imperial ao início do período republicano, porém, por questões políticas, Mendes Cavaleiro, seu principal redator, foi deportado para Portugal e a partir dessa época o jornal passou pelas mãos de diversos proprietários, como órgão do Partido Conservador e do Partido Nacional, deixando de circular em 15 de março de 1892. Por ser divulgador do Partido Conservador, teve como grande adversário O Liberal do Pará, com propósito político e apoio do Partido Liberal, cujo proprietário era Manuel Antonio Monteiro. (Costa, 2008, p. 16).

Como se percebe na citação anterior, a imprensa paraense sofria constantes interferências políticas,

sendo palco também de disputas entre grupos políticos com interesses diversos, reservando, entretanto, o espaço cativo à literatura ao pé da página.

Autor bastante prestigiado no *Diário do Gram-Pará*, que o digam as várias narrativas publicadas nos anos de 1863 e 1864, Camilo Castelo Branco nasceu em Lisboa no ano de 1825. Desenhou em sua obra uma clara antipatia ao estilo de vida burguês, e expôs conflitos humanos marcados por preconceitos morais e sociais impregnados de sarcasmo, que ora davam a impressão de superação de problemas, ora abriam para a concreta certeza de que não havia solução. Essas e outras marcas de sua obra levaram os estudiosos portugueses Antônio José Saraiva e Oscar Lopes a afirmarem:

> [...] a sua obra traz até nós o palpitar humano das províncias nortenhas no seu tempo, com uma vida e uma densidade que nenhum outro ficcionista voltou a captar. É o nosso grande mestre da narrativa densa, rápida, de objetividade inteiramente persuasiva e pungente nas melhores páginas que escreveu. (Saraiva e Lopes, 1996, p. 813-814).

A bibliografia do escritor é volumosa, formada por poemas líricos, satíricos, folhetos de cordel, peças teatrais, obras de crítica literária, além de suas inúmeras novelas, como *Anátema* (1851), primeira publicada em livro, e romances, alguns dos quais publicados em folhetins, e revela a "proletarização literária do gênio de Camilo", como afirma Antônio Saraiva, pois o escritor teve que responder às várias exigências de seus editores, o que foi capaz de configurar sua obra em suas várias faces, desde o gosto pelo romance negro do qual *Coisas espantosas* (1862) é um exemplo, conforme observa a professora Maria de Fátima Marinho, publicado no *Diário* em setembro de 1863 –, passando pelo melodrama romântico de esquemas de grande sucesso, envolvendo um jovem apaixonado, uma mulher intensamente amada a quem não se pode alcançar devido aos impedimentos familiares e/ou sociais, crimes e sacrifícios, que não deixam de elevar o sentimento à condição de algo sagrado, até a novela satírica de costumes, a qual aproxima o autor da esfera realista.

Nos anos de 1863 e 1864 foram publicados os seguintes romances-folhetins no *Diário do Gram-Pará* em Belém, entre 02 de setembro a 27 de dezembro de 1863 e de 02 de janeiro a 30 de dezembro de 1864:

| **Título da obra** | **Autor** | **Ano de publicação do livro** | **Datas de publicação no *Diário do Gram-Pará.*** |
|---|---|---|---|

| | | | |
|---|---|---|---|
| Coisas espantosas | Camilo Castelo Branco | 1862 | Setembro de 1863 |
| A neta do Arcediago | Camilo Castelo Branco | 1856 | Setembro a outubro de 1863 |
| O arrependimento. | Camilo Castelo Branco | 1863 (Publicado no livro *Annos de prosa*) | Novembro de 1863 |
| A gratidão | Camilo Castelo Branco | 1863 (Publicado no livro *Annos de prosa*) | Novembro de 1863 |
| O bem e o mal | Camilo Castelo Branco | 1863 | De abril a maio de 1864 |
| A filha do Doutor Negro | Camilo Castelo Branco | 1864 | De julho a agosto de 1864. |

Como se percebe, a presença de narrativas de Camilo Castelo Branco era uma constante nas páginas do *Diário*, e as publicações foram realizadas próximas à publicação da obra em formato livro, o que denota um interesse pelo autor, haja vista a impossibilidade de saber sobre a aceitação ou não do romance pelo público, antes de sua publicação.

Também esta ideia justificaria a presença, anos antes – em julho de 1857 – da publicação de um poema de Camilo Castelo Branco no *Diário*, o qual aparece em espaço interno do jornal, não no rodapé. O texto de que se fala está no livro *Duas épocas da vida* de 1854.

No que se refere ao romance *A filha do Doutor Negro*, a publicação do texto no jornal ressalta a condição do texto como original, o que leva a crer que os textos não sofreram qualquer tipo de adaptação, não havendo interesse, no caso, em aplicar a técnica do "continua amanhã", também aqui me refiro ao romance *A neta do Arcediago*, haja vista a permanência deles em formato original, apenas fragmentados para ocuparem o espaço destinado ao folhetim: a primeira e segunda páginas do jornal, no rodapé, ou tomando boa parte da página, a depender da extensão do capítulo publicado.

Além dos romances supracitados, apenas mais cinco textos foram publicados no espaço folhetim, entre os meses indicados acima, quais sejam: *Viagens em Portugal,* de J. J. Mendes Cavalleiro, fundador do jornal, em novembro de 1863; *Espinhos e flores*, em dezembro de 1863, de autoria desconhecida; *O monge negro* de Torcuato Torrogo Y Mateus, de janeiro a abril de 1864; *Chronica Theatral* de J.J. Mendes Cavalleiro, de janeiro a fevereiro de 1864 e *Viagem ao Araguaya*, de autoria desconhecida, de setembro a outubro de 1864.

Tendo em vista a relevância do assunto abordado no presente estudo, embora as investigações na área tenham avançado consideravelmente nas últimas décadas, muito ainda há que se investigar, como o grande

volume de periódicos que aguardam novos estudos, localizados nos vários acervos abrigados em bibliotecas Brasil afora, de jornais dos séculos XVIII e XIX como o *Diário do Gram-Pará*, cujas edições estão sob a guarda da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, algumas já microfilmadas e disponíveis – de 1857 a 1868 (exceto 1859, 1865 e 1866) – outras em estado de deterioração, ainda que guardadas de modo adequado, o que cobra a realização de novas pesquisas, com o intuito de aclarar o que ainda se pode conhecer sobre a difusão do hábito da leitura e a disseminação do gosto pela literatura no Brasil.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABREU, Márcia. **Leitura, Historia e Historia da Leitura**. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2000.

_____. **Os caminhos dos livros**. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2003.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX.** Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 v.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Maria Lucilena Gonzaga. **Gazeta Official: periódico paraense noticioso e literário do século XIX**. Dissertação de Mestrado. 2005. Universidade Federal do Pará. (Orientadora Profª. Drª. Germana Maria Araújo Sales).

FACIOLA, Rosana Assef. **Os romances-folhetins dos jornais de Belém do Pará entre 1858 e 1870**. Dissertação de Mestrado. 2005. Universidade Federal do Pará. (Orientadora Profª Drª Germana Maria Araújo Sales).

HEINEBERG, Ilana. **Miméticos, aclimatados e transformadores: trajetórias do romance-folhetim em diários fluminenses**, p. 497-522. In Trajetórias do romance: circulação leitura e escrita nos Séculos XVIII e XIX – Márcia Abreu (org.). – Campinas, São Paulo: Mercado das letras, 2008.

MARINHO, Maria de Fátima. **Camilo Castelo Branco e a atração do horrível.** In: Desígnios góticos.

p. 27-35.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. Companhia das Letras – São Paulo, 1996.

SALES, Germana Maria Araújo. **Marcas da Leitura na Belém Oitocentista**. In: Revista de Cultura do Pará. V.18. nº 1,. p. 95-110 Janeiro/Junho – 2008.

SALES, Germana Maria Araújo. **"Folhetins: uma prática de leitura do século XIX"**. *Entrelaces*. 2007, p. 44-56.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa.** 16 ed. Porto –Lisboa.1996.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Antologia do romance de folhetim** (1839 a 1870). Brasília: editora da UNB, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Os romances em folhetins no Brasil**: 1830 à atualidade. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# TRAVESSIAS DO "BARCO NEGRO" – O SEQUESTRO DA MÃE NEGRA

Osmar Pereira Oliva[1]

Para um amigo, Paulo Fernando da Motta de Oliveira

**RESUMO**: Este ensaio pretende discutir a composição do batuque "Mãe Preta", de Mateus Nunes e Antonio Amabile, gravada como fado português por Amália Rodrigues, a partir de poema de David Mourão-Ferreira. A ditadura salazarista impediu interpretações da música brasileira com a temática da escravidão, contribuindo para o esquecimento da letra original.

**PALAVRAS-CHAVE**: batuque, fado, "Mãe Preta", "Barco negro", diálogos.

**ABSTRACT**: This essay discusses the composition of samba "Black Mother" by Matthew Nunes and Antonio Amabile, recorded as Portuguese fado by Amalia Rodrigues, from poem by David Mourao-Ferreira. The Salazar dictatorship prevented interpretations of Brazilian music with the theme of slavery, contributing to the forgetfulness of the original lyrics.

**KEYWORDS**: samba, fado, "Black Mother", "Black boat", dialogues.

Matheus Nunes, o Caco Velho, cantor, compositor e ritmista que inspirou Germano Mathias, nasceu no Rio Grande do Sul, no dia 12 de junho de 1920, e morreu em São Paulo, onde desenvolveu sua carreira. Seu apelido se deve a um sucesso de Ary Barroso, "Caco Velho", de 1934, o qual interpretava admiravelmente. A Edições Sembra publicou um folheto, em 1952, com a música "Mãe Preta", atribuindo sua composição e música a Caco Velho e Piratini. Abaixo do título da música, lê-se "Madona" – "Barco negro" – Batuque, pressupondo que a composição de Caco Velho possuía, já em sua origem, os subtítulos mencionados, os quais serão retomados por intérpretes em épocas posteriores[1].

O batuque é uma espécie de música popular, no Brasil, de origem africana, dos negros escravos, tocada ao som de tambores e acompanhada pela dança desse povo. No entanto, houve uma grande variação da letra e da melodia originais. O texto brasileiro justapõe duas cenas emblemáticas da situação do negro escravo no Brasil: narra uma mulher envelhecida, embalando uma criança branca recém-nascida, na casa-grande, ao mesmo tempo em que o seu amante apanhava, na senzala. A Mãe Preta dá alegria e conta histórias de ninar na casa dos senhores enquanto a dor e o sofrimento preenchem o espaço da senzala:

1 Professor de Literaturas de Língua Portuguesa e Crítica Literária. Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). E-mail: osmar.oliva@unimontes.br

Era assim que Mãe Preta fazia.
Tratava todo o branco com muita alegria.
Enquanto na sanzala Pai João apanhava,
Mãe Preta mais uma lágrima enxugava.

O enredo parece simples, composto de duas estrofes, um estribilho ("Mãe Preta, Mãe Preta!") e dois versos (En**quan**to a chi**ba**ta ba**ti**a no seu a**mor**, Mãe Preta emba**la**va o filho **bran**co do si**nhô**[2]) que reforçam o tom de lamento e de denúncia social.

Ainda que seja uma música conhecida e interpretada em diversos países, sobretudo em Portugal, não temos conhecimento de estudos sobre as variações temáticas e rítmicas dessa composição. E mesmo as poucas informações encontradas na internet apresentam-se duvidosas, desencontradas e pouco confiáveis.

Em *Figuras e coisas da música popular brasileira*, Jota Efegê não dá muita atenção a essas transformações e apenas menciona aspectos biográficos de Mateus Nunes, como o seu nascimento em Porto Alegre em 1919, e a conhecida história do seu nome artístico – Caco Velho – originado da impressionante interpretação que fazia da música de mesmo nome, de Ary Barroso. De acordo com Jota Efegê, Mateus Nunes fazia parte do grupo de Piratini, tocando pandeiro, acompanhando dois violões e um cavaquinho. Sobre "Mãe Preta", o autor se restringe a afirmar que o compositor gaúcho "deixou um bom punhado de composições, algumas em parceria, gravadas em várias etiquetas, uma delas a intitulada *Mãe Preta*, posta em disco por Amália Rodrigues, com quem *Caco Velho* esteve no Olympia." (Efegê, 2007, p. 271 – grifos do autor). No entanto, a música interpretada pela fadista portuguesa teve como suporte o poema de David Mourão-Ferreira, o qual sequestra a mãe negra definitivamente da composição e instaura, em seu lugar, uma mulher que lamenta a ausência do amante:

De manhã temendo que me achasses feia,
acordei tremendo deitada na areia,
mas logo os teus olhos disseram que não
e o sol penetrou no meu coração.

Vi depois, numa rocha, uma cruz,
e o teu barco negro dançava na luz;
vi teu braço acenando, entre as velas já soltas.
Dizem as velhas da praia que não voltas...
São loucas! São loucas!

"Barco Negro" é também uma das canções interpretadas por Amália Rodrigues no filme francês *Os*

*Amantes do Tejo*, de Alain Verneuil, lançado em 1955, com Daniel Gélin, Françoise Arnoul e Trevor Howard, com base no romance de Joseph Kessel.

Para Alexandre Felipe Fiuza, a composição de Mateus Nunes teria um ritmo de toada, mas outras fontes apontam o ritmo de um samba ou um jongo. Mas Caco Velho batizou-a de Batuque, o que deveria ter sido respeitado ao longo desses anos, mas os seus intérpretes têm preferido a música (ritmo do fado) com a letra do poeta português. Quanto às transformações ocorridas, o autor afirma que

> a letra original de "Mãe Preta" foi descartada em razão de seu forte e lírico conteúdo político, dando origem a uma, não menos bela, canção de cunho mais romântico. Por outro lado, a letra original de Mãe Preta, em sua simplicidade, revela a tragédia da escravidão no Brasil e, paradoxalmente, também podia ser interpretada enquanto uma crítica à exploração dos povos africanos nas colônias portuguesas. (Fiuza, 2002, p. 139).

Fiuza acredita que o ritmo do fado possibilitou uma "perfeita" simbiose entre texto e música. O pesar da mulher que enuncia o discurso da ausência, da partida do homem amado, está de acordo com o tom melancólico e saudosista do fado, mas não foi essa a mensagem que os compositores brasileiros quiseram nos transmitir. Alexandre Felipe Fiuza passa rapidamente pela canção sem discutir essas questões, assim como Jota Efegê, que também não deu importância ao sequestro da mãe preta, sequestro que leva junto, também, um pouco – ou muito – da cultura brasileira, como pretendemos discutir ainda.

Maurício Barros de Castro, em "O samba no Atlântico Negro: patrimônio imaterial e diáspora africana", discute as contribuições culturais da África nas relações com o Brasil a partir do samba, mesmo discordando de que esse ritmo tenha derivado da matriz "semba", de origem angolana:

> O samba, de certa forma, é a manifestação musical que mais popularizou as matrizes africanas da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, é o gênero que representa o país como "autêntica" música nacional desde que foi apropriado pelo governo Vargas, na década de 1930, como uma de suas principais formas de divulgação da política nacionalista. (Castro, 2001, p. 1)

A reflexão de Castro nos é importante porque problematiza a autenticidade desse gênero como genuinamente brasileiro, e também por reforçar a influência africana em nossa cultura musical. Em ambos os casos, esse ritmo relaciona duas culturas em diálogo: a brasileira e a africana, que nos parecem ter sido apagadas no poema de David Mourão-Ferreira e nas interpretações dos fados portugueses que reinscreveram esse batuque

de Caco Velho.

Para Nei Lopes (2003), o samba designa cada uma das danças populares brasileiras e seu respectivo acompanhamento musical derivados do batuque africano. Caracteriza-se pelo compasso binário, andamento moderado a acelerado e acompanhamento sincopado (este, objeto de discussões contraditórias quanto a sua autenticidade brasileira). Carlos Sandroni (2001) levanta informações de musicólogos que comprovam a síncope na estruturação da música de alguns países europeus, o que tornaria a "irregularidade" ocidental, e não estritamente brasileira. Ainda assim, o autor aponta a força modificadora da cultura americana sobre a recorrência desse fenômeno, ao que se pode chamar, também, de "imparidade rítmica" (3 + 3 + 2, 3 +2 + 3 +2 +2):

> Figuras rítmicas do tipo descrito acima, embora possam eventualmente ocorrer na música erudita ocidental – em particular na chamada música contemporânea –, só o fazem a título de exceções e são consideradas de execução difícil. Na música da África Negra, ao contrário, elas pertencem ao senso comum musical, frequentando inclusive o repertório rítmico das crianças. (Sandroni, 2001, p. 25)

O batuque possui compasso binário – contramétrico, cuja síncope se explica pela acentuação forte onde, "regularmente", deveria ser fraca (2 batidas regulares + 1 batida irregular + 1 batida regular). Esse ritmo não é comum ao fado, que se estrutura cometricamente. Por não possuirmos competências teóricas nem práticas musicais, deixamos de realizar um estudo comparado estritamente musical que renderia boa discussão sobre a manutenção ou modificações desse ritmo nas interpretações dos cantores portugueses.

Ao que nos parece, as explicações de Sandroni conduzem à constatação de que a síncope se manifestaria mais concretamente nas tentativas dos compositores de reproduzirem em suas partituras a vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e dos afrobrasileiros, pois o sistema musical em que foram educados não previam esses agrupamentos binários e ternários. A batida é um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Ainda de acordo com Carlos Sandroni:

> O ritmo em questão [contramétrico] foi submetido também ao que poderíamos chamar de recalcamento estético, pois mostrando de maneira demasiado gritante a marca de "música de negros", ele fazia-se atribuir a mesma inferioridade atribuída a seus portadores. (Sandroni, 2001, p. 222).

Nei Lopes tem opinião semelhante, ao afirmar que o racismo, tão difícil de erradicar mesmo em solo brasileiro, é responsável pelo não reconhecimento nacional do samba – tido quase geralmente como mani-

festação carioca. Se, após a abolição da escravatura, essa expressão artística foi uma das vias de acesso que os afrobrasileiros encontraram para fugir à marginalização, logo tiveram que se submeter às regras desiguais do mercado ou saírem completamente de cena, arremata Lopes. Não é justo, pois, que composições como a de Caco Velho tenham suas letras substituídas e que, mesmo em território nacional, nossos cantores prefiram versões ou adaptações estrangeiras.

O tema "Mãe Preta" é recorrente em nossa literatura e no imaginário brasileiro, pois foi uma pessoa importante no seio das famílias, já que substituía, física e simbolicamente, a sinhá nos deveres domésticos e nos cuidados com o recém-nascido, principalmente quanto ao aleitamento. Há uma lenda gaúcha da "Mãe Preta", a que teria dado origem à cidade de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul. Autores e pintores modernistas construíram diversas representações dessa negra escrava que cuidava dos filhos dos senhores brancos. Anterior a essas figurações, temos a tela homônima, de Lucílio de Albuquerque (1912), na qual a mãe preta amamenta uma criança branca enquanto olha o seu filho negro deitado aos seus pés, num misto de tristeza e de candura.

Esse quadro bem poderia ter sido a fonte de inspiração para Caco Velho, como afirma o seu genro, em um site que apresenta informações biográficas sobre o músico gaúcho, mas nossa hipótese é de que sua composição teria se originado de uma outra, de sua predileção: "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso. Na letra deste compositor, alguns elementos "estranhos" nos chamam a atenção em favor da nossa ancestral africanidade:

> Brasil!
> Meu Brasil Brasileiro
> Mulato inzoneiro
> Vou cantar-te nos meus versos
> Brasil, samba que dá
> Bamboleio, que faz gingá
> O Brasil do meu amor
> Terra de Nosso Senhor...
> Abre a cortina do passado
> Tira a mãe preta do cerrado
> Bota o rei congo no congado
> Canta denovo o trovador

Ary Barroso canta um Brasil mestiço, mulato, embalado por uma música que faz gingar (referência clara aos jogos de capoeira ensinados pelos negros africanos). O designativo "Terra de Nosso Senhor" é emblemático de nossa nacionalidade. Sabemos que a imagem do Senhor do Bonfim foi trazida para a Bahia para o culto a essa "divindade". No século XVIII, os escravos eram forçados a lavar as escadarias que dão acesso à

igreja de mesmo nome, em preparativos para essa festa religiosa que ocorre no segundo domingo de janeiro. Os negros adeptos do candomblé passaram a identificar o santo católico a Oxalá, tornando, pois, o evento sincrético. O compositor ainda conclama o Brasil a abrir a cortina do seu passado para surgir a mãe preta, a mãe da nossa nacionalidade. Não bastassem essas referências africanas na música "Aquarela do Brasil" – instrumento onde se depositam diversas tintas e cores para se pintar um quadro, o qual será o resultado combinado dessa multiplicidade, acreditamos na repetição de células rítmicas em "Mãe Preta", de Caco Velho.

Vemos explícito o motivo da "mãe preta" nos dois textos (de Ary e de Caco Velho), mas não nos foi possível, neste momento, comparar, materialmente, as duas partituras, uma vez que não encontramos a de "Mãe Preta" para tal análise. Sonoramente, não há dúvida de que "Mãe Preta" ressoa parte da música da "Aquarela do Brasil", aspecto inicial que nos chamou a atenção para este estudo, quando eu ouvi, pela primeira vez, o "Barco Negro" interpretado por uma fadista na Ilha da Madeira, durante um evento da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). Eu ouvia uma música portuguesa ouvindo, simultaneamente, acordes de música brasileira.

Interessante estudo sobre as representações da mãe preta é o realizado por Sonia Roncador, em "O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural". Segundo essa autora, comentando Sonia Maria Giacomini, no século XIX, a ama-de-leite e de criação foi considerada um agente de corrupção da família branca, devido ao contato íntimo com a criança. A escravidão doméstica, sob essa perspectiva, era um risco de infecção moral dos valores e dos costumes senhoriais. No século XX, principalmente nos anos 30 a 60, surgiram textos literários que retomaram a representação da ama-de-leite, descrita de forma dócil, com certo sentimentalismo. Sonia Roncador atribui essa diferente imagem da mãe preta à nostalgia dos escritores modernistas, que expressavam saudosa lembrança do legado cultural do patriarcado. José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade e José Américo de Almeida são alguns exemplos de escritores que assim se manifestariam; segundo Roncador,

> além de se configurar um símbolo de nostalgia senhorial nas memórias de infância de vários escritores modernistas, a mãe-preta igualmente aparece nas telas de artistas tais como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, assim como nos poemas de Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Jorge de Lima. (Roncador, 2008, p. 139)

Infelizmente, Roncador não faz referência à música popular brasileira, o que enriqueceria ainda mais

a sua pesquisa. Mesmo assim, consideramos o seu estudo primordial para aqueles que se interessarem pela representação da mãe preta nas artes brasileiras, principalmente pelos levantamentos de textos literários em que essa figuração aparece e pela riqueza da bibliografia sobre o assunto que aparece ao final do seu trabalho.

A imagem da "Mãe Preta" e o seu significado na cultura brasileira são inegáveis. É parte da nossa história social. O batuque, o ritmo e os instrumentos que influenciaram o samba também são elementos dessa história, tanto no âmbito social quanto cultural, pois trazem contribuições étnica e artística para nossa híbrida constituição identitária, e não podem passar despercebidas suas origens e seus sequestros.

**REFERÊNCIAS:**

CASTRO, Maurício Barros de. "O samba no Atlântico Negro: patrimônio imaterial e diáspora africana". In: Anais do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, UFBA, 7-10 de agosto de 2011. Disponível em: http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308332993_ARQUIVO_OSAMBANOATLANTICONEGRO1.pdf. Acesso em 11 de setembro de 2012.

EFEGÊ, Jota. "Mesmo sem a 'pele encarquilhada' ele ficou sendo o Caco Velho". In: *Figuras e coisas da música popular brasileira*. V. 2. Rio de janeiro: Funarte, 2007. p. 270-271.

FIUZA, Alexandre Felipe. "Um mesmo tom em quatro canções: imagens do feminino em Angola, Portugal e Brasil. *Revista de Literatura, História e Memória*. V. 3. n.3. Cascavel: Unioeste, 2007, p. 137-143.

LOPES, Nei. *Sambeabá* – o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2003.

RONCADOR, Sônia. "O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural". *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. N.31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p.129-152.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

**(Endnotes)**

1 Algumas versões encontradas em sites da internete:

"Mãe Preta", com o Quarteto Tocantins, 1943. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ppYiBMNz-DA

"Mãe Preta", interpretação da composição e letra originais brasileiras, pela cantora de fados Maria da Conceição, 1954.

Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=5NX32PqN9QY

"Barco Negro", com letra de David Mourão-Ferreira, por Amália Rodrigues, 1962. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Noy4M91Xj08&feature=related

"Barco Negro", por Ney Matogrosso. Curiosamente, cantando a versão portuguesa. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Q17wqGywlJ0

"Mãe Preta", em versão original dos brasileiros, por Rolando Boldrim e Germano Mathias. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=XFDLVAfuYuY&feature=related

"Mãe Preta", com letra dos brasileiros, por Dulce Pontes. Disponível em www.youtube.com/watch?v=ZAGudZOwIpY

"Barco Negro", por Mariza. Disponível em *www.youtube.com/watch?v=5ElLSBx9Jo8*

"Mãe Preta", em versão original dos brasileiros, por Deolinda Bernardo (Portugal). Disponível em *www.youtube.com/watch?v=nh-Qn2QSeq0*

Em 1956, Dalida grava "Madona", uma versão francesa do "Barco negro". Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=oBpG2wlPvhI

"Barco Negro", acústico, pela Orquestra chinesa de Macau. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=uc0kVR-lwYQo

2 Essa acentuação rítmica assinalada na letra demonstra a síncope – motivo rítmico presente na música de origem africana, principalmente.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# UMA LEITURA FOUCAULTIANA DE *CONTOS EXEMPLARES*.

Priscila Gomes Rodrigues[1]

RESUMO: A moral humana travou discussões durante muitos séculos desde a Antiguidade, e assim como o homem, também sofreu transformações até constituir a moralidade em que se dá a sociedade contemporânea. Ao longo do tempo o homem se interessou pela moralidade, e de forma gradativa, foi tema de muitas áreas do conhecimento, em destaque a Filosofia e a Literatura, esta realidade não se encontra diferente atualmente. Com isso, o objetivo deste trabalho é compreender a moral inserida na obra *Contos Exemplares* de Sophia de Mello Breyner Andresen, através da síntese e análise dos contos que compõem a mesma, com base nos pensamentos do filósofo Michael Foucault apresentados na obra Ética, Sexualidade, *Política*.

PALAVRAS-CHAVE: Contos, Moral, Ética.

ABSTRACT: The human moral discussions waged for centuries since antiquity, and as man, also suffered transformations to be the morality that gives contemporary society. Over time the man became interested in morality, and gradually, was the subject of many fields of knowledge, highlighted Philosophy and Literature, this reality is not different today. Thus, the objective of this work is to understand the moral inserted in the book *Contos Exemplares* of Sophia de Mello Breyner Andresen through the synthesis and analysis of the tales, based on the thoughts of the philosopher Michael Foucault presented in the book Ética*, Sexualidade, Política*.

KEYWORDS: Tales, Moral, Ethics.

## INTRODUÇÃO

A questão da moralidade humana é uma discussão secular, com registros de origem na Antiguidade. Os gregos já possuíam uma noção de moral, mas um pouco diferente da contemporânea, conhecida com êthos, que para eles significava um estilo de vida. Mais tarde a moral grega vai ser apropriada pela cultura romana, mas já com algumas distorções em seu significado. E posteriormente será utilizada pela Instituição da Igreja na implementação do Cristianismo com modificações mais severas e que consequentemente influenciará na constituição da moral da sociedade atual. A partir disso, é visível que a moral acompanha todo o trajeto histórico da humanidade, desde os tempos mais remotos, e ainda é uma temática muito abordada na Filosofia, na Literatura e em outras áreas do conhecimento.

No campo dos estudos filosóficos pode-se destacar Michael Foucault, filósofo francês, cujo campo

1 Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Amazonas. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas.

de estudo é bastante abrangente e complexo. Publicou muitas obras com temáticas polêmicas como, loucura, sexualidade, política, criminalidade e, entre seu universo de interesse, dedicou uma parcela para o estudo da moral humana, inclusive referente ao período greco-romano para assim compreender o pensamento contemporâneo. Em Ética, Sexualidade, Política, obra composta por entrevistas com o filósofo, é possível obter de forma mais evidente sua postura e ideias sobre moral.

No campo da Literatura contemporânea, com este foco, destaca-se Sophia de Mello Breyner Andresen, autora portuguesa, que teve a carreira consagrada através das suas obras voltadas para o público infantil. Mas chegou também a publicar dois livros de contos para adultos, sendo um deles intitulado *Contos Exemplares*, em 1962. Esta obra intriga-nos desde seu título, o que teria de "exemplares" tais contos? Composta por sete contos, cada um com uma temática diferente, mas todos com uma moralidade, ora posta de forma mais explícita ora subjetiva, todos abordando a relação do homem com o mundo, com o próximo e consigo mesmo.

O objetivo deste trabalho é apreender a essência poética da moral em *Contos Exemplares* com base nos estudos de Michael Foucault. Isso se dará através da síntese de cada conto que compõe a obra e análise dos mesmos com as referências do pensamento foucaultiano. O ponto em comum entre a ideia de Sophia Andresen e Michael Foucault é que ambos encontraram nos gregos o alicerce da moralidade contemporânea. Aquela toma como exemplar a civilização grega, que muito influenciou na composição de sua obra, e mesmo assim aborda temas que afligem a atualidade. O segundo, através de um estudo aprofundado, consegue perceber a transição da moral através dos séculos para conseguir compreender as problemáticas que compõem a sociedade.

## 1. CONTOS

O primeiro conto da obra, intitulado *O Jantar do Bispo* narra sobre um dono de propriedades, muito influente (o Dono da Casa) que se sente ameaçado com a postura de um padre recém-chegado na cidade de Varzim. O Dono da Casa convida o Bispo da cidade para jantar em sua casa com o intuito de convencê-lo a afastar o padre para outra freguesia. O Bispo por sua vez, vai ao jantar com a intenção de pedir dinheiro para a restauração do teto da igreja. Durante o jantar, surge uma visita estranha (o Homem Importantíssimo) que acaba jantando com todos. Na cozinha da casa surge um mendigo que deseja falar com o Dono da Casa, mas não é atendido. O Homem Importantíssimo, além de contribuir para a restauração do teto da igreja, também ajuda o Dono da Casa a convencer o Bispo a afastar o padre da cidade. No percurso de volta, o Bispo encontra o mendigo que estava à procura do Dono da Casa durante o jantar, e ao oferecer-lhe carona e abrigo, o mendigo desaparece. O Bispo arrepende-se do que fez e volta para devolver o dinheiro e desfazer o combinado. E ficou

a sensação de que Deus e o diabo estiveram ali, mas na figura de um mendigo e do Homem Importantíssimo.

O Bispo, nesse conto, encontra-se entre sua vontade de recuperar o teto da igreja e a vontade do Dono da Casa em mudar o padre. E encontra-se acuado em meio aos argumentos do Homem Importantíssimo e de sua necessidade financeira. Há, portanto uma falta de liberdade do Bispo em tomar uma postura correta diante da situação, ao mesmo tempo em que teve a liberdade de escolher entre concordar ou não com a proposta do Dono da Casa. "A liberdade é a condição ontológica da ética [...] Mas a ética é a forma refletida assumida pela liberdade" [1]. A falta da prática da liberdade de forma ética fez com que o Bispo agisse de forma destoante da sua moral. E é essa mesma liberdade que faz com que o Bispo, no final do conto, retome sua conduta através da prática ética da liberdade.

O segundo conto, *A viagem*, relata o percurso da viagem sem regresso de um casal, um homem e uma mulher. Ambos se aventuram em uma viagem no mínimo intrigante, pois a paisagem, os objetos e a pessoa que encontram durante trajeto desaparecem quando eles, ao buscarem uma referência para chegar ao seu destino, tentam reencontrá-los. O final dessa jornada é o encontro de um abismo. A trajetória dessa viagem pode ser interpretada como o caminho da vida, e o retorno aos objetos como a tentativa de uma retomada de decisão, as escolhas se tornam irreversíveis. A moralidade embutida neste conto refere-se à liberdade como uma condição para trilhar um caminho ético. Para os gregos o êthos era o elemento que conduzia a vida e o agir do homem inclusive nas suas tomadas de decisão.

> Ética vem do grego *ethos*, que significa analogamente "modo de ser" ou "caráter" enquanto forma de vida também adquirida ou conquistada pelo homem. [...] É precisamente esse caráter não natural da maneira de ser do homem que, na Antiguidade, lhe confere sua dimensão moral. (VÁZQUEZ, 2010, p.24).

Agir eticamente, então é agir a partir de um êthos que guia as atitudes humanas, suas escolhas e renúncias. "Penso que ética é uma prática, e o êthos, uma maneira de ser" [2]. A construção da narrativa onde o casal passa por encontros e desencontros, descobre e deixa muitas coisas para trás, é uma rica alegoria da maneira de agir do homem.

No conto seguinte, *Retrato de Mónica*, nos deparamos com um longo parágrafo que descreve a vida e o caráter de Mónica. Mulher essa que possui muitas qualidades, o que a torna um exemplo na sociedade. Muito virtuosa, consegue sempre ter uma postura admirável. A autora confere a Mónica todos os adjetivos positivos possíveis e apresenta a postura e a conduta dessa mulher de maneira irônica, quase satírica, descrevendo uma

moral aparente.

> Mónica é uma pessoa tão extraordinária que consegue simultaneamente: ser boa mãe de família, ser chiquíssima, ser dirigente da <<Liga Internacional das Mulheres inúteis>>, ajudar o marido nos negócios, fazer ginástica todas as manhãs, ser pontual, ter imensos amigos, dar muitos jantares, não fumar, não envelhecer, gostar de toda a gente, gostar dela, dizer bem de toda a gente, toda a gente dizer bem dela, coleccionar colheres do séc. XVII, jogar golfe, deitar-se tarde, levantar-se cedo, comer iogurte, fazer ioga, gostar de pintura abstracta, ser sócia de todas as sociedades musicais, estar sempre divertida, ser um belo exemplo de virtudes, ter muito sucesso e ser muito séria. (ANDRESEN,1999, p.117)

Apesar de características exemplares, Mónica pratica um êthos deturpado, que guia sua vida em uma retidão de aparência impecável, mas que na essência não é condizente. "Mas, para que essa prática da liberdade tome forma em um êthos que seja bom, belo, honroso, respeitável, memorável e que possa servir de exemplo, é preciso todo um trabalho de si sobre si mesmo" [3]. A ausência do trabalho ou cuidado de si, reflete na falsa moralidade vivida por Mónica. Pois, para alcançar seus valores admiráveis, distancio-se da poesia, do amor e da santidade. Mónica anula dessa forma, o trabalho de si.

O quarto conto, de título *Praia*, narrativa descritiva de um clube de verão próximo à praia. A narradora, presente no local, descreve com rigor os objetos, as pessoas, a paisagem, e dessa forma compõe uma ambientação para um ponto principal. Neste clube pessoas se divertem, sem a menor preocupação com o futuro. Ao decorrer da noite o espaço esvazia-se. E um amigo que sentava ao lado da narradora mostra a mesma uma ilustração aberta, "Cidades e cidades bombardeadas, navios, aviões, canhões, máquinas de guerra, e o ridículo Führer, capitão da estupidez, da bestialidade e da desgraça, conduzindo o seu povo" [4]. O conto se situa em meio a Segunda Guerra Mundial, e apesar da ilustração resultar em uma discussão rápida entre as pessoas presentes, a sensação é de que retrata sobre algo longe da realidade. Um homem levanta-se para ouvir as notícias do rádio, "Rommel no deserto recuava, diziam as notícias" [5]. E a partir daí a narradora vai chegar a uma tomada de consciência da guerra que acontecia.

O item moralizante deste conto é a despreocupação com o amanhã, é viver o presente como algo limitado. E interligado a este ponto há a postura do homem com o outro. Pois a guerra somente se tornou preocupante quando esta passou a fazer parte da realidade daquelas pessoas. O contexto apresentado no conto nos aproxima da teoria do cuidado de si e do cuidado do outro.

> Para os gregos, não é por ser cuidado dos outros que ele é ético. O cuidado de si

> é ético em si mesmo; porém implica relações complexas com os outros, uma vez que esse êthos da liberdade é também uma maneira de cuidar dos outros. (FOUCAULT, 2006, p.270).

Com posse desses fundamentos éticos, aliados ao conto nos deparamos com a representação do homem despreocupado em meio a acontecimentos bélicos. Por estes serem distantes dele o cuidado com o outro é quase inexistente, causando nada mais do que uma rápida reflexão. Mas, a partir do momento que o homem se depara em uma situação semelhante ao outro, sua postura muda, é somente dessa forma que a guerra passa a se tornar real.

O conto seguinte recebe o nome de um célebre aedo, *Homero,* que sugere uma aproximação da autora com a sociedade grega. E de forma similar vivia Búzio, o personagem que vai ser descrito durante o conto. Um mendigo, que vivia de esmolas, mas sem proclamar sua penúria como os outros na mesma situação. Um homem solitário que recebia suas esmolas e após o "Vai-te embora, Búzio", seguia sua viagem, na companhia de seu cão, cantando palavras às vezes indecifráveis e tocando sua castanhola feita de duas conchas do mar.

A ética que conduz a vida de Búzio é originalmente grega. "Creio efetivamente que a questão do estilo é central na experiência antiga: estilização da relação consigo mesmo, estilo de conduta, estilização da relação com os outros" [6]. Para a sociedade grega o homem faz parte de um cosmos. Sendo parte integrante do mesmo, para viver bem o homem precisa estar em harmonia manter um equilíbrio.

> O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o "mundo", mais precisamente "o nosso mundo", o Cosmos. (ELIADE, 2008, p.32).

É exatamente esta harmonia que conduz a vida de Búzio, fazendo com que ele não se importe com as sofridas "expulsões" pela sociedade, repetidamente encontradas no conto, mas primordialmente com a sua relação com o universo e consigo mesmo.

O sexto conto, *O Homem,* inicia-se com a descrição de um fim de tarde em uma cidade, e entre a multidão que transitava na rua está a narradora, que se encontra atrás de um homem de trajes muito humildes, segurando uma criança no colo. O homem caminhava muito lentamente, e ela, levada pela multidão por ele, mas se volta para observá-lo. Era um homem belo, mas era o espelho do sofrimento, solidão e miséria, ninguém o

notara. O rosto não era estranho nem o gesto de olhar para o céu como quem espera algo. E lembrando-se de um compromisso continuou o seu caminho, mas foi buscando na memória uma referência daquele homem. Ao decidir voltar ao homem, lutando contra a multidão, ele cai morto, a criança começa a chorar e um círculo de pessoas se forma em volta deles. Ao chegar a ambulância no local e abrindo o circulo, o homem e a criança não estavam mais lá.

Este conto retrata uma realidade da sociedade contemporânea, onde as pessoas passam a ignorar a situação do outro, o bem estar individual é a prioridade. Ou quando se observa o outro em suas necessidades, não há uma atitude para modificar a situação, as pessoas se sentem impotentes, assim como a narradora do conto.

> O êthos também implica uma relação com os outros, já que o cuidado de si permite ocupar na cidade, na comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente – seja para exercer uma magistratura ou para manter relações de amizade. (FOUCAULT, 2006, p.271).

Como exposto no conto anterior, não basta cuidar de si, é preciso cuidar do próximo. Talvez por não conhecer o homem, a narradora não teve uma atitude de ajudá-lo, portanto, o cuidado com o outro não foi executado, apesar de seu compadecimento. Ao retomar sua atitude, inicia a prática do cuidado com o outro, mas é tarde demais.

O último conto, *Os três reis do oriente,* divide-se na história de três reis. O primeiro é Gaspar vivia na cidade de Kalash onde o príncipe Zukarta instaurou o culto ao bezerro de oiro. Todos faziam ofertas ao bezerro, exceto os muito pobres e Gaspar. Homens influentes foram ao palácio de Gaspar questionar a sua falta às ofertas. E mais uma vez se recusou a cultuar o bezerro. Os homens ficaram revoltados, prometendo muitas calamidades sobre o rei, e dessa forma aconteceu. Certa noite, o rei observa uma estrela, que se diferenciava de todas as outras, seguia em rumo ao Oriente, o rei abandonou o seu palácio e pôs-se a segui-la.

O segundo rei, Melchior, possuía uma placa de barro muito antiga, que tinha passado por gerações. Desejava que os dizeres da placa fossem decifrados, e recorreu aos historiadores, aos letrados e aos sapientes. Cada um forneceu um ponto de vista sobre o significado das escrituras da placa, mas nenhum convincente. Uma noite, Melchior percebeu uma estrela ao Oriente, e o rei decidiu sair do seu palácio para segui-la.

O rei Baltasar, gostava muito de dar jantares em seu palácio, e certa noite observou no jardim a presença de um homem magro e jovem. O rei ofereceu comida e abrigo ao jovem, mas o mesmo fugiu. No dia

seguinte Baltasar mandou que procurassem o homem jovem e magro vestindo farrapos, mas os guardas voltaram sem ninguém, pois havia muitos com tais características. No dia seguinte o rei foi às ruas a procura do jovem e se deparou com todos que viviam em condição semelhante. O rei reuniu seus ministros, para que toda sua fortuna fosse distribuída aos necessitados. Eles disseram que nem mesmo a fortuna do rei era suficiente para resolver o problema. Naquela noite observa a estrela ao oriente e resolve segui-la.

Apesar das histórias dos reis serem distintas, todos resultam em um ponto comum: seguir a estrela. Ou seja, os reis resolveram ir em busca da verdade, e é justamente nesse aspecto que encontramos a moralidade do conto.

> Este é efetivamente um problema: afinal, por que a verdade? Por que nos preocupamos com a verdade, aliás, mais do que conosco? E por que somente cuidamos de nós mesmo através da preocupação com a verdade? Penso que tocamos ai em uma questão fundamental e que é, eu diria, a questão do Ocidente. (FOUCAULT, 2006, p.280).

E, motivados pelo sentimento de justiça, os reis abdicaram de suas posses e fortunas para irem em busca da verdade que cada um procurava. E, apesar dos bens que tinham sem essa verdade suas vidas não fariam mais sentido, eles necessitavam da verdade para guiarem seus caminhos e conduta. Por isso saíram de seus palácios com a esperança de encontrá-la, mesmo que a busca fosse incessante. "Trata-se de toda uma moral, aquela que se refere à busca da verdade e à relação com o outro" [7]. Assim como os reis do conto, os homens passam a vida inteira em busca da verdade. É essa busca que conduz a vida do homem, da mesma forma que a estrela conduziu o caminho dos reis. Os reis viram na estrela a esperança de suas respostas e de suas angústias e resolvem segui-la com a certeza de que a verdade estaria ali.

## CONCLUSÃO

Com base nas sínteses e análises de cada conto da obra *Contos Exemplares* pode-se identificar elementos moralizantes, às vezes de forma bem clara às vezes velada. No conto *Búzio,* Sophia Andresen demonstra sua admiração e inspiração pela cultura grega, transmite também ideias essencialmente espelhadas no Cristianismo, como em *O jantar do Bispo*, *O Homem* e *Os três reis do oriente.* Em outros contos toma uma postura mais política, como em Retrato de Mónica e A praia. E nos transmite a subjetividade dos sentimentos humanos através de *A viagem.*

> A capacidade imaginária corresponde à possibilidade de introduzir um sentido

> onde, aparentemente, não há sentido (a vida, a morte). Filtrado pela ideologia do Cristianismo e pelos valores Clássicos de equilíbrio e harmonia, o imaginário é milagre e, ao mesmo tempo a sua pulverização. (BESSE, 1990, p.69).

Com um universo regado de leituras fantásticas a obra de Sophia Andresen nos transmite um hibridismo de conceitos moralizantes. Não com uma postura didática como nas antigas fábulas, mas de forma poética. Faz com que o leitor reflita diante das narrativas, e estas por sua vez são o retrato da realidade humana. "E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência" [8].

Através do estudo apresentado pode-se dizer que há de fato uma identificação da autora com os princípios da moral grega, e que tal identificação assemelha-se à do filósofo Michel Foucault, cujas ideias embasaram a análise dos contos neste artigo. O filósofo sempre se dedicou em estudar problemáticas humanas, em destaque a loucura, a sexualidade, a criminalidade entre outras temáticas, além da política. Mas houve em certo momento uma necessidade de retorno à Antiguidade, para a partir desta entender os problemas sofridos pela sociedade ocidental contemporânea.

> Na verdade, há um retorno a certa forma da experiência grega; esse retorno é um retorno à moral. É preciso não esquecer que essa moral grega tem sua origem nos século V A.C., e que a filosofia grega se transformou pouco a pouco em uma moral na qual nos reconhecemos agora e na qual esquecemos qual foi – é preciso dizê-lo – a consequência fundamental do século IV: a filosofia política, em suma, a filosofia. (FOUCAULT, 2006, p.258).

A moral humana sofreu muitas transformações desde a Antiguidade aos dias de hoje, e através de suas pesquisas Foucault passa a entender as transições dessa moral ao longo do tempo. E essa origem não pode ser ignorada, pois há ainda muitas semelhanças com relação aos valores e princípios da sociedade atual. Reflexo disso são os contos de Sophia Andresen da década de sessenta que mostram condutas humanas que facilmente são identificadas com os princípios gregos, além dos estudos do filósofo pós-moderno que necessitaram de um retorno aos textos antigos para assimilar a atual conduta humana com maior completude. Tanto a autora quanto o filósofo buscaram nessa moral clássica a base para se opor ao modo de vida contemporâneo.

**(Endnotes)**

1 Foucault, 2006, p.267.

2 Foucault, 2006, p. 221.

3 Foucault, 2006, p. 270.

4 Andresen, 1999, p.129.

5 Andresen, 1999, p.130.

6 Foucault, 2006, p. 253.

7 Foucault, 2006, p. 225.

8 Andresen, 2001, p.8.

**REFERÊNCIAS**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Contos Exemplares**. 33.ed. [s.l.]: Figueirinhas, 1999.

_____. Se virarmos a cara ao sofrimento, seremos levados à monstruosidade e ao crime. **Jornal de Letras e Artes**, Lisboa, p.10, 24 jan 1962.

BESSE, Maria Graciete. **Sophia de Mello Breyner**: Contos Exemplares. Portugal: Publicações Europa-América, 1990.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In:_____. Ética, Sexualidade, Política. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-287.

_____. Polêmica, política e problematizações. In:_____. Ética, Sexualidade, Política. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 225-233.

_____. Política e ética: uma entrevista. In:_____. Ética, Sexualidade, Política. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 218-224.

_____. O retorno a moral. In: _____. Ética, Sexualidade, Política. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 252-263.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Ética. 31.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# DA AUTENCIDADE E MÁ-FÉ COMO CONCEITOS EXISTENCIALISTAS EM *UMA CRÔNICA OU LÁ O QUE É* DE ANTONIO LOBO ANTUNES

Rafael Gonçalves Freire[1]
Maria Elvira Brito Campos[2]

**RESUMO:** O estudo que se inicia, tem o intuito de analisar a crônica *Uma crônica ou lá o que é* da Literatura Portuguesa Contemporânea, do escritor Antônio Lobo Antunes, sob o olhar filosófico dos temas existenciais de Sartre. A Autencidade e a Má-Fé serão os conceitos sartreanos usados como viés para essa análise. Tal estudo tem o intuito de desenvolver o senso crítico a respeito da condição humana e de como o homem se comporta frente aos obstáculos que a vida coloca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lobo Antunes; Crônica; Existencialismo.

**ABSTRACT:** The study begins, aims to analyze the chronic *A chronic or whatever* is the contemporary Portuguese literature, the writer Antonio Lobo Antunes, from the perspective of philosophy of Sartre's existential themes. The Authentication and Bad-Faith Sartrean concepts are used as bias for this analysis. This study aims to develop critical thinking about the human condition and how a man behaves in the face of obstacles that life brings.

**KEWWORDS:** Lobo Antunes; Chronicle; Existentialism.

Antônio Lobo Antunes, médico psiquiatra, é um escritor que já possui muitas obras publicadas, nasceu em 1942, em Lisboa, na zona de Benfica e foi onde cresceu. Ele licenciou-se na Faculdade de Medicina, em Lisboa e especializou-se em Psiquiatria por pensar que era parecido com literatura. Hoje é considerado um dos autores mais consagrados da Literatura Portuguesa Contemporânea.

Além disso, vivenciou parte de sua experiência clínica em Angola, durante a Guerra Colonial e posteriormente veio para Portugal. Mas, somente a partir de 1985 que o escritor veio se dedicar quase que exclusivamente ao ofício da escrita. Dentre os temas mais abordados nas suas obras estão a Guerra Colonial (essencialmente nas primeiras), a morte, a solidão, a frustração de viver e não amar.

Lobo Antunes enuncia a respeito de suas obras três grandes momentos, ou seja, ele as agrupa em três ciclos: Um primeiro de aprendizagem, com *Memórias de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*;

1 Graduando do 8º período do Curso de Licenciatura Plena em Letras/Português da Universidade Federal do Piauí, bolsista do Programa de Iniciação Científica Voluntária e membro do Grupo de Estudo de Literatura Portuguesa Contemporânea. E-mail: rafael_freire05@hotmail.com

2 Professora Doutora da Universidade Federal do Piauí, orientadora de Iniciação Científica, coordenadora do Grupo de Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea - GELPC. E-mail: mebcampos@hotmail.com

um segundo, o das epopeias, com *Explicações dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados* e *As Naus*, em que o país é a personagem principal; o terceiro, *Tratados das Paixões da Alma*, *A Ordem Natural das Coisas* e *A Morte de Carlos Gardel*, uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que ele chamaria de a "Trilogia de Benfica".

Já em suas crônicas, ele instaura um universo de expressão narrativa, com um fazer poético de claro-escuro da vida, "tendo como pano de fundo ou temática os acontecimentos contemporâneos e, (...) vazado numa linguagem sôfrega, de unívoca e ácida inflexão" (MOISÉS, 2008, p. 528-529); então, o seu vínculo com a prática médica e sua atividade criativa fez com que os ingredientes cotidianos ocupassem dilatadamente o cenário narrativo.

Lobo Antunes coloca em suas páginas a expressão da subjetividade do narrador. Nestas crônicas, pela brevidade, concisão e fluidez temática ele questiona o que de mais profundo conforma a condição humana e nos mostra o que é a sua arte literária, fortemente marcada por uma estrutura bem elaborada e pensada.

Numa forma de escrita densa, o leitor se depara com uma leitura que requer certo esforço, pois ocorrem várias descrições simultâneas, tanto físicas como de pensamento. É habitual uma realidade do passado estar misturada com uma realidade do presente. No meio de uma lembrança serem inseridas outras imaginárias ou do tempo passado.

Nota-se assim que Lobo Antunes é um escritor fantástico que recria em sua produção um mundo obssessivamente materialista, que Segundo Massaud Moisés, em *A literatura portuguesa* (2008, p. 529):

> Evidencia-se, desse modo, uma admirável capacidade de reconstituir cenas, figuras e ambientes com flagrância histórica e grande riqueza de detalhes, resultante da aliança de três fatores de alta voltagem: prolífica imaginação, às vezes margeando os territórios da poesia, memória prodigiosa e aproveitamento incomum das virtualidades da língua-mãe.

Sendo assim, é muito comum o narrador ser trocado, como se o pensamento ou o ponto de vista saltasse de personagem em personagem. Possui ainda um caráter obssessivo e labiríntico aparentando algo paranóico e claustrofóbico à sua obra. Mesmo com tudo isso, sua ficção literária apresenta uma diversidade linguística notável.

A maioria das personagens de suas crônicas desfilam em um mundo desumanizado, numa sociedade e numa época em que os relacionamentos são difíceis e limitados, o que acabam mergulhados em uma espécie de frustação aguda. Dessa forma, o leitor vai atravessando um mundo de pequenos hérois e de episódios

de vivências pessoais como memórias, motivações ou fragmentos que desencadeiam imagens penduradas no tempo.

Isso, por exemplo, é o que ocorre em *Uma crônica ou lá o que é*, na qual a personagem nos convida a uma viagem introspectiva de lembranças nostálgicas que atormentaram parte de sua vida. Tudo isso atravessado pela frustação de um tempo passado e perdido, pelas pessoas que insistiram em não ficar, pela vida que o ensinou tarde demais.

A crônica, enquanto literatura está ligada ao tempo, captando poeticamente o instante, logo ela é "um registro poético e muitas vezes irônico, através do qual se capta o imaginário coletivo e suas manifestações cotidianas." (SOARES, 1997, p. 64). Há ainda na obra de Lobo Antunes o caráter filosófico, que permitirá uma análise crítica da mesma, tendo como corrente filosófica o Existencialismo de Sartre.

Sendo assim, os conceitos existenciais sartreanos da Má-fé e da Autencidade serão usados como viés para nortear essa análise, e assim, tentar compreender as adversidades que a própria existência coloca ao ser. Dessa forma, o tema da *Má-fé* será o primeiro a ser analisado, pois é um dos pensamentos mais originais de Sartre. O mesmo afirma que "o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além do conjunto de seus atos, nada mais que sua vida" (SARTRE, 1987, p.13).

Então, quando esse homem se "recusa a 'existir' no sentido pleno da palavra, ou seja, ser livre, responsável e sem desculpas cai instantaneamente num estado no qual se vai comprazer, uma espécie de facticidade, de aparência enganosa, de inexistência" (HUISMAN, 2001, p.140), que é exatamente o que Sartre vai chamar de má-fé.

Já a *Autenticidade* definida por Sartre, acaba por tornar-se um dos mais difíceis a ser esclarecido, por falta de um relato detalhado sobre o assunto. Mas, os comentários que Sartre deixa em suas obras, fornece fatos suficientes para que o assunto seja comentado. "Aqui, talvez mais do que em qualquer outra área da sua filosofia, Sartre desafia a posteridade a continuar de onde ele deixou." (COX, 2007, p. 172).

Partindo para uma definição do que venha a ser autenticidade, pode-se começar considerando-a uma antítese da má-fé, ou seja, a má-fé é sinônima da não-autenticidade. Enquanto as pessoas em má-fé têm como característica marcante a tentativa de evasão de suas responsabilidades, quando autênticas assumem sua liberdade. O ser autêntico aceita seu ser-em-situação, de que aquele momento ele precisa se conhecer e encarar sua facticidade. Logo, uma pessoa autêntica, para se manter como tal precisa escolher sempre as respostas autênticas para sua situação, o que faz necessário ao ser adaptar sua vida à autenticidade.

Então, através de uma escrita bem densa o autor traz várias descrições simultâneas de pensamentos, representado por lembranças da própria personagem, tudo isso proporciona uma análise filosófica do ser ficcional. E, ao leitor, questionamentos sobre suas próprias vivências.

Lobo Antunes ao contar sua crônica, através da personagem que também é um escritor, narra como se fosse uma autobiografia, pois ele coloca na narrativa um tom de desabafo lírico, decorrente, talvez, de uma perturbação emotiva ou de uma recordação pessoal que lhe marcou na Guerra Ultramar[3], trazendo assim uma espécie de registro subjetivo que percorre transversalmente todo o texto.

A crônica é repleta de caráter filosófico, pois Lobo Antunes através de um narrador-personagem nos revela as memórias e desvarios sentidos por este sujeito antuniano que vivenciou a guerra colonial da África e, por muito tempo viveu sob a sombra de fragmentos passados que o traumatizaram e conduziram de maneira angustiante uma parte de sua vida.

A narrativa nos mostra uma lembrança de um escritor acerca de um almoço em Almeirim, em que o evento acontece anualmente, os amigos se reencontram e cada um traz consigo recordações sobre a África e a guerra colonial, da qual participaram. No decorrer do encontro são apresentadas as esposas, os filhos, além de fotografias dos netos.

As histórias contadas eram reminiscências da guerra, em que para a personagem foi difícil experienciar e suportar a incomensurabilidade do tempo com estes pedaços de memórias que ficavam suspensos e cristalizando o eixo de sua vida. Para o ser ficcional foi difícil passar parte de sua vida vivendo uma violência interior, sempre se angustiando com episódios da guerra civil.

Durante esse conflito interno em parte de sua vivência, causado pelas memórias da Guerra Ultramar, ele buscou meios de fuga, como escrever episódios acerca da própria guerra que ele vivenciou, como se nessa ocupação ele se libertasse de seus pensamentos angustiantes.

> Não escrevi nenhum livro sobre a guerra, limitei-me a intercalar episódios laterais nos primeiros textos publicados, para estruturar melhor os capítulos e, talvez também, para, em certo sentido, me libertar de episódios que me embaciavam a memória, libertando-me deles como de um vómito. (ANTUNES, 2011)

3 A Guerra Ultramar ficou mais conhecida como o conflito pró-independência entre as colônias portuguesas Angola, Guiné-Bissau e Moçambique e a metrópole Portugal. Após a criação da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1945, as colônias passaram a reivindicar a independência política e econômica dos seus países. CARVALHO, Leandro. *Guerra Ultramar e a Descolonização da África*. Disponível em: <http://www.brasilescola.com/historiag/guerra-ultramar.htm>. Acesso em: 08 de mar. 2012.

Observamos nessa atitude, o quanto a personagem estava angustiada e sofrendo, queria se livrar de erros ou escolhas passadas. Ela escolheu ir para a guerra, e ao escolher isto se tornou responsável pela própria guerra, pois o homem para Sartre (1987, p. 7) "é um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira", então surge um sentimento profundo de responsabilidade e que angustia o ser.

Nesse sentimento de angústia muitos procuram uma espécie de fuga, tornando-se pessoas não-autênticas, "recusando em má-fé, a admitir que são responsáveis" (COX, 2007, p.173). O sujeito da crônica busca essa fuga na escrita, o que lembra em muito o próprio autor – Lobo Antunes – que em depoimento afirmou que escrever durante a guerra colonial funcionava como um antidepressivo.

O narrador-personagem se encontra tão perdido e martirizado pela expressão memorial de um lugar tensamente sentido, que durante a narrativa faz a todo o momento questionamentos sobre a sua própria condição existencial: "Em Almeirim longos abraços enternecidos, saudades, quem sou eu?" (ANTUNES), em uma eterna fuga de si, causada pela angústia de suas lembranças.

Esses questionamentos remetem à questão do *Dasein* [4], em que o ser começa a se interrogar sobre a sua própria existência. Sendo assim, o mundo vai apresentar-se carregado de preocupações cotidianas, fazendo com o homem tenha uma existência inautêntica, e então, o mesmo busca sua segurança no próprio mundo, afastando-se de si mesmo e estando, assim, em má-fé. Segundo Sartre, em *O Ser e o Nada* (2008) essa atitude revela que "o ato primeiro de má-fé é para fugir do que não se pode fugir, fugir do que se é".

> Sei e não sei, fujo de mim, regresso, persigo-me, desisto. Sou muitos. Deixei muitos pelo caminho e continuo a ser muitos. Um dia tudo isto pára. E metem um só no caixão. Fiz o que pude, com a força que tinha, e dói-me que imensos erros, patetices, asneiras. (ANTUNES,2011)

Dessa forma, a má-fé almeja ser uma desagregação íntima do seio do ser. O homem inautêntico foge do que é, recusa sua verdadeira existência, pois "dissimula a total liberdade do engajamento" (Sartre, 1987, p. 19). O sujeito antuniano já não aguenta tantos excessos e aproxima-se do em-si, comparando-se a uma coisa: "Trocava-me por qualquer um, preferia ser um bicho." (ANTUNES).

Diante de tanto sofrimento e fuga de si, o personagem se farta, já não aguenta a nostalgia de viver

4 Ele designa o homem, a realidade humana, ou ainda a presença do ente humano ao ser, considerando que somente o homem é susceptível de o interrogar e de lhe dar a capacidade de *ser-aí*. Em outros termos, o *Dasein* é a própria possibilidade para o homem de interrogar o ser, ao mesmo tempo que a condição para que o ser esteja presente e seja interpretável. (HUISMAN, Denis. *História do Existencialismo*. Bauru/SP: EDUSC, 2001, p. 103).

angustiado, então aceita a sua situação e a encara como sendo a facticidade[5] da qual precisa agora se conhecer, assumindo sua liberdade e total responsabilidade por ela. Essa atitude, ocasionalmente, o torna autêntico, pois segundo Gary Cox (2007) "Sartre argumenta que a autenticidade envolve uma pessoa confrontando a realidade e encarando a verdade nua e crua de que é um ser livre, sem limites".

> Uma vez liberto deles pensei Agora posso começar e, então, comecei. Tanto tempo até encontrar o meu tom, o meu modo, uma forma que não devesse nada a ninguém, e em que as vozes alheias não entrassem na minha. (...) Sofri que me fartei. (ANTUNES, 2011)

Percebemos como esse momento de decisão na vida do ser ficcional foi importante, ele aceita seu ser-em-situação e deixa de ser uma consciência sofrida a partir de então, o sujeito antuniano atinge uma pura transcendência fazendo uma mudança radical em sua atitude consigo mesmo, assim, consegue superar o sofrimento que os fragmentos do passado lhe acarretavam.

Porém, "uma pessoa é somente tão autêntica quanto seu ato atual" (COX, 2007, p. 182), ou seja, esse caráter que o personagem assumiu não significa que ele alcançou existência autêntica como um projeto sustendo, apenas serviu para conduzi-lo a uma vida mais tranquila, pois a condição autêntica não é assumida de uma vez por todas, mesmo porque a existência é marcada pela antítese do existir autêntico e inautêntico.

Logo, na narrativa fica claro que a personagem retratada faz parte do passado do narrador, esta se encontra angustiada, cheia de inseguranças e muito atormentada por reflexos da guerra que vivenciou. Então, o ser antuniano agirá, nesse momento passado, de má-fé, procurando um escape para tanto sofrimento. Já o narrador, em seu presente, mostra-se bastante autêntico, um ser que superou os tormentos e que narra sem nenhuma angústia suas vivências na Guerra Ultramar. Temos, dessa forma, um narrador em 1ª pessoa, o ser autêntico, numa experiência de 3ª pessoa, o personagem em má-fé.

Diante do exposto, o presente artigo trouxe uma experiência enriquecedora no aspecto de análise, em que a literatura foi explorada sob o aspecto filosófico, permitindo um maior aprendizado com esse estudo interdisciplinar entre Literatura e Filosofia. Além disso, permitiu um aprofundamento nas características da Literatura Portuguesa Contemporânea, bem como na filosofia existencial de Sartre.

---

5 A facticidade é "O coeficiente da adversidade das coisas". A facticidade é o mundo ao redor de uma pessoa, representado por tudo aquilo que apresenta uma resistência constante às suas ações e projetos – dificuldades, obstáculos, embaraços etc. (COX, Gary. *Compreender Sartre*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007). Sartre usa, também, a expressão para tratar os aspectos não escolhidos por nós da nossa condição humana concreta: o corpo que possuímos, a situação onde aparecemos, a época histórica que vivemos, etc. (PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade*: uma introdução à filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995).

Tal estudo desenvolveu o senso crítico a respeito da condição humana e de como o homem se comporta frente aos obstáculos que a vida coloca. A constante análise da subjetividade proporcionou não só o aprendizado acadêmico, mas também lições que podem ser levadas para a própria vida.

**REFERÊNCIAS**

COX, Gary. *Compreender Sartre*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso de. *A voz itinerante*. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HUISMAN, Denis. *História do Existencialismo*. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade*: uma introdução à filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o nada*. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *O Existencialismo é um humanismo*. Tradução e notas de Vergílio Ferreira. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# OLHARES PERDIDOS ENTRE FANTASMAS E O NÚCLEO DA VIDA

Rita do Perpétuo S B de Oliveira[11]

**RESUMO**: A escrita poética de Nicolau Saião desdobra-se em imagens plásticas em cujo processo o poeta se sente um motor alquímico pelo qual cozinha quadros e versos. Esse jogo artístico está esboçado em *Olhares perdidos*, edição organizada por Floriano Martins, dada a lume pela Escrituras Editora, em 2006. O livro reúne poemas e desenhos do citado artista português e revela a inquietação do sujeito perante as dúvidas decorrentes de transformações que têm destruído verdades nas esferas do conhecimento. Nessa comunicação, propomo-nos a discutir a resistência do sujeito do poema concretizada como negação do automatismo sob o qual o homem se deixa ficar e o redimensionamento de seu olhar para o próprio corpo e além dele, buscando "o silêncio para além da luz entre os olhos de uma fera morta". Demonstraremos que a reconfiguração do olhar do sujeito faz uma espécie de diálogo com a crítica de Merleau-Ponty sobre o excesso de ciência que coloca o mundo em suspenso, contra a qual, porém, a palavra e os gestos ruminam e, assim, despertam ou desautomatizam o corpo.

**PALAVRAS-CHAVE**: Nicolau Saião; poesia; desautomatização

**ABSTRACT:** The poetic writing Nicolau Saião unfolds in plastic images in whose case the poet feels like an alchemical motor with which he cooks paintings and poems. This artistic game is sketchy at *Olhares perdidos*, edition organized by Floriano Martins, given to light by Escrituras Publisher in 2006. The book contains poems and drawings aforementioned Portuguese artist and reveals the restlessness of the subject before the doubts resulting from changes that have destroyed truths in the spheres of knowledge. In this communication, we propose to discuss the strength of the subject of the poem concretized as denial of automatism under which men and women are staying and resize your look for the body and beyond, seeking "the silence beyond the light between the eyes of a dead beast". We will demonstrate that the reconfiguration of the of the subject look is a kind of critical dialogue with Merleau-Ponty on the excess science that puts the world on hold, against which, however, the words and deeds ruminate and thus arouse or desautomate the body.

**KEYWORDS**: Nicolau Saião; poetry; desautomate.

A antologia *Olhares perdidos* constitui-se na publicação no Brasil, pela Editora Escrituras, na Coleção Ponte Velha, do livro homônimo do poeta e pintor Nicolau Saião, organizado por Floriano Martins. Em entre-

1 1 Professora Adjunta do DLLP e do PPG em Letras da Universidade Federal do Amazonas; ritapso@uol.com.br.

vista concedida a esse ensaísta, o artista esclarece o título: tais poemas demoraram um pouco para irem ao prelo por terem sido suprimidos de *Flauta de Pan*, cujas páginas deveriam ser limitadas a certo número: "Olhares perdidos... Olhares que não pudera dar à luz das montras (diz um confrade que muito estimo, José do Carmo Francisco, que 'os poemas devem ser para a luz das montras e não para o escuro das gavetas´)".[1]

Em que consistem esses olhares poéticos? É ainda o próprio Nicolau Saião que nos revela serem as imagens de seus versos cozinhadas com uma técnica análoga à da pintura, levando-nos a pensar em profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno e fisionomia combinados na escrita do poema, de modo que as coisas são reconvertidas ou transfiguradas. Ele entende que, nesse processo, seu corpo age como um "motor alquímico", segundo suas palavras.

A propósito, Merleau-Ponty afirma que, "para compreender essas transubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento".[2] Por meio da visão que permite ver as coisas, o corpo torna-se vidente e, por meio do movimento que permite voltar-se para si mesmo, o corpo torna-se visível e sensível. Assim, ele descobre as coisas, sente-se na ordem das coisas, e realiza uma espécie de recruzamento entre suas sensações e o sentido que elas despertam.

O olhar do artista, por sua vez, potencializa o visível quando ativa um terceiro olho para construir imagens que nos fazem ver além do que vemos, o mundo e o que nele falta, pois seu olhar é movido "por um certo impacto do mundo que o restitui ao visível pelos traços da mão",[3] dando existência visível àquilo que acreditávamos invisível.O motor alquímico de que trata Nicolau Saião assemelha-se ao olhar interior revelado na pintura sobre o qual discorre Merleau-Ponty. Um trecho do poema *Onze instantâneos arcangélicos* apresenta como motivo o olhar do artista:

> É do fundo do passado que as velhas obras nos olham, inquietas, aguardando a nossa palavra definitiva. A nossa existência está para além de Altamira, do Partenon, das tábuas de Kirsh e dos pomares de Belleville – mas é dentro do artista e das suas moradas ocasionais que a claridade se decanta.
>
> E por isso é que o dia e a noite não se misturam (SAIÃO, 2006, p. 86)

Em sua máquina, Saião combina reminiscências da infância com o ritmo, gerando a escrita deliberadamente construída e desconstruída, formando os "castelos enfeitiçados"[4] dos poemas, que já existem no

espelho e que instigam o artista para os fazerem passar para esse outro lado.Assim desafiado, o artista-motor alquímico nos diz que cozinha quadros e versos. No poema *A janela*, do livro em discussão, ele revela o ato de desenhar com as palavras: "A janela constrói-se/ pouco a pouco, a janela diz/ milhares de palavras inventadas/ e nuas,/ é uma imagem/ em equilíbrio subtil."[5] A mão que escreve traça riscos precisos para inventar o jogo tenso e intenso que permite ao poeta renovar-se e, em certos casos, conservar-se intacto, "em equilíbrio subtil". Essa técnica,paradoxalmente,faz-lhe conservar o núcleo duro de vida plena e, ao mesmo tempo, deforma-se por exigência da sociedade:

> Às vezes o poeta tira/ coisas da cidade: um muro, a sombra/ dum morto, cores que o obrigam/ a ficar ligeiramente envergonhado. (...) Tira três ou quatro/ belíssimas pernas de mulher, um sentimento/ um cheiro, endomingadas recordações (SAIÃO, 2006, p.33).

Sobre a arte de cozinhar quadros, o poeta português revela o processo pela intertextualidade de sua escrita poética e o ato de desenhar de outro artista, como Juan Solano, em *Retábulo da alegria*:

> Do lado esquerdo o tom é azul escuro com
> pequenas recorrências de negro *sfumato* e leves
> pontos de branco de zinco: como os pombos ou
> cegonhas passando na noite simplesmente
> aflorando o seu primeiro sinal de céu ou
> madrugada (SAIÃO, 2006, p. 37).

O fascínio de Nicolau Saião com os desenhos e quadros que via nas ruas e nas galerias, quando adolescente, os traços delicados ou vigorosos, a distribuição das linhas e das cores na tela, criando ou acordando seres invisíveis, despertou-lhe o desejo alucinante de transfigurar as coisas em luz e cor. No poema acima, o que atraia o poeta para a tela é o jogo das cores entre si e com as linhas que mostram um espaço até então invisível, que entra em choque com a realidade empírica, em decorrência do afeto despertado pelo "perfil de traços marcados os traços mais pesados/ de vermelho sanguíneo", o afeto da alegria perante o "que com as mãos se edificou e freme estremece e se une ao que criado foi seu/ transfigurado rosto para séculos e séculos de piedade."[6] O artista é um sujeito que se agita perante o mundo, acolhe o que lhe dá prazer. Por outro lado, observa-se a inquietação quanto à realidade empírica, na qual o gesto de piedade não encontra mais sentido. No poema acima transcrito, a imagem da alegria provocada pelo rosto piedoso remete ao questionamento de pseudo verdades e do sem sentido que separam o homem das coisas.

A resistência do sujeito do poema quanto a essa realidade, concretizada como negação do automatismo e do desânimo sob o qual o homem se deixa ficar, também é observada no poema *As pedras habitadas*:

> Vivemos mergulhados em pleno drama. Edifícios desventrados, palavras supurando como membros amontoados nas ruas das cidades devastadas pela guerra, o nosso quinhão é frequentemente o da desconfiança e do insólito. Estas cabeças quietas deslocando-se como fantasmas ao longo das fachadas, como se as contemplássemos num filme ao retardador, revelam-nos a nossa própria distância de tudo o que muito amamos e perdemos, uma vez que (como o poeta assinala) o Tempo se transforma e o horizonte é mais um deserto possivelmente '*à espera de uma vírgula*' num mundo '*repleto de coisas e minutos*' (SAIÃO, 2006, p. 59).

A guerra e suas consequências, a indiferença, as perdas, o excesso de atividade a que o homem é obrigado e a que se obriga, o acúmulo desnecessário de bens materiais tornam-no um autômato, alguém manipulado por seus fantasmas. A humanidade é configurada em imagens apocalípticas e, embora Nicolau Saião afirme que não possui fantasmas,[7] eles surgem nas linhas e cores que desenha. Diríamos que os fantasmas são coletivos, nascem da sua vidência do entorno, "um mundo repleto de coisas e minutos", enquanto o corpo do artista, vidente e visível, sabe como enfrentar esse drama. Assim como Merleau-Ponty encontra a fantasmagoria do abutre na pintura de Leonardo da Vinci e mostra sua transfiguração em símbolo da maternidade,[8] verificamos na pintura e na poesia de Nicolau Saião motivos para exorcizar os fantasmas: pela organização e reorganização das palavras e combinação de cores, que inventam "continentes encantados e temerosos",[9] despertam o homem da letargia quando o interrogam e o fazem confrontar-se com os mistérios da existência, como podemos ler nesse excerto:

> No entanto, as palavras continuam. Erguem habitações, erguem lugares onde a luz é a serena companhia da pedra e da madeira afeiçoada. As cartas que não se abriram podem então viver o seu momento, o seu íntimo fulgor. Como frases que nos penetram pelos ouvidos e olhos – '*como se sílabas atravessassem a rua*' (SAIÃO, 2006, p. 59).

Ainda segundo o mesmo filósofo francês, o cientificismo provoca o pensamento de sobre voo, automatizado, e, para reverter a situação, o homem deve colocar a ciência no espaço do mundo sensível onde está sua vida, para que seu corpo,

> sentinela que se posta silenciosamente sob suas palavras e seus atos", desperte "os corpos associados, os "outros", que não são meus congêneres, como diz a zoolo-

> gia, mas que me assediam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nesta historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a insistir nas próprias coisas e em si mesmo, tornará a ser filosofia [... ] (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 86).

O confronto entre os questionamentos e devorações das referências dadas pela tradição e a busca pelos mistérios da existência conferem significado filosófico à matéria poética de Nicolau Saião, conforme ele próprio afirma na entrevista a Floriano Martins.[10] A respeito desse aspecto na obra do poeta português, João Rui de Souza chama "palavra devastada e devastadora".[11]

A linguagem poética de Nicolau Saião parte de dados sonoros e visuais, os motivos do vidente, para a abertura às interrogações da existência, seguindo para além dos elementos sensoriais, despertando a visibilidade inteira, que pode recriar o mundo e libertar os fantasmas nele cativos, indo ainda mais além, atravessando o espelho, num espaço e tempo no qual o artista vê e se sente olhado. O espelho simboliza a magia da reflexibilidade de uma coisa em outra e desta na primeira, e o artista emprega a imagem especular para mostrar sua recíproca metamorfose vidente-visível em um ponto onde acontece a visão total que se abre e se fecha na obra:

> e depois de passada a porta
> eis que ao seu encontro vieram
> os verbos, o sol, os ventos, o calor
> e alguns fantasmas misturados
> na imagem e na memória que eles
> de si mesmos conservavam
> Na cabeça do espírito sobre a matéria
> com que são feitas as realidades (SAIÃO, 2006, p. 54).

O poeta é traspassado pelas coisas, "os verbos, o sol, os ventos, o calor/ e alguns fantasmas", e essa visão é inaugural, porque, juntamente com ela, renasce o poema que já existia do outro lado da porta.A respeito disso, Floriano Martins comenta que a poesia do poeta português desperta a sensação de entrar no espelho como um mergulho na memória, refazendo a experiência como se fosse única.[12] A desautomatização acontece simultaneamente com esse nascimento: as palavras organizam-se de modo que rompem as amarras do mundo em suspensão causada pelo cientismo e pelos conteúdos enraizados na tradição, propiciando abertura para o homem repensar a existência. É nesse sentido que Nicolau Saião diz ser a poesia "o resíduo divino que em nós mora",[13] e o poeta um revolucionário de estruturas de comunicação que sabe a responsabilidade de sua palavra,

mas nunca um ativista partidário. Conforme escreve Merleau-Ponty, o artista coloca-se na vida, "soberano incontestável na sua ruminação do mundo, sem outra técnica a não ser a que seus olhos e suas mãos lhe dão",[14] e assim ele "fixa e torna acessível aos mais humanos dos homens o espetáculo de que participam sem perceber".[15] A leitura do poema, porém, não é gratuita, como não o é o ato poético, mas sim uma travessia mágica e temerosa em busca do mistério da existência, como se lê neste trecho de *Relíquia*: "O silêncio que se recolhe/ que se desdobra/ que nos relembra de momentos e perdas/ O silêncio que permutamos/ O silêncio para além da luz entre os olhos de uma fera morta".[16] Embora o que o poeta diz não se mostre e permaneça fora da palavra como pura significação, seu sentido manifesta-se no texto como excesso de nossas vivências, como algo que já foi dito. Cada leitor torna-se vidente e visível para se encontrar com o sentido das imagens no intervalo das palavras, entregando-se à dobra que lhe faz reviver "momentos e perdas", para citar duas palavras apenas, instaladas na fala, que se volta sobre si mesma, que transbordam do texto, reconstroem experiências e formam um universo que o redimensiona para o núcleo duro de vida plena.Isto se dá no arcabouço da linguagem, pelo encantamento com a palavra poética, sua melodia, dança, olhar transfigurado e transfigurador.

O ensaísta João Rui de Souza já observou que a poesia de Nicolau Saião amalgama temas diversificados a uma expressividade que expande e transfigura a construção poemática, demonstrando acurado domínio dessa atividade para construir a qualidade e a coerência interna do texto.[17] O poeta motor alquímico, cozinheiro de quadros e versos, opera com elementos imagéticos que fazem o corpo estremecer, voltar-se para si e para o outro, mover-se para reflexões sobre a vivência. Além do emprego da potência corporal, outros aspectos assemelham-se no processo de cozimento em ambas as manifestações artísticas do mesmo poeta. Observamos o gesto de dar a ver um mundo reinventado, utilizando como ponto de partida o mapa do visível superposto ao mapa do vidente, para vislumbrar o encontro com o ser. Os dois processos artísticos revelam um mundo que se abre para outros e que, ao mesmo tempo, os reflete na realidade empírica, em um movimento transformador. A pintura como a poesia são linguagens que trabalham com a ausência, o vazio, as vozes do silêncio, quando elementos da cor e da palavra são elevados a uma potência que remetem à opacidade do mundo, instigando o leitor a desfazer as ideias e a reordenar as significações, reconstruindo, assim, as experiências que vão se tornar consciência. Desse modo, a pintura e a poesia, "palácios de nossos afetos", como diz Nicolau Saião, acorda no corpo o olhar e o silêncio que redimensiona o elo com o mundo.

**NOTAS**

(Endnotes)

1 SAIÃO, Nicolau. In: MARTINS, Floriano. As disposições do espírito. In: SAIÃO, Nicolau. Olhares perdidos. São Paulo: Escrituras, 2006, p.11.

2 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Os Pensadores. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 88.

3 MERLEAU-PONTY, p. 91.

4 SAIÃO, 2006, p. 10.

5 SAIÃO, 2006, p. 10.

6 SAIÃO, 2006, p. 37.

7 SAIÃO, 2006, p. 12-13.

8 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 123.

9 SAIÃO, 2006, p. 13.

10 SAIÃO, 2006, p. 13.

11 SOUSA, João Rui apud MARTINS, Floriano. 2006, p. 11.

12 MARTINS, 2006, p. 8.

13 SAIÃO, 2006, p. 12.

14 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 86-87.

15 MERLEAU-PONTY, 1984, p. 86-87.

16 SAIÃO, 2006, p. 66.

17 SOUSA, 2006, aba do livro.

**REFERÊNCIAS**

MARTINS, Floriano. As disposições de um espírito. In: SAIÃO, Nicolau. *Olhares perdidos*. São Paulo: Escrituras, 2006.

MERLEAU-PONTY. *Textos escolhidos*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SAIÃO, Nicolau. *Olhares perdidos*. São Paulo: Escrituras, 2006.

SOUSA, João Rui de. Aba de SAIÃO, Nicolau. *Olhares perdidos*. São Paulo: Escrituras, 2006.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# NARRATIVAS FICCIONAIS PORTUGUESAS EM FOLHETIM N'*A PROVÍNCIA DO PARÁ* (1880-1889)

Sara Vasconcelos Ferreira[1]
Germana Maria Araújo Sales[2]

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é verificar a circulação de narrativas ficcionais de autores portugueses durante a década de 80 do século XIX publicados na coluna*folhetim* do jornal *A Província do Pará*. Constatamos que as narrativas portuguesas eram recorrentes nessa folha, embora restrita, na maioria das vezes, a contos e crônicas. Depois dos franceses, os portugueses são os autores mais frequentes no *folhetim* desse periódico paraense e no qual do jornal verificamos a presença de Eça de Queiroz e outros autores conhecidos como Pinheiro Chagas, Maria Amália Vaz de Carvalho e Alberto Braga. Esses dados foram obtidos a partir de uma pesquisa nos jornais microfilmados disponíveis no Laboratório de Linguagem da Universidade Federal do Pará (UFPA) e no setor de microfilmes da Biblioteca Pública Arthur Vianna e constitui parte dos resultados dos projetos de pesquisa Trajetória literária: a constituição da história cultural em Belém no século XIX (CNPq) e Memória em periódicos: a constituição de um acervo literário (CNPq).

**PALAVRAS-CHAVE**: narrativas ficcionais; autores portugueses, *A Província do Pará.*

**ABSTRACT:** This work aims to check the circulation of fictional narratives of portuguese authors during the eighties of the nineteenth century published in *feuilleton* column of the newspaper *A Província do Pará* (The Province of Pará). We noticed that the portuguesenarratives were recurring in that sheet, in most cases, restricted to tales and chronicles. After the french writers, the portuguese authors are the most recurrent in this paraense journal in wich we verified the presence of Eca de Queiroz and others as PinheiroChagas, Maria AmáliaVaz de Carvalho and Alberto Braga. These data were obtained from a survey of the microfilmed newspapers available in the Laboratório de Linguagem da Universidade Federal do Pará (UFPA) (Language Laboratory of the Federal University of Pará and microfilm department of the Public Library Arthur Vianna) and constitute part of the results of the research projects Literary Trajectory: the constitution of cultural history in Belém in the nineteenth century (CNPq) and Memory in periodicals: the creation of a literary estate (CNPq).

**KEY WORDS**: Fictionalnarratives; portugueseauthors; *A Província do Pará*.

1 Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq. E-mail: vasc_sarah@hotmail.com
2 Professora Associada da UFPA. Bolsista de produtividade CNPq. E-mail: gmaa.sales@gmail.com

Durante o século XIX, com o advento do folhetim na França[1]e seu espalhamento pelo mundo, o Brasil viu-se envolvido por essa moda que se difundiu por vários estados do território nacional. A coluna *folhetim*, a princípio, foi um espaço no rodapé dos jornais onde se publicava de tudo, desde receitas culinárias a romances. No entanto, com o passar do tempo, passou-se a selecionar textos para o entretenimento dos leitores, especialmente as narrativas ficcionais. A novidade consistia em publicar essas narrativas em fatias ou fascículos e suspendê-la em seu ápice de forma que aguçasse a curiosidade do leitor que, para saber a continuação da mesma, deveria obter o número seguinte do jornal. Essa fórmula estimulava tanto a leitura de jornais como a crescente venda dos mesmos.

Essa maneira de vender jornal aliada à publicação de textos destinados ao entretenimento foi pautada de grande sucesso que atravessou as fronteiras francesas e se difundiu por vários países.

No Brasil, também, os periódicos passaram a oferecer aos seus leitores não somente notícias políticas e econômicas, mas textos de ficção. As obras publicadas abarcavam, desde autores franceses, como autores de vários países, quedividiam o espaço nos folhetins dos jornais brasileiros, inclusive na província do Grão-Pará. No intuito de aprofundaros estudos que visam catalogar e analisar as obras e os autores que estiveram presentes no folhetim de jornais paraenses, esse estudo se deteve a examinar os exemplares do jornal *A Província do Pará*, a fim de verificar a circulação de narrativas ficcionais de autoria portuguesa, que foram divulgadas na penúltima década do século XIX.

O jornal *A Província do Pará* começou a ser publicado em 25 de março de 1876e foi o jornal que mais tempo circulou no estado do Pará, com aproximadamente 125 anos, vinculado ao Partido Liberal do qual se desligou em 1889. É nesse contexto político e de interesse pela cultura que essa folha diária iniciou suas atividades; num momento favorável ao desenvolvimento de uma cultura intelectual. Benedicto Monteiro (2005) afirma que "a imprensa sempre teve um papel importante na vida política da sociedade paraense. Centenas de jornais circularam em Belém, como órgãos de partidos políticos, associações literárias e congregações religiosas[2]".O mesmo aconteceu com *A Província*, sendo ligado alíderes partidários, destinou maior parte do seu espaço a discursos políticos, mas manteve desde o início de sua circulação o espaço destinado à publicação de folhetins – a coluna *folhetim*. Outro fator relevante foi o momento que a província do Grão-Pará estava vivendo – a Belle Époque – no auge do ciclo da borracha, havia o incentivo a uma vida intelectual, um discurso e estímulo ao progresso gerado pela exploração da borracha.

Nesse contexto, a cultura letrada alcançou um patamar privilegiado e o espaço do folhetim nos perió-

dicos paraenses tornou-seuma sessão diária e consolidada, na qualforam publicadosvários gêneros narrativos, assim como assuntos políticos, notas históricas, textos sobre educação familiar, entre outros. Essa mistura fez do folhetim, tradicionalmente, um sinônimo de miscelânea, como assegura Yasmim Nadaf (2002),

> Nesse espaço publicava-se tudo: artigos de crítica, crônicas e resenhas de teatro, de literatura, de artes plásticas, comentários de acontecimentos mundanos, piadas, receitas de beleza e de cozinha, boletins de moda, entre outros assuntos de entretenimento. Devido à miscelânea, o folhetim era, a esse tempo, sinônimo de variedades.[3]

Essa variedade de assuntos também se fez presente no jornal *A Província do Pará*, quando textos ficcionais de vários países foram publicados nesse periódico, que além de divulgar publicações de outras folhas noticiosas brasileiras, apresentava tradução de romances, textos de autores portugueses, franceses, alemães, entre as produções de autores locais.

Na década de 80, nesse periódico, verificou-se a presença constante de autores portugueses. A presença de narrativas ficcionais portuguesas foi mais intensa nos dois primeiros anos e nos dois últimos anos da década de 80. Essa relação com Portugal era muito clara quando verificamos que havia publicação de notas a respeito dos romances que eram veiculados em Portugal, resenhas de livros de autores como Camilo Castello Branco e Eça de Queiroz, assim como a divulgação de capítulos das obras desses e outros autores portugueses como, Maria Amália Vaz de Carvalho e Pinheiro Chagas. Além disso, o periódico mantinha seções específicas no jornal para notícias oriundas desse país. Para tanto, tinha um correspondente em Portugal que tratava de informar sobre tudo o que estava ocorrendo e mantinha a província, até certo ponto, atualizada. Mont'Alverne de Sequeira escrevia com frequência para *A Província do Pará* colaborando sobre as novidades literárias, políticas e culturais que envolvia a Europa.

Embora saibamos que muitos autores portugueses tenham escrito romances de sucesso, as narrativas portuguesas no *folhetim* da referida folha eram restritas a contos e crônicas. Apenas um romance foi publicado durante o período citado;*Tristezas à beira mar*, do autor Pinheiro Chagas, que ocupou trinta e seis fascículos no rodapé da segunda página. Ainda que tenha sido veiculado somente esse romance, os contos contabilizaram dezesseis publicações, seguidos pelas crônicas – com sete – e uma lenda. Ao todo, vinte e cinco narrativas portuguesas estiveram presentes na década de 80, do século XIX, no jornal *AProvíncia do Pará*.

O gênero dessas narrativas está qualificado de acordo com a classificação da época; entretanto sabe-

mos que a definição dos gêneros no século XIX não é a mesma delimitação atual, como explica José Ramos Tinhorão (1994),

> É bem verdade que, nesse início da moderna ficção destinada ao público de massa – e predominantemente feminino – os limites entre os diversos gêneros revelaram-se ainda muito imprecisos (havia contos que melhor seriam chamados de crônicas, ou quando mais extensos constituíam verdadeiras novelas, novelas estas que às vezes eram apenas contos esticados, da mesma forma que certos romances não passavam de novelas) [...][4].

Essa indefinição na classificação dos gêneros das narrativas fica clara quando observamos, por exemplo, *O mandarim,* de Eça de Queiroz, publicado em 1880 – mesmo ano que foi veiculado em Portugal – como conto e atualmenteé definida como novela[5].A primeira publicação desse texto se deu no *Diário de Portugal* e, posteriormente, em livro pela Livraria Internacional Ernesto Chardron, da cidade do Porto, em 1880. Constatamos que a versão em livro está acrescida de um prólogo e episódios que não constam na versão presente no jornal paraense, além de estar dividido em oito capítulos. *A Província do Pará* divulgou *O mandarim* em dez fascículos, dividido em dois capítulos[6].

É verdade que nos jornais a questão de delimitar os gêneros dos textos expostos no rodapé era bem complexa, principalmente quando se tratava de crônicas, as quais vinham assinaladas apenas como "folhetins". Segundo Antonio Candido (1992), "antes de ser crônica propriamente dita foi "folhetim", ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias[7]", poiscrônica era a definição das notícias de menor relevância.Essa indefinição no gênero demonstra um período de consolidação da prosa de ficção, Márcia Abreu (2008)assegura que: "a dificuldade de definição do gênero não é um detalhe irrelevante, pois ela interfere na maneira como lemos um texto [8]".

A participação da autoria portuguesa no rodapé d'*AProvíncia do Pará* foi diversificada e abrangeu nomes como: Maria Amália Vaz de Carvalho, Alberto Braga, Ramalho Ortigão, João da Câmara e Rebello da Silva. Algumas das obras presentes nessa folha periódica consistiam em republicações de obras, anteriormente divulgadas em livros, como o conto *A camisa do noivado,*de Rebello da Silva, veiculado n'*A Província* em 1883, havia sido publicado anteriormente no livro *Contos e Lendas*, de 1873.

A extração de textos já publicados em livros para serem "fatiados" nos folhetins dos jornais consistia numa prática comum nessa época. Além do conto de Rebello da Silva, o romance *Tristezas*à *beira mar*,de Pinheiro Chagas fora publicado primeiramente em livro no ano de 1866 pela Typographia do Commercio

(Portugal) e, em 1880, foi veiculado no estado do Pará, em folhetins.

Há outros autoresque atuaram n'*A Província,*como Moura Cabral, Arthur Lobo d'Ávila, Augusto Forjaz e Cândido de Figueiredo.E ainda narrativas publicadas com pseudônimos, entre as quais *Amores de um bandido*, de Alberto Telles, publicação assinada como Stênio; da mesma forma que Teixeira de Queiroz que utilizou o pseudônimo Bento Moreno para assinar o texto *A Pastoral*.

Alberto Braga teve quatro contos divulgados nesse periódico: *O sonho da noviça, A volta das andorinhas, A carta* e *A sesta do avô*, este último também foi publicado em 1892 no jornal *O Direito*, na imprensa madeirense. Esses contos de Alberto Braga foram publicados em um fascículo, pois são curtos assim como a maioria dos textos portugueses que foram veiculados na coluna*folhetim*. No entanto, é Maria Amália Vaz de Carvalho que mais se faz presente no rodapé d'*AProvíncia do Pará*.

Apesar de ter ocupado as páginas do referido jornal somente em 1880 e 1881, Maria Amália Vaz de Carvalho teve seis narrativas veiculadas na coluna*folhetim*, publicadas em dois fascículos cada uma. A presença dessa autora portuguesa demonstra sua importância, na época, no cenário das letras. Uma das poucas mulheres a estar no folhetim desse jornal, Maria Amália escrevia crônicas com tons de educação feminina. Apresentava em suas narrativas como gerir uma boa educação familiar. No texto *Em casa de madame X.*, verifica-se a busca de demonstrar às mulheres como se devia educar e administrar uma casa de forma que cada um tivesse suas tarefas e  pudesse dessa forma dar andamento à todas as questões referentes a organização de uma família. Havia um caráter moral e educativo, não era um discurso feminista, pelo contrário as mulheres poderiam cultivar as letras, fazerem trabalhos mais simples, de casa, e também serem capazes de se envolver nas questões da sociedade; sendo papel da mulher preparar a família para servir bem às necessidades que a sociedade tem.

À exceção dos textos de autores franceses, a prosa de ficção oriunda de Portugal é a mais frequente na coluna *folhetim* do jornal *A Província do Pará*. Ainda que restrita a contos e crônicas, é possível comprovar a forte presença e a influência dos portugueses na província do Grão-Pará.

Na tabela seguinte apresentamos todos os textos de autores portugueses que foram publicados no jornal durante a década em questão.

| AUTOR | TEXTO | ANO |
|---|---|---|
| Maria Amália Vaz de Carvalho | *Em casa de Mme. X.* | 1880 |
| Alberto Braga | *A volta das andorinhas* | 1880 |
| Maria Amália Vaz de Carvalho | *A mulher do ministro* | 1880 |
| Pinheiro Chagas | *Tristezas* á *beira-mar* | 1880 |
| Moura Cabral | *O ninho dos pardaes* | 1880 |
| Eça de Queirós | *O Mandarim* | 1880 |
| Maria Amália Vaz de Carvalho | *A estreia do delegado* | 1880 |
| Jayme de Seguier | *A guarda passa* | 1880 |
| Alberto Braga | *O sonho da noviça* | 1880 |
| Arthur Lobo d'Ávila | *Uns casos de consciência* | 1880 |
| Maria Amália Vaz de Carvalho | *A perceptora* | 1880 |
| Maria Amália Vaz de Carvalho | *Os Remorsos do brasileiro* | 1880 |
| Gilberto | *O collar de brilhantes* | 1880 |
| Alberto Braga | *A sesta do avô* | 1880 |
| Maria Amália Vaz de Carvalho | *A lenda do cuco* | 1881 |
| Alberto Braga | *A carta* | 1881 |
| Rebello da Silva | *A camisa do noivado* | 1883 |
| Ramalho Ortigão | *O natal minhoto* | 1888 |
| Augusto Forjaz | *Piedade* | 1888 |
| Eça de Queiroz | *Senhor Diabo* | 1888 |
| Júlio Cesar Machado | *As sardinhas de Peniche e as de Nazareth* | 1888 |
| Stenio (Alberto Telles) | *Os amores de um bandido* | 1888 |
| Cândido de Figueiredo | *A estanqueira* | 1889 |
| J. da Câmara | *Estrella que foge* | 1889 |
| Bento Moreno (Teixeira de Queiróz) | *Pastoral* | 1889 |

Quando observamos a prosa de ficção disponível na coluna *folhetim* do jornal *A Província do Pará*, notamos que as narrativas de autoria portuguesa só perdem em frequência, para as francesas, pois havia uma relação próxima entre a capital da província do Grão-Pará e Portugal. Também averiguamos que os romances portugueses não obtiveram a mesma força que os contos; pois só havia, em outras colunas do jornal, a divulgação de capítulos de algum romance ou notas comentando sobre as novidades literárias que ocorriam em Portugal. O contraste encontrado entre as publicações, quanto à nacionalidade dos autores, constitui uma das inúmeras informações acerca da ocorrência de uma cultura letrada no século XIX e esses dados se mostraram como uma interessante fonte de estudos para a historiografia literária.

**REFERÊNCIAS**

ABREU, Márcia. "Concepções sobre o romance". In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: 2008.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MONTEIRO, Benecdito. *História do Pará*: Amazônia, 2005.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas*: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil*: 1830 à atualidade. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

**(Endnotes)**

1 Sobre o surgimento do folhetim e sua expansão é interessante ver o trabalho de Marlyse Meyer, *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

2 Monteiro, 2005, p. 153.

3 Nadaf, 2002, p. 17.

4 Tinhorão, 1994, p. 37.

5 Essa definição da obra *O mandarim* como novela em várias biografias do autor.Entre elas a que está disponível no site: http://www.senado.gov.br/senado/biblioteca/acervo/LVF100/colecao_05_03.shtm

6 Há também outro conto de Eça de Queiroz veiculado na referida folha paraense – *Senhor Diabo*, um conto curto, em apenas um fascículo.

7 Candido, 1992, p. 15.

8 Abreu, 2008, n/p.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# CAMILO CASTELO BRANCO E JOSÉ DO TELHADO: A CONSTRUÇÃO DO HERÓI AMBIVALENTE

Silvana Bento Andrade[1]
Henriqueta Maria Gonçalves[2]

**RESUMO:** O presente trabalho constitui parte da tese de doutoramento em Língua e Literatura Portuguesa, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – UTAD. Procura-se verificar como Camilo Castelo Branco, no capítulo que dedicou ao salteador português José do Telhado (1818-1875), em suas *Memórias do Cárcere,* construiu a imagem heróica em torno do célebre quadrilheiro, no período em que com ele conviveu nas dependências da Cadeia da Relação do Porto. Focalizamos, em nosso estudo, a ambivalência da caracterização do herói popular, nomeadamente o herói-bandido, aquele que ocupa lugar de reverência no imaginário popular, situado entre o bem e o mal, ao mesmo tempo, admirado e temido. Ao profícuo prosador romântico coube imortalizar, no imaginário e no patrimônio cultural de seu povo, o perfil heroico de José do Telhado, dando-lhe o "vulto de romance" que cria lhe faltar.

**PALAVRAS-CHAVE:** José do Telhado; herói-bandido, Camilo Castelo Branco, *Memórias do Cárcere*.

**ABSTRACT:** The present work constitutes part of the doctoral thesis in Language and Literature Portuguese, at Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – UTAD. We aim to investigate how Camilo Castelo Branco, in the chapter devoted to the portuguese outlaw José do Telhado (1818-1875), in *Memórias do Cárcere*, built the heroic image around the famous gangster, in the period in which they were arrested in the dependences of the Prision of Relação, in Porto. We focus in our study, the ambivalence of the characterization of the folk hero, in particular the hero-villain, which has a place of reverence in the popular imagination, located between good and evil, simultaneously admired and feared. The prolific romantic prose writer was responsable for immortalizing, in the imaginary and in the cultural patrimony of his people, the heroic image of José do Telhado, giving him the "figure of romance", which he believed was lacking.

**KEYWORDS:** José do Telhado; hero-villain; Camilo Castelo Branco; *Memórias do Cárcere*

*"Eu tinha ouro: desperdicei-o.*

*Tinha inocência: corrompi-me.*

1 Doutoranda em Língua e Literatura Portuguesas, na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, sob a orientação da Professora Doutora Henriqueta Maria Gonçalves [silbandrade@gmail.com].

2 Professora Catedrática em Literatura Portuguesa na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro [hgoncalves@utad.pt].

*Tinha generosidade: dissipei-a.*

*Tinha brios: depravei-me."*

Camilo Castelo Branco[1]

No presente estudo, propomo-nos a examinar *Memórias do Cárcere*[2], de Camilo Castelo Branco, texto memorialista no qual o autor põe em destaque a figura do salteador português, José do Telhado (1818-1875). Buscamos investigar como o autor construiu a imagem heroica do célebre quadrilheiro, paralelamente à já constituída imagem de bandido. Focalizamos a ambivalência da caracterização do herói-bandido, personagem transposta da realidade para a literatura, consagrada no imaginário e no patrimônio cultural de seu povo pelo profícuo prosador romântico, que lhe deu o "vulto de romance" que cria lhe faltar.

As memórias[3] e os textos confessionais foram bastante caros dos românticos, pela forte carga subjetiva que condensam. A reconstrução de fatos resgatados[4] da memória tanto adquire um valor documental, posto que testemunha um período de tempo e uma circunstância social, acrescentando as reflexões do narrador aos fatos históricos, quanto leva o leitor a uma compreensão mais clara do momento presente, visto que esclarece momentos passados, vivenciados ou conhecidos. É escusado destacar o interesse pelo foco passadista dos românticos, em relevo na larga produção de romances históricos, com suas personagens ilustres, no tema do medievalismo, como alguns exemplos.

Em suas *Memórias do Cárcere*, Camilo Castelo Branco propôs-se registrar, no conjunto de narrativas, além das circunstâncias que o levaram à prisão com D. Anna Plácido, o retrato dos tantos infelizes que com ele dividiram as dependências da Cadeia da Relação do Porto[5]. A circunstância aflitiva do aprisionamento em si agravava a já muito fértil imaginação do romancista, que ganhou vazão nas páginas que retratariam o dorido universo dos proscritos. Ana Vera Raposo de Medeiros (2008) analisa, no estudo comparativo que desenvolveu sobre as obras homônimas de Graciliano Ramos e Camilo Castelo Branco, as condições afetivas desse tipo de narrativa memorialista:

> Entre os títulos memorialísticos chamam a atenção as *Memórias do Cárcere*, exatamente pela adição do elemento que contém o peso da circunstância da prisão, do encarceramento e os corolários dessa situação. (...)
>
> As memórias do cárcere relatam a dura, às vezes, brutal experiência do isolamento de um indivíduo que, de uma hora para outra, é afastado do seu meio social, do convívio familiar, é arrancado de seu oficio, um sujeito que tem, enfim, sua vida

> virada do avesso. Não bastassem todas essas alterações, o prisioneiro, no cárcere, é obrigado à convivência com pessoas de diferentes procedências e procederes, fica entregue e sujeito a um novo e desconhecido código social, o que rege a vida nesses confinamentos, fixando rígidas – até desumanas – normas de comportamento.[6]

Mais que as memórias pessoais, o autor engendra um mergulho audaz nas almas dos condenados, em busca de "uma porção incorrupta em cada uma das almas"[7], imaculada pelo crime, da verdadeira e oculta índole de cada um, divergente das ações criminosas, que tanto fascinava quanto assustava o novelista.

Fica explícito, no rol de narrativas sobre os proscritos, o fascínio exercido sobre o novelista por José do Telhado. Dedica-lhe todo o capítulo XXVI do segundo volume, mas antes disso faz cerca de dez menções ao célebre quadrilheiro. Destas ressalta-se o destaque que dá a sua imponente e assustadora figura, à qual recorreu repetidas vezes para solicitar proteção a si e aos amigos que o visitavam na Relação e que "com suas grandes e formosas barbas, aterrára o senhor conde de Villa Pouca",[8] por exemplo. Além do relevo à impressionante imagem, o prosador romântico salienta sua generosidade e valentia. Os termos que emprega para referir-se a José do Telhado, para além de seu nome, são todos denotadores da grande admiração que lhe causava o ex-sargento patuleia: "illustre salteador"[9] e "célebre sargento da junta"[10] são exemplos das qualificações judicativas. Mesmo quando aparece em posição de relativa desvantagem ou de igualdade com outros presos, José do Telhado não é apresentado de maneira desqualificadora, como se lê em: "o único homem que José do Telhado temia era Luiz de Brito; e Brito guardava egual acatamento a José do Telhado: está feito o elogio de ambos".[11]

Logo no início do referido capítulo, Camilo Castelo Branco manifesta sua larga simpatia pela figura do salteador e a apresenta como uma vítima da injusta pátria. Sua apresentação, ao mesmo tempo irônica e amargurada, revela a indignação do romancista diante de uma sociedade cerceadora das individualidades, como se lê no fragmento que segue:

> Este nosso Portugal é um paiz em que nem póde ser-se salteador de fama, de estrondo, de feroz sublimidade! Tudo aqui é pequeno: nem os ladrões chegam à craveira dos ladrões dos outros paízes! Todas as vocações morrem de garrote, quando as manifestam e apontam a extraordinários destinos. (...)
>
> Diz algum tanto como exemplo d'esta lastimável anomalia a história do José Teixeira da Silva do Telhado, o mais famoso salteador d'este século. Vulto de romance não o tem, porque n'este paiz nem se completam ladrões para o romance.[12]

No excerto apresentado, o autor não se omite da irônica referência à terra natal, lamentando-lhe a pequenez da mentalidade vigente, incapaz de dar crédito de valor às ações de "feroz sublimidade" do "mais famoso salteador d'este século", a negar-lhe o reconhecimento que lhe concederia "o vulto de romance". O narrador revela uma atitude de rebeldia social, através da qual, paradoxalmente, o detido no sistema carcerário sentir-se-ia livre, posto que as máscaras das convenções sociais já haviam caído por terra. Por meio da ironia, a pena do romancista transforma-se num instrumento de desagravo. E é a partir dessas páginas de *Memórias do Cárcere* que tem início uma vasta produção literária e biográfica, quase sempre imiscuída pela componente lendária, acerca do fora-da-lei.

Camilo Castelo Branco, com base no que lhe relatara o salteador e com a crescente admiração que por ele nutre, constrói a imagem heroica do companheiro e protetor. A respeito de tal proteção, já no capítulo XIX, relata o novelista que, ao sentir-se ameaçado por um matador "assalariado", comunicou seu temor a José do Telhado, de quem recebeu as tranqüilizadoras palavras: "- Esteja descançado. Se aqui alguem tentasse contra a sua vida, tres dias e tres noites não chegariam para enterrar os mortos."[13] E prossegue a narração do episódio:

> Pacifiquei-me com este programma de José do Telhado. Não o achei exagerado nem impraticavel, nem despido de interesse dramático. É certo que, d'aquelle dia em diante, ao escurecer, José Teixeira andava sempre passeando nas proximidades do meu quarto. N'uma occasião atravessava eu de noite os corredores, e vi que era seguido pelo Cruz, talvez sem intenção. Parei, e encostei-me á parede para lhe sondar o intento; mas, ao approximar-se elle de mim, estava José do Telhado a dois passos d'elle.[14]

Na passagem transcrita, o narrador apresenta o ex-sargento da junta como uma barreira intransponível, de cuja destreza e valentia não poderia prescindir em situação tão delicada. E a imagem do herói se consolida na credibilidade com que o escritor valida a promessa desmedida do salteador, pois não a considerou exagerada nem impraticável.

Após o intróito do capítulo, Camilo Castelo Branco passa a traçar a biografia de José Teixeira, destacando a ascendência bravia:

> Seu pae era o famigerado Joaquim do Telhado, capitão de ladrões, valente com as armas (...). Um tio-avô de José Teixeira, chamado elle o Sodiano, já tinha sido salteador de porte, e infestara o Marão durante muitos annos. Se arripiássemos carreira na linhagem do senhor José do Telhado, iríamos encontrar-lhe um avo-engo em Roma, com uma Sabina roubada no colo.[15]

Sua ascendência, embora inicialmente pudesse ensombrear-lhe o destino a seguir, fica registrada como índice da construção de uma linhagem de valentes. Tal progênie é obstinadamente desprezada por José Teixeira, que tenta subtrair-se à vida na marginalidade. O prosador destaca longamente, a seguir, a juventude de José Teixeira, na casa de um tio, e seus amores com a prima Ana Lentina. Sem o consentimento do tio para o namoro, José vai para Lisboa e, ao ingressar no quartel de cavalaria dos Lanceiros da Rainha, inicia uma bem sucedida carreira militar. Suas façanhas militares ficam registradas nas páginas das *Memórias do Cárcere*, com reveladora adjetivação:

> A *esbelta* figura de José Teixeira era o encanto dos oficiaes. Nenhum camarada caía tão *airoso* na sella, nem meneava mais *garboso* a lança. O cavallo entendia-lhe o mais ligeiro tremor de pernas, e enfeitava-se orgulhoso do *possante e galhardo* moço, que lhe imbridava os ímpetos, para realçar-lhe as soberbas graças.(grifos nossos)[16]

A caracterização elevada do lanceiro, superior a seus demais, na bravura, no porte, na destreza, constituem o contributo camiliano para a construção de uma personagem romanceada. O destaque da individualidade de José do Telhado conforma-se com a proposta estética do Romantismo, sustentada por um discurso cujos fios condutores são a subjetividade e a emoção. A imagem heroica deve suscitar admiração no leitor, admiração que o próprio narrador não consegue dissimular.

Após receber o desejado consentimento para o enlace com sua Aninhas, José Teixeira requereu baixa e retornou ao rincão natal. Nos primeiros anos de vida conjugal, "José do Telhado era querido dos vizinhos, porque aos ricos nada pedia, e aos pobres dava os sobejos da sua renda e do seu trabalho de castrador".[17] A excessiva generosidade causa apreensão à esposa, que se preocupa com a administração dos recursos domésticos nos dias vindouros.

Na revolução popular de 1846, é aclamado líder da população, sem que pudesse recusar, conquistando alta condecoração:

> Entrou José do Telhado ao serviço da junta na arma da cavalaria. Comprou cavalo e fardou-se a todo o primor. *Repartia do seu dinheiro com os camaradas carecidos e recebia as migalhas do cofre da Junta para valer aos que de sua casa nada tinham. José Teixeira empenhou-se grandemente para satisfazer o que em parte era capricho e em parte era largueza de alma*. Acompanhou a expedição a Valpaços e foi dado como ordenança ao Sr. Visconde de Sá da Bandeira. As proezas cometidas nessa temerosa e mal surtida batalha estão escritas na condecoração da Torre e Espada, que o general por sua própria mão lhe apresilhou na farda. (grifos nossos)[18]

No excerto, as passagens grifadas dão-nos mostra de que a atitude do cavaleiro rescendia mais a capricho que a benevolência. José do Telhado parecia cultuar a auto-imagem de benfeitor do povo, exagerando nas doações. Essa postura, mesmo diante das grandes dificuldades vindouras, não abandonará o futuro salteador e fundamentará o título auto-proclamado de repartidor público.

Fracassadas as revoluções populares, José vê-se garroteado pela falta de recursos para o sustento da família já numerosa, pois "a casa estava onerada de dividas, os credores perseguiam-n'o, e as auctoridades, avessas á sua política, esquadrinhavam disfarces para o affligirem".[19] José recorre ao auxílio de amigos, que lho negam, e resvala na vida marginal. Embora confessasse que mal pudera "estudar o espírito de José Teixeira na penosa passagem da vida honrada para a malta de seu irmão"[20], o narrador, a sondar o efeito do desvirtuamento no espírito do companheiro de reclusão, dá voz às suas motivações:

> Eu via-me quasi pobre, e perseguido pelos credores e pelas auctoridades. Pedi ás pessoas importantes, que me sacrificaram, o patrocínio necessário para arranjar uma qualquer occupação fóra da minha terra, mas ninguém me attendeu. Contentar-me-ia com um logar de guarda do contracto; e, se m'o dessem, teria feito muitos serviços, e seria ainda hoje um homem útil e honrado, e teria educado os meus pobres meninos.[21]

Logo José do Telhado se destaca nas ações do bando e assume sua liderança: "A hoste de Joaquim do Telhado, quando viu a adhesão do valente José, nomeou-o chefe, e o irmão submetteu-se".[22] Nesse momento, simbolicamente morre José Teixeira e nasce o célebre José do Telhado, o Robin dos Bosques português, uma atualização da lenda inglesa medieval, na serra do Marão, onde abundam registros na tradição oral, nos quais se cristalizam os traços de sua imagem heroica: era severo, destemido, bem-humorado, galante e cortês.

Outra característica muito destacada por Camilo Castelo Branco é que o ex-lanceiro da Rainha sempre se mostrava um pai amoroso e pressuroso do bem estar dos seus: "José Teixeira nunca proferiu as palavras os *meus pobres meninos*, que se lhe não vidrassem os olhos".[23] Consta que, apesar da cerrada perseguição policial, "rarissima era a noite que elle faltava em casa. Quando mais não fosse, beijava os filhos mais novos, tranquilisava a mulher, e ia pernoitar nas lapas conhecidas na serra, ou a casa de dedicados amigos".[24]

Castelo Branco põe também em relevo as referências a seu perfil galante e bem-humorado, e acrescenta que numerosos são os "incidentes comicos nas suas assaltadas. A uma dama de Carrapatelo dera elle um beijo na despedida, e á mulher do senhor Camello perguntára de que lhe servia o dinheiro, se não podia comprar uma cara mais nova e menos feia".[25]

O salteador fundamentava sua imagem popular no temor e na admiração, o que lhe rendia respeitabilidade e simpatia entre os seus. Para justificar, perante os próprios olhos e os dos conterrâneos, a vida de contravenções, José do Telhado põe em prática um banditismo social com nobreza e ética, sob o molde robinhoodiano já mencionado. Apenas admitia crime de morte em defesa própria e proibia abuso de mulheres ou maus-tratos de idosos ou crianças. Tinha por rotina o socorro aos necessitados e concedia salvos-condutos a quem o tratasse com respeito e honestidade, mas não perdoava os gananciosos que tentavam enganá-lo.

Camilo Castelo Branco registra também o desagravo que culminou na morte de um dos seus sequazes, o José Pequeno. Tendo evidenciado que havia sido denunciado, José do Telhado bateu-se com ele em duelo de arma branca, no escuro da madrugada, até cortar-lhe a língua de traidor. Registre-se a passagem em que o chefe da malta assume publicamente a autoria da morte: "O *homicida* appareceu na Lixa ao outro dia, e disse á multidão parada á porta do morto: - Se não sabem quem matou esse traidor aqui o têem" (grifo nosso).[26] Os tratamentos de homicida, assassino e matador constituem escassas referências aparentemente depreciativas que o narrador faz a José do Telhado. Apenas aparentemente depreciativas, porque, na verdade, ratificam duplamente a inteireza de sua imagem heroica: como vingador de traidores e como protetor do povo, ao livrá-lo do mais cruel e sanguinário componente da malta. O autor das *Memórias* não se demite do reconhecimento de tal vingança no que respeita às suas acusações criminais:

> Cousa é digna de reparo, que o ministério publico não desse querella contra o *assassino*. Bem pensada a irregularidade, dá de si que a moral publica, representada pela policia criminal e administrativa, propoz um voto de gratidão ao *matador* do formidável scelerado da Lixa. (grifos nossos)[27]

José do Telhado foi capturado em sua tentativa de evasão, a bordo da barca Oliveira: "amarraram-lhe as mãos, e mandaram-n'o entre trinta bayonetas para a cadeia, ladeadas de cavallaria"[28], numa demonstração de força militar desnecessária e exagerada, à qual o narrador não poupa a crítica mordaz: "ridiculissimo apparato de força para o homem inerme, que se deixára guiar por dois soldados!".[29] Por algum tempo, o salteador foi exibido como um troféu no cárcere, para onde concorria a população curiosa.

O autor das *Memórias* registra que as ações de benevolência de José do Telhado não cessaram na cadeia. "José do Telhado entrou para a Relação com seiscentos mil réis",[30] mas tanto distribuiu benesses aos companheiros de infortúnio que veio a ficar apenas com as poucas mudas de roupa:

> Ás levas de degredados distribuía grandes esmolas; e presos indigentes de outras

> repartições da Relação acharam n'elle a ardente caridade que seria a gloria e o céo de um justo. Algumas vezes o visitou a mulher no cárcere, e rogava-lhe de mãos erguidas que dispendesse menos para Ella poder com os rendimentos da mesquinha casa alimentar os filhos. O pae chorava com Ella; mas parecia ter adoptado filhos todos os presos famintos e nus. Afinal empobreceu.[31]

O narrador afirma ter então ainda consigo um bilhete que ele enviara ao Dr. Marcellino de Matos a respeito das vinte e cinco moedas que este cobrava por sua defesa nos tribunais. Dizia o ex-sargento: "Dou parte a vossa senhoria, que até agora nada pude arranjar. Mandei empenhar a minha roupa. Se alguma coisa arranjar, participarei; se não, mande-me vossa senhoria os papeis para eu entregar ao defensor, que o for por caridade. Etc".[32] Sua defesa fora feita gratuitamente pelo Dr. Marcelino, que conseguira, por força de uma "sincera e commovida eloquencia",[33] livrá-lo da pena capital. José do Telhado foi então "condemnado a degredo perpetuo com trabalhos públicos".[34] Às vésperas de partir, "o pobre homem já não tinha senão lagrimas para conversar, e um desejo sincero de morrer".[35] Encontrando-se em absoluta penúria, pedira a um preso "um vintém de esmola para cigarros. E recebeu a esmola mais alegre do que tinha recebido, em Val-Passos, uma condecoração por ter salvado a vida ao *Bayard* portuguez".[36]

Como se pôde verificar, as expressões que transpuseram a figura histórica do salteador para o imaginário popular, através da pena camiliana, são predominantemente denotadoras de heroísmo, compaixão, intrepidez, benevolência, grandeza, valentia, destemor e respeito. Os adjetivos "illustre, honrado, celebre, airoso, garboso, possante, galhardo, valente e galante" e os substantivos "sargento, soldado, líder, chefe, salteador, lanceiro e capitão" registram, em tom elogioso, as qualidades morais e as atividades militares exercidas por José do Telhado. Em raros momentos, o narrador emprega algum termo que possa ensombrear a grandeza do herói, como na passagem referente à morte de José Pequeno, em que o chama de "homicida", "assassino" e "o matador do formidável scelerado de Lixa". Passagens como "sítios infestados pelo terrível José do Telhado", "histórias dos flagicios do celebre bandoleiro", "facínora" e "pavoroso caudilho de salteadores" são indicadoras do temor que a população tinha de seus assaltos e da fama construída por suas ações criminosas. Tais expressões são registradas quando o narrador põe em foco o relato de outrem: as duas primeiras memorizam sua amizade com o Sr. Bernardo José Machado, abastado comerciante do Porto que o temia encontrar pelas estradas e que depois se tornou seu protetor na tentativa de fuga para o Brasil, em retribuição à cortesia com que fora tratado e ao salvo-conduto que recebera para sua segurança nas viagens. "Facinora" foi empregado na narração dos argumentos de defesa do Dr. Marcellino de Mattos, que, para livrá-lo da pena capital, buscou emocionar os jurados destacando a coexistência, na imagem terrível do criminoso, de um valente soldado, um pai amoroso e

um marido extremado: "acaso iria o patrono, ladeando os abysmos d'aquelle facínora, até o encontrar sentado á beira do berço de seu primeiro filho, reflectindo aos lábios da esposa amada o sorriso da creancinha dormente?".[37] Pode-se então inferir a subversão do sentido pela força da antítese proposta, e concluir o esvaziamento da primeira idéia. Por fim, a expressão "o pavoroso caudilho de salteadores" revela a ironia do narrador a contrapor a frágil periculosidade do fugitivo, "encontrado de cócoras sobre três quintaes de bolacha, no esconderijo da barca Oliveira, foi entregue a dois soldados da municipal, que o conduziram pacificamente ao Carmo".[38] Outras expressões também são reveladoras da indisfarçada simpatia do narrador: "fugitivo, pobre homem, infeliz, condemnado, leão moribundo" deixam entrever sentimentos como compaixão e piedade.

O perfil heroico do homem excepcional é iluminado pelo espírito nacionalista e revolucionário das diretrizes românticas. José do Telhado aparece inteiro, agigantado e vaidoso com suas longas barbas e com a própria imagem popular, inconformado com seu destino e insatisfeito com seu tempo. José do Telhado pretere a vida individual, que poderia ter sido tranqüila e honrada, para protagonizar as aventuras do herói social, em busca de algo maior, desconhecido, iluminado por um princípio de igualdade e justiça social, como "repartidor público". Movido por uma fantasia desviante da realidade, mas com o propósito de transformá-la, José do Telhado extrapola os limites da vida particular para dar vazão à inteireza d'alma. Em sentido amplo, José do Telhado é, pois, herói de ação. Ação transgressora aos olhos da lei, mas benemérita aos olhos dos desvalidos de sorte. Camilo Castelo Branco, "vigoroso observador de tipos e costumes e extraordinário narrador"[39], soube dar expressão literária ao indivíduo que concentra as características de herói popular, transformando José do Telhado em uma personagem novelesca. Herói-bandido: herói e anti-herói, herói ao avesso, transgressor e criminoso, justiceiro e injustiçado. Conceitos limitados que não alcançam a dimensão humana que o prosador perscruta e se dedica a registrar, para resguardar do esquecimento a imagem de um herói do povo. Personagem de extraordinária força e verdade no desenvolvimento de suas ações, que a levaram à (auto)destruição. Herói ou bandido? Herói-bandido, categoria de intermédio.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BRANCO, Camilo Castelo. *Memórias do Cárcere*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora e Officinas Typographica e de Encadernação, 1906. Vol. I e II.

CEIA, Carlos. "Memorabilia". *In:* Ceia, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. s.d. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=876&Itemid=2. Acesso em:

21 dez 2011.

FRANÇA, José-Augusto. 'Camilo ou a opção da desventura'. *In: O Romantismo em Portugal.* Lisboa: Livros Horizonte, 1975-1977. V.II.

MEDEIROS, Ana Vera Raposo de Medeiros. 'Camilo Castelo Branco, Graciliano Ramos e suas *Memórias do Cárcere*'. *In*: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, XI, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitrini... *et al.* - São Paulo: ABRALIC, 2008.

SARAIVA, António José. *Iniciação à Literatura Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**(Endnotes)**

1 França, 1975-1977, p. 649.

2 Todas as transcrições da narrativa respeitam a grafia da edição consultada e referem-se à publicação: BRANCO, Camilo Castelo. *Memórias do Cárcere*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora e Officinas Typographica e de Encadernação, 1906. Vol. I e II.

3 Carlos Ceia (s.d.) esclarece que o termo latino *memorabilia* "significa literalmente 'coisas que servem para serem lembradas' e que entra na literatura a partir do momento em que se torna necessário recordar, recolher ou editar obras de autores antigos, cuja produção literária se recupera por via da memória". Nesse sentido, tudo o que a um indivíduo importou, material ou afetivamente, pode ser recuperado em uma *memorabilia* ou recolha de memórias. No plural, o termo refere-se ao gênero literário que remete à literatura confessional, em que a recuperação do passado é permeada de subjetividade, com discurso marcado pela primeira pessoa, em subgêneros como o diário e a autobiografia. Tal recuperação das memórias pode, entretanto, consistir em artifício ficcional, em que os episódios imaginados e os relatos subjetivos das vivências consistem em uma criação ficcional e, sob esse disfarce, adquirem intenso valor de credibilidade junto do leitor.

4 A escolha dos fatos que serão dignos de ser lembrados pode guiar-se por uma atitude de preservação, ao registrar os episódios recuperados o mais próximo possível do senso de observação da realidade do narrador, ou em atitude de transformação, ao recriar e alterar deliberadamente os fatos narrados. Ambas as atitudes do narrador conferem às memórias alto valor subjetivo e não podem ser consideradas uma mera transcrição do real. No primeiro caso, a seleção de quais fatos serão registrados, conforme a ótica do narrador, em si mesma constitui uma expressiva marca individualizante. No segundo caso, a atitude de recriação da realidade vivenciada denota um juízo de valor afetivo e/ou crítico, também muito rico de significações.

5 Camilo Castelo Branco e D. Anna Plácido estiveram reclusos na Cadeia da Relação do Porto, no período de 01 de outubro de 1860 a 16 de outubro de 1861 - quando respondiam ao processo-crime movido por Manoel Pinheiro Alves, o primeiro marido de D. Anna, pela acusação de adultério.

6 Medeiros, 2008, p. 2.

7 Branco, *op.cit*., p. 113, v. II.

8 Branco, 1906, p. 189, v. I.

9 *Ibid.*, p. 223.

10 Branco, *op.cit*., p. 23, v.II.

11 Branco, *op.cit*., p. 227, v. I.

12 *Ibid.,* p. 75-77, v. II.

13 *Ibid.*, p. 22.

14 *Ibid.*, p. 22-23.

15 *Ibid*., p. 77-78.

16 *Ibid*., p. 80.

17 *Ibid*., p. 81.

18 *Ibid*., p. 82.

19 *Ibid*., p. 83.

20 *Ibid*., p. 83.

21 *Ibid*., p. 83.

22 *Ibid*., p. 83.

23 *Ibid*., p. 83.

24 *Ibid*., p. 88.

25 *Ibid*., p. 90.

26 *Ibid*., p. 93.

27 *Ibid*., p. 93.

28 *Ibid*., p. 94.

29 *Ibid*., p. 94.

30 *Ibid*., p. 95.

31 *Ibid*., p. 95.

32 *Ibid*., p. 96.

33 *Ibid*., p. 97.

34 *Ibid*., p. 97.

35 *Ibid*., p. 98.

36 *Ibid*., p. 99.

37 *Ibid*., p. 97.

38 *Ibid*., p. 94.

39 Saraiva, 2010, p. 116.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# "CHEIRE OS MEUS LENÇÓIS: CHEIRAM A INCENSO, A CERA DA IGREJA... NÃO CHEIRAM A HOMEM": FIGURAÇÕES DO EROTISMO EM *A PROMESSA*, DE BERNARDO SANTARENO

Solange Santos Santana **(IF-Bahia\UFBA)**[1]

**RESUMO**: O dramaturgo português Bernardo Santareno (1920-1980) produziu dezenove textos dramáticos que pedem a cumplicidade do leitor ao mesmo tempo em que o resgata da inércia para arremessá-lo em mundos permeados por ironias, crimes, superstições, religiosidade, erotismo, violência, mortes, encontros e desencontros que representam o mundo da marginalização social. Um desses textos teatrais será alvo de minha maior atenção nesta comunicação: *A promessa* (1957). Pretendo nele analisar a relação existente entre erotismo, repressão sexual, morte e religiosidade. Acredito que este texto de Santareno representa, como um todo, o imaginário cristão, o erotismo pecador e envergonhado e tem a morte como resposta humana à sexualidade reprimida. O dramaturgo aponta esta repressão literariamente, mas se sabe que ela era imposta pelo código de conduta da sociedade portuguesa em que vivia. Nessa linha, vê-se que a morte, aliada à sexualidade, torna-se uma das respostas à repressão dos sentidos e ao "erotismo torturado", além de configurar-se como o desejo incontido de transpor limites, instaurando, por consequência, o caos no mundo tal qual retratado por Santareno. Ainda, a agressividade e a morte interligadas ao erotismo presentes em *A promessa* podem ser vistos como dados culturais típicos de uma sociedade repressora. Produzindo uma dramaturgia que traz tanto elementos tradicionais do teatro clássico quanto aspectos relacionados a seu tempo histórico-social, o estudo da obra santareniana proporciona também a rediscussão do cânone português, uma vez que sua obra representa a memória coletiva, identificando-se com uma época em que a repressão sexual e as tentativas de anulação da individualidade eram a base para a manutenção de uma ordem que só interessava aos poderes político e religioso.

**PALAVRAS-CHAVE**: Dramaturgia; *A promessa*; Erotismo.

**ABSTRACT**: The Portugueseplaywright Bernardo Santareno (1920-1980)ineteendramatictextswhichaskthecomplicityofthereaderandatthesame time rescuehimfrom a stateofinactivityjusttothrowhim in multiple worlds permeatedbyironies, crime, superstition, religion, eroticism, violence, deaths, agreementsanddisagreementswhichrepresentthe world of social marginalization. Oneofthesetheatricaltextswillbethetargetofmygreatestattention in thispaper: *A promessa* (1957). I intendtoanalyzetherelationbetweeneroticism, sexual repression,

1 Solange Santos Santana possui Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Faz parte do Grupo "Estudo do texto teatral em Língua Portuguesa" e desenvolve pesquisa em perspectiva comparada sobre a dramaturgia de Nelson Rodrigues e Bernardo Santareno, sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz. Professora Efetiva do Instituto Federal da Bahia. E-mail: professorasolange@hotmail.com

deathandreligion. I believethatSantareno'stextrepresents, as a whole, the Christian imaginary, thesinful as well as ashamederoticismand it bringsdeath as a human response totherepressedsexuality. The playwright shows thisrepressionliterarily, yetweknowthatthisrepressionwasimposedby a codeofconductofthePortuguesesociety in whichhelived. Alongtheselines, withsexualitybecomesoneoftheanswerstotherepressionofsensesandthe "torturederoticism", besides setting itselfup as theunruleddesiretotransposelimits, establishingthereforethechaos in the world as portrayedby Santareno. Further, theaggressivenessanddeathconnectedtotheeroticismpresent in A promessa canbeviewed as typical cultural data of a repressingsociety. Producing a kindofdramaturgythatbringsboththtraditionalelementsofclassicaltheaterandaspectsrelatedtotheirsocial-historical time, thestudyofSantareno'sworkalsoprovides a rediscussionofthePortuguesecanon, sincehisworkrepresentsthecollectivememory, identifyingitselfwith a time in which sexual repressionandattemptstoannulindividualitywerethebasis for themaintenanceof a orderthatonlyinterestedthepoliticalandreligiouspower.

**KEY-WORDS**: Dramaturgy; *A promessa;* Eroticism.

Falar em sexualidade é adentrar em labirintos frágeis, construídos por diversos discursos que tentam defini-la ou para encarcerá-la em dogmas e tabus, interditando e condenando-a a obscuridade, ou pelo "prazer de exibi-la, descobri-la, de fascinar-se ao vê-la, cativar e capturar os outros através dela, de confiá-la secretamente, desalojá-la por meio da astúcia"[1]. Independente do momento histórico, a sexualidadeanda lado a lado com as normas, que variam de tempo em tempo, de acordo com a vida, interdições e transgressões. Está incrustrada no imaginário coletivo que vai sendo plasmado de acordo com as forças históricas que delineiam cada povo, cada cultura e cada sujeito.

Sobre a atividade sexual, Georges Bataille assevera que ela será erótica todas as vezes que não for rudimentar, animal. Observa o filósofo que, mesmo não sendo uma definição precisa, "é possível dizer que o erotismo é a aprovação da vida até na morte"[2], dado que subtrai o homem de sua finitide, levando-o a acreditar na ilusão da continuidade. Octávio Paz, por sua vez,enfatiza que o erotismo "é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens"[3]. Nessa linha, as diversas manifestações, desde a Grécia com os cultos em honra de Dionísio até a literatura maldita do Marquês de Sade, podem ser vistos como momentos ímpares da literatura erótica que festejam pela força da linguagem a luta secular do homem em prol da expressão do erotismo.Estudá-lo, portanto, é considerar tanto os homens, que fizeram da atividade sexual uma atividade erótica, quanto à história e às religiões.

É, portanto, ciente da proeminência do tema erotismo nas artes que este trabalho se assenta e se

justifica como proposição analítica das figurações do erotismo pelo olhar de Bernardo Santareno[2],e expostas principalmente no pensamento, nas ações, nos gestos e nas falas de Maria do Mar, protagonista de *A promessa* (1957): texto dramático que nos apresenta um mundo distante do contemporâneo que, dentre outros aspectos, vive a liberalização dos prazeres.

**1. Do desejo**

Na aldeia em que as personagens habitam imperam as forças da religião, das superstições e da repressão. Talvez, pelo desejo de aproximar sua literatura do mundo circundante, o dramaturgo buscou no ambiente dos pescadores da costa portuguesa os elementos que organizam a história das personagens principais, Maria do Mar e José. Além dessas, há a presença de Jesus, adolescente cego que tem sonhos premonitórios constantemente; Salvador, ancião, viúvo e pai de José e Jesus; Rosa, mãe de Maria do Mar; e Labareda, contrabandista salvo por Rosa e sua filha.

O texto reparte-se em três atos, desmembrados em cenas que nos permitem adentrar nesse mundo cristão e rústico permeado por desejos reprimidos. Evidentemente, a ação dramática tem como eixo a promessa feita pelos noivos, Maria e José, à Nossa Senhora dos Navegantes de que se o pai do rapaz se salvasse da tormenta, com que se deparou em pleno mar, eles se casariam, mas manteriam a castidade[3]. Frente à salvação de Salvador, o casal passa a viver como se fossem dois irmãos, não consumando, como foi prometido, o matrimônio no plano físico.

Ao se deparar com Maria do Mar, o leitor logo perceberá que essa jovem de 23anos vivia descontente com sua condição matrimonial. Depois de um ano de casada, dormindo todas as noites com um marido que cumpria fielmente a promessa, Maria perdeu o bom humor, irritava-se facilmente com o sogro e com a dedicação de José à Igreja, aos círios e às ladainhas. Passou a andar triste e perdera a bondade. Ao passo que as pessoas da aldeia viam na atitude de José uma grande doação a Deus e aos princípios católicos, Maria do Mar passa ainda a expressar-se com visível ironia a respeito do conteúdo da promessa e da virilidade do marido. Nem mesmo tentava disfarçar sua infelicidade. Pelo contrário, permitiu que a inquietação a dominasse, deixando claro que faltava-lhe algo essencial.

2 O dramaturgo português Bernardo Santareno (1920-1980) inicia sua vida literária com o livro de poesias *A morte na raiz*, em 1954, e até o ano de sua morte produziu dezenove textos dramáticos, divididos em dois ciclos, além de três quadros para o teatro de revista. Em seus textos, o autor dá destaque aos meios rural e urbano, ligado ora a um fundo popular poético e supersticioso, de forte cunho religioso, ora à sexualidade e à marginalização social.

3 "Salva-os, Senhora, salva-os! Se eles chegarem vivos e sãos, aqui, de rastos, te prometemos que, como Tu e São José, em castidade nos casaremos!" (SANTARENO, 1959, p. 17).

A solidão é seu quinhão, a parte que lhe cabe numa relação atravessada por uma prática religiosa. O que não tem, o que não é, o que lhe falta, eis os objetos do desejo de Maria: José, a entrega amorosa, o prazer. Sentia-se, com toda a falta que lhe preenchia, desgraçada. Salvador, percebendo que a inquietação de sua nora derivava-se da promessa, ou melhor, da ausência de José,de seu corpo, do toque quente do ser amado e desejado, sabiamente, aconselha Maria para que ela repense o prometido junto com seu filho:

> – Vai falar com o padre, Maria do Mar: promessas assim, não devem fazer-se. Mas se, num momento de aflição, um pobre mortal as faz... deve mudá-las. Vai ter com o senhor Prior, Maria do Mar! Faz o que eu te digo, rapariga... Verás como, depois, tudo mudará nesta casa: vocês não são santos![4]

Decerto, há aqui uma piscadela irônica do teatrólogo para o leitor, uma vez que é por meio dessa retórica que o dramaturgo tentará retratar os homens como seres imperfeitos, nem um pouco aptos a vivenciarem a castidade, a renunciarem aos desejos e aos prazeres da carne. "Vocês não são santos!": é o que diz o sábio Salvador e Santareno àqueles que pregavam leis a serem seguidas a qualquer preço, sem levar em conta o livre arbítrio.José, por sua vez, mantém-se firme, diz que cumprirá a promessa e que Maria também haveria de cumpri-la. Nesse sentido, assume a prática religiosa, o valor da interdição, restrição à atividade sexual imposta pelo próprio casal.

O erotismo, antes de tudo, é nesse caso, "o desequilíbrio no qual o ser coloca a si mesmo em questão, conscientemente"[5]. Salvador, o sogro, sabia que ninguém poderia duvidar da força de Eros. Já Maria sentia sua força entranhando-se em seu corpo, em sua mente, em seus gestos. Aqui também já podemos perceber a oposição existente entre erotismo/desejo, representado por Maria, de um lado, e a força do cristianismo naquela aldeia presente na figura de José, de outro.

Contudo, é visível o fato de a interdição, reforçada pela fé de José, incitar o desejo de Maria, que começa a assumir seu sentido mais profundo quando ela declara ter medo de morrer pura "como sua mãe a botou no mundo". Fica claro também que não obstante a interdição ser de origem religiosa, o que pode causar pavor, caso a promessa fosse quebrada, esse obstáculo não propõe a obediência. Ao submeter a conduta sexual a regras, o desejo de Maria só aumenta, levando-a a desejar ardentemente José, o proibido.

A passagem que serve de título a este texto, por exemplo, é dita por Maria à Rosa, sua mãe, no ápice de seu desespero. Vejamos toda a sua fala:

> – Eu quero ir com vossemecê, minha mãe, viver sempre consigo... e não pensar

> mais em maridos ou quaisquer outros homens! Quero dormir na minha caminha: (*a bater com as mãos no ventre e no peito*) que eu estou limpa, minha mãe, continuo purinha como os anjos do céu! (*Corre para o quarto de cama, voltando logo depois com um lençol na mão*) **Cheire,** mãe, cheire os meus lençóis: cheiram a incenso, a cera de igreja... **não cheiram a homem, minha mãe, não cheiram a homem**![6]

Encontram-se entre Maria e José, uma promessa, uma Igreja e um Deus. Maria sabe do poder da prática, é uma seguidora da instituição e crer em Deus. Prova disso é que, num momento de consciência,ela, subitamente soturna, diz: "– Aqui, se há alguém que não presta, sou eu: não sou capaz de cumprir meu voto, não sou!"[7], ao mesmo tempo em que grita exaltada que já não pode mais conter o desejoque a possuía. Este, é fato, possui a força, por um lado, de fazê-la "acordar de noite com a impressão de que estava toda molhada de sangue, de que lhe abriram o ventre". De outro, lembrava-a de que queria ter filhos e um homem como o das outras. Ora a queimava por dentro, tirando-lhe o sono, ora a torturava à noite quando se encontrava ao lado de José na cama.Rosa ainda tenta ensinar técnicas de sedução à sua filha. Aconselha-aa não ser orgulhosa e a insistir, pois ele logo cederá. Maria, contudo, já havia perdido as esperanças porque para ela, José "não é como os mais, não é como eu, mãe: é puro, e... como os santos!"[8].

**2. Quando Labareda surge...**

A crença de que José seja um santo, de que esteja além e aquém dos desejos da carne, aliada ao surgimento dojovem contrabandista de 25 anos, impulsionará o conflito em que vive Maria do Mar. Além disso, acenderão em José novas emoções. Labaredachega ferido, cambaleante e manchado de sangue, despertando o fascínio de Rosa devido a sua beleza. Já Maria fica ora encantada e alegre, ora inquieta e excitada diante do rapaz, conjugando receio e interesse porque o acha parecido com um cigano.

Importante notar que esses "seres excêntricos que vinham de terras distantes" carregam uma simbologia negativa desde o final da Idade Média quando passam a ser identificados com a bruxaria, o paganismo e o banditismo[9]. Diante disso, Labareda apresenta características do estereótipo cigano por não ser da "beira do mar" e devido à suposição de banditismo, uma vez que foi ferido pela guarda local por contrabando.

Porém, o que mais inquieta Maria são os olhos verdes do rapaz que, inicialmente, lhe causam medo e terror porque simbolizam ora o mar terrível e destruidor, consoante as palavras de Maria do Mar,

> (*Profunda inquietação, quase medo*) – Olhe, mãe, veja agora os olhos dele! Têm a cor que toma o mar, lá ao longe, em certos dias, um pouco antes da noite. [...] não sei porquê, mas sempre que vejo aquela cor... aquele terrível mar verde... não me contenho: desato a tremer e os calafrios cortam-me a espinha! [...] (*A tremer, vai buscar Salvador*) Veja, pai, veja aqui... observe a cor que têm os olhos deste homem... é ou não a mesma? É, é aquele verde!... (*Terror*)[10].

Ora o ardor, a tentação e o poder de seduzir não só Maria, mas também as outras jovens da aldeia. Ademais, se aliarmos estas significações à simbologia de seu nome – grande chama que queima tudo a sua volta – ver-se-á que a representação da personagem possui uma carga simbólica que aponta para a segurança de seu poder e de suas armas de sedução, entre elas, os olhos.

Ainda, subjacente à figura de Labareda,há o prenúncio de mudanças fundamentais na trajetória de José. Prova disso é que a incitação à sua transgressão começa a ser desenhada, sorrateiramente, porque Labareda deveria ficar apenas oito dias para se curar dos ferimentos, mas já estava na casa de Maria do Mar há dezesseis, despertando a atenção das pessoas do lugar, das raparigas, a malícia e o "falatório" do povo. A simbologia presente tanto em seus olhos verdes quanto em seu nome traduz-se em impetuosidade e em seu desejo por Maria, tornando-os agentes catalisadores e impulsionadores das desordens familiar e da aldeia. Observem o que dizem a 1ª, 2ª e 3ª Velhas sobre ele, no segundo ato:

> 3ª VELHA (*Que entra*) – O rapaz... é aquele que está com o Jesus e o tio Salvador?
>
> 1ª VELHA (*Ainda à porta*) Bendita mãe que tal filho pariu! Aquilo é peixe do alto, peixe grosso e enxovalhado!... (*Entra*) Ele já está bom de todo, não está tia Rosa? Ai, rica amiga, agora entendo eu: as raparigas andam todas malucas com o demônio do rapaz! [...]
>
> [...]
>
> 2ª VELHA (*Olhando para* fora) – Ele não é casado, pois não, tia Rosa? A minha Joaquina viu-o ontem, ali pràs bandas da rocha... Não fala noutra coisa, até me doem os ouvidos! Raparigas casadoiras...[11]

Ainda insinuam, maliciosamente, que Maria do Mar esconde Labareda para que as meninas da aldeia não o cobicem. Por fim, a 2ª Velha avisa: "– Dizem que o teu Zé não gosta do hóspede: não admira, sempre é mais uma boca... (*Matreira*) Que ele já está curado, que não há meio de se ir embora lá para a terra dele, que és

tu, Maria do Mar, que não o deixas partir... ora tudo coisas assim! Falas do povo..."[12]. Ironicamente, esta representante do conservadorismo, censora de comportamentos considerados imorais e inadequados, assegura que é o povo quem fala de Maria, como se ela não se configurasse como parte e porta-voz da comunidade.

Labareda, como se pode perceber, é o estranho que não se concilia com o código de conduta da aldeia porque se hospeda na casa de uma mulher casada que vive a abstinência sexual imposta pelo marido. Além do mais, acredita-se que Santareno o criou como o *outsider*, que não se encaixa no mapa moral do mundo aldeano, para que sua atordoante presença tornasse turvo o que deveria ser transparente e tênue as linhas da fronteira que deveriam ser claramente vistas. Gera-se, assim, de um lado, a incerteza da comunidade e de José quanto à fidelidade da esposa e, de outro, a dúvida de Maria no que se refere a seus desejos, uma vez que, depois de sua chegada, ao invés da mulher desgrenhada e angustiada, surge outra bem penteada e cuidada, que ri, dança, mas ainda desdenha do marido. Os sentimentos represados, seu comportamento, a presença de Labareda e a certeza de que José mantinha a promessa só confirmariam a tese da comunidade de que ela era infiel.

**3. Eros me arrebata...**

Face ao conflito desencadeado com a presença de Labareda, José passa a ser a representação do homem que vive dividido entre a fé e a promessa, por um lado, e a dúvida e o ciúme, por outro. Devido a esse desequilíbrio, sua tristeza torna-se perceptível ao Padre da Paróquia que no dia santo de Páscoa, questiona José e Maria: "– Que tem o teu homem, Maria do Mar?! Durante toda a visita pascal, por essas casas além, não fui capaz de convenc(ê-lo) a meter um naco de carne na boca, ou a beber um só copo de vinho!... Tu sentes-te doente, rapaz?"[13]. Ele, no entanto, responde, com um sorriso triste e fazendo uso de ironia verbal, que já havia tomado café e que era bem cuidado pela esposa.

Soma-se a esta tristura o fato de, desde o início da cena, José apresentar-se frio a observar a esposa que, na presença de Labareda, ficava trêmula, nervosa e inquieta.

> JOSÉ – Tu estás a tremer, mulher?!
> MARIA DO MAR (*Perturbada*) – Eu, não... porquê?
> JOSÉ (*Incisivo*) – Porquê?! Tu és que saber, mulher...
>
> [...]
>
> LABAREDA (*Brincadeira mordida, cálido*) É verdade, Maria do Mar, estás a tremer: tal qual tremem os pássaros antes de levantarem voo!

> JOSÉ (*Os olhos fixos em Labareda*) – Ou os peixes, quando os tiram da rede, antes de morrerem![14]

Pássaros ou peixes, voar ou morrer, são elementos incompatíveis assim como José e Labareda cujo embate se estende a outros temas, dentre eles, o mar. A personagem, em suas enunciações, escolhe sempre o jovem forasteiro como interlocutor, demonstrando intenso ódio, e como este não lhe dedica atenção, provoca-o:

> JOSÉ – [...] Ah, Labareda, estás a ouvir? Como se chamam aquelas cobras lá da tua terra... aquelas peçonhentas... que picam um homem à traição e logo o matam? Como é, Labareda?...
>
> LABAREDA (*feroz, a morder os lábios*) – Víboras.
>
> JOSÉ – Pois cá, na borda de água, não há víboras, Labareda. Não estamos acostumados a tais bichos. Mas gostava de matar uma... Ah, tia Cremilda, estás a ver como é? As tais cobras estão sempre escondidas, nunca se mostram à luz do Sol... quando um pobre cristão passa descuidado, sem tempo para se defender, elas aí estão: enroscam-se-lhe num pé, ou numa mão!... [...] Diga lá, meu pai, o que há-de um homem fazer com tais bichos? (*Profundo para Labareda*) Matá-los. Matá-los sem dó nem piedade, enquanto é tempo![15]

Ao chamar, indiretamente, Labareda de serpente, comparando-o às víboras que agem às escondidas, José dá a entender que já traçava intimamente um plano de vingança que, neste caso, desencadeará a desdita do jovem contrabandista.

Nesse sentido, a ação trágica associa valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido: a reivindicação do amor por Maria contradiz as obrigações familiares, ao passo que o despertar da consciência individual de José não condiz com seu papel social definido. Em razão disso, pode-se notar que aquela oposição existente entre religiosidade e sexualidade evapora-se, uma vez que o homem raivoso, odiento e vingativo tomará o lugar do servo cristão. José se transforma, neste caso, em opositor e árbitro de si mesmo, passando a representar a ambiguidade, o confronto entre dois caminhos díspares.

Começa a procurar, ainda,os possíveis culpados de sua infelicidade, deixando-se dominar pela raiva. E, diante da suspeita de que Maria teria ido se encontrar com Labareda no moinho velho, revolta-se, renegando tanto o pai, motivo da promessa, quanto Nossa Senhora dos Navegantes.

> SALVADOR (*Aflito tenta agarrar José*) – Ah, Zé... ah, filho, acalma-te, por amor de Deus! Tu estás enganado...

> JOSÉ (*Brutal, empurra Salvador, que cai no chão*) – Suma-se da minha vida, homem!... Antes o mar o tivesse levado a si, naquele maldito dia... Tinha sido bem melhor [...][16].

Incapaz de alcançar a beatificação dos santos, dominado pelo ódio, vergonha e ciúmes, a personagem assume o demoníaco dos homens, amaldiçoando o dia em que o pai retorna a salvo da tormenta devido às consequências da promessa. Neste momento, Salvador passa a ser aquele que o pôs numa situação crítica, causa inicial do tormento que habitava seu ser, portanto, responsável pelos seus infortúnios. Na passagem do virtuoso ao pecador, do sagrado ao sacrílego, deparamos com um José "sujeito a um tratamento dramático de tal forma violento e cruel, que o sacral e o profano promovem invariavelmente"[17]seu novo posicionamento diante do mundo circundante, apesar de não levar em consideração que a ação de prometer originou-se de sua vontade e de sua crença no poder salvador do divino, ponto fulcral de sua infelicidade.

Nessa perspectiva, nota-se que Labareda, o intruso, torna-se um mal necessário para que José se libertasse das forças da tradição, visto que foi depois de sua chegada que o protagonista conseguiu definir seu lugar no mundo. Se antes ele sublimava sua frustração carnal em ritos religiosos e em sua dedicação à Igreja, ao transformar-se em um assassino que retorna a sua casa em desalinho completo, as calças e camisa rotas, manchadas de sangue, ergue-se outro homem cruel, feroz e dono de si, com um brilho terrível nos olhos, a voz mais segura, mais rouca e profunda.

Diante de sua família, em silêncio, olha intensamente para Maria, para, em seguida, pedir ao pai e ao irmão que saiam e que não voltem antes do nascer do sol. A sós, volta-se para sua esposa.

> JOSÉ – [...] E agora, a gente, minha pombinha!... Vamos conversar, sim?... (*Sinistro, odiento*) Maria perdida! Maria aluada! Maria traiçoeira! (*Maria do Mar estaca, crispada, a cabeça levantada e imóvel*) Foi logo na primeira noite! Talvez na segunda... Da terceira não passou, tenho a certeza! (*Riso alucinado*) E eu... na igreja! Eu, a rezar por ti, cabra! Por ti, Maria da lua! [...] Foi ali, no meu quarto, na minha cama? Foi, Maria perdida? Tu não ouves? E riam-se de mim, do sacristão? Pudera, pudera! (*Riso*) Até eu acho graça! (*Num salto de tigre, espalma as mãos, sujas de sangue, diante dos olhos de Maria do Mar*) Estás a ver? Vês bem, Maria do inferno? (*Esfrega, raivosamente, as mãos no rosto, na cabeça de Maria do Mar*) Cheira, maldita, bebe-o: é o sangue dele! (*Maria do Mar, com um grande grito de horror, procura fugir*) Quieta, cadela, está quietinha! (*Domina-a*) Tu tens medo de mim? De mim, do Zé Tolo?! Como tu és cobarde e traiçoeira, como tu és reles!... (*Riso*) Eh, Maria do Mar, tu gostavas dele, hein? Gostavas, a valer? (*Aperta com uma das mãos, o pescoço de Maria*) Havias de vê-lo agora! (*Riso silencioso*) [...] Tu sabes o que eu lhe fiz? Não adivinhas, Maria enganadora?... (*Pausa. Cinismo*

*terrível*).[18]

José continuará usando de violência nas palavras e ações. Porém, aqueles termos pejorativos tanto acentuam o caráter agressivo da personagem como se tornam veículos de expressão dos sentimentos e desejos represados. E como "a carne é o inimigo inato daqueles atormentados pela interdição cristã"[19] tanto quanto a expressão do retorno da temida liberdade sexual, finalmente, José avisa-lhe que ele é e sempre foi o "Homem", e boca na boca, olhos nos olhos, permite que a paixão tão contida, até aquele momento, cresça, corporificando-se em um desejo raivoso que leva à luta e à posse.

"De novo, Eros me arrebata/, ele que põe quebrantos no corpo,/ dociamaro, invencível serpente" diz a poeta Safo de Mitilene[20] ao tentar definir este deus como o agente do desequilíbrio humano, contra o qual não podemos lutar. Maria do Mar e José, por sua vez, teatralizam seu poder ao rolarem pelo chão e permitirem que seus corpos, até então silenciados, sejam dominados pelo desejo, transformando gritos por liberdade em ruídos animais e ferozes, dando vazão à sexualidade reprimida e à violência, símbolos que fazem parte do momento histórico de um Portugal opressor em que vivia Santareno.

**Considerações finais**

*A promessa* mostra-nos, através de José, que na luta entre o homem e o mundo circundante, vence o instinto, o homem e seus desejos. Caem abaixo as regras, as leis, os preceitos e a opressão, porque a personagem assume o controle absoluto de sua própria sexualidade e, consequentemente, de si mesmo. Para provar, desvirgina Maria e surge, a porta de sua taberna, rígido e sereno, assumindo, diante de todos, a responsabilidade pela morte de Labareda. A sua postura, neste sentido, contraria a ideia de desfecho catastrófico, uma vez que José, para limpar sua honra, obedece às leis sociais, não demonstrando culpa nem se autoflagelando pelo assassínio[21].

Maria, por seu turno, aparecerá lívida, altiva, desgrenhada e com a roupa rasgada. O marido, manifestando autoridade, domínio e segurança pede ao pai que cuide dela como se fosse sua filha porque sua esposa não havia cometido nenhum mal. Ainda, ao desvirginar Maria do Mar, José promove no texto a *peripécia*, uma vez que ocorre a mudança do *status quo* – quebra da promessa – e, por conseguinte, o reconhecimento da virgindade de Maria, o que contribui para transformar o ódio em reencontro, diminuindo a tensão e revelando-se como a solução do texto.

A presença do erotismo impõe-se como força primeira, atuando como elemento desestabilizador de

um sistema que reprime a sexualidade em prol da manutenção de dogmas cristãos. Santareno toca, assim, em assuntos tabus, dos quais não se ousava tratar abertamente. Ademais, aliando desejo e erotismo, recria também o embate muito antigo entre religião e prazer.Nesse sentido, pode-se dizer que a relação existente entre erotismo, repressão sexual e religiosidade em *A promessa* configura-se como a força motriz que desencadeará as ações das personagens e o desfecho da história.

Por fim, *A promessa*representa, como um todo, o imáginário cristão, o erotismo pecador e envergonhado e a morte como resposta humana à sexualidade reprimida. Mesmo apontando esta repressão literariamente, Santareno desvela sua ideologia e sua imposição pelo código de conduta da sociedade portuguesa em que vivia, manipulada pelo regime ditatorial. Neste sentido, vê-se que "a morte, aliada ao sexo", é a "marca da repressão", do "erotismo torturado", além do início da "violência natural, do desejo incontido de transpor limites, de instaurar o caos"[22] no texto santareniano ao invés da ordem portuguesa de cada dia. Se a pretensão era silenciar e negar Eros através da promessa, ao negá-lo acabam por afirmá-lo, permitindo que as grades da repressão fossem burladas.

**REFERÊNCIAS**

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. 2.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 13 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Alburquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal*. São Paulo:FFCL, 1971.

PAZ, Octávio. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

REZENDE, DimitriFazito de Almeida. *Transnacionalismo e etnicidade. A construção simbólica do Romanesthàn (Nação Cigana)*. 2000. 192 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno*. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.

SAFO DE LESBOS. *Poemas e fragmentos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SANTARENO, Bernardo. *A promessa*. Lisboa: Ática, 1959.

**(Endnotes)**

1 Foucault, 1988, p. 81.

2 Bataille, 2004, p. 19.

3 Paz, 1994, p. 16.

4 Santareno, 1959, p. 15.

5 Bataille, 2004, p. 48.

6 Santareno, 1959, p. 26-27.

7 Idem, p. 27.

8 Ibidem.

9 Rezende, 2000, p. 94.

10 Santareno, 1959, p. 37.

11 Santareno, 1959, p. 48-49.

12 Idem, p. 52.

13 Santareno, 1959, p. 59.

14 Idem, p. 62-63.

15 Santareno, 1959, p. 66-67.

16 Santareno, 1959, p. 96.

17 Mendonça, 1971, p. 55.

18 Santareno,1959,p. 104.

19 Bataille, 2004, p. 144.

20 Safo de Mitilene, 2003, p. 51.

21 Ribeiro, 1981.

22 Branco, 1987, p. 38.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM *OS LUSÍADAS*, *O SENTIMENTO DUM OCIDENTAL* E *MENSAGEM*: UMA BREVE (RE)DISCUSSÃO DO CÂNONE.

Sônia Maria de Araújo Cintra[1]

**RESUMO:** A relação de forças entre os elementos épicos e líricos dos três poemas, a saber, Os Lusíadas de Luís de Camões, O Sentimento dum Ocidental de Cesário Verde e Mensagem de Fernando Pessoa evidencia o quanto foi necessário alargar os limites da razão humana em decorrência das navegações e descobrimentos dos portugueses no século XVI, reiterando de diferentes modos a história trágico-marítima de Portugal, cantada em versos. Partindo de breve enfoque espaciotemporal, multissecular, que abrange do início à fase terminal do processo de dissolução do império, e da sucinta análise da estrutura compositiva e elementos da linguagem, ora embalada pelo sopro épico ora pela narrativa lírica, esta comunicação quer apontar algumas aproximações e distanciamentos entre os referidos poemas, para ressaltar que, junto com o alargamento da razão vem outro alargamento: o alargamento da melancolia provocada pelas perdas e sofrimentos, que as empresas marítimas causaram ao povo português, e seu significado nos dias atuais. Nesse sentido, a (re)discussão do cânone literário na formação da poesia portuguesa moderna, em termos de contraposição e ressonância da tradição, de angústia da influência e autonomia, faz-se essencial à compreensão do que os aproxima e os distancia, enquanto textos poéticos, e no diálogo com a contemporaneidade.

**Palavras-chave**: poesia; espaço-tempo; linguagem; cânone literário.

**ABSTRACT:** The connection of strength between the epic and lyric elements of the three following poems, Os Lusíadas by Luis de Camões, O Sentimento dum Ocidental by Cesário Verde e Mensagem by Fernando Pessoa shows clearly the need to broaden the limits of the human reason, as a result of the Great navigations and the Portuguese voyages of discovery in the sixteenth century, presented in verses, it reiterates in different ways the maritime-tragic history of Portugal. Starting from a brief spacetime, centuries-long focal point, which includes from the beginning to the terminal decline break up process of the empire, and a summarized analysis of the compositional structure and language elements, sometimes, inspired by the epic effect, sometimes inspired by the lyrical narrative, this communication intends to prove some approaches and gaps between these poems, to point out that, with the extension of reason, comes another extension: the extension of melancholy, caused by suffering and loss, that maritime industries had on the people of Portugal, and its meaning nowadays. As such, a review of the literary canon in the formation of the Portuguese modern poetry, in terms of

1 Doutoranda DLCV/FFLCH/USP – sonia.cintra@usp.br - Orientador: Raquel de Sousa Ribeiro
Eixo temático 2: Tradição e modernidade na literatura portuguesa: (re)discussão do cânone.

opposition and the traditional resonance, anguish, influence and autonomy, a comprehension of what approaches and goes away is needed to understand it as poetic texts and as a contemporary dialogue.

**Key words**: poetry; spacetime; language; literary canon.

## A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

A relação de forças entre os elementos épicos e líricos dos três poemas, a saber, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, *O Sentimento dum Ocidental* de Cesário Verde e *Mensagem* de Fernando Pessoa evidencia a necessidade da (re)discussão do cânone literário, ao mesmo tempo que documenta o quanto foi necessário alargar os limites da razão humana em decorrência das navegações e descobrimentos dos portugueses no século XVI, reiterando de diferentes modos a história trágico-marítima de Portugal, cantada em versos. Além do enfoque temporal, multissecular, que abrange do início à fase terminal do processo de dissolução do império, este texto busca apontar algumas aproximações e distanciamentos entre os referidos poemas, para ressaltar que, na história trágico-marítima portuguesa, esse alargamento da razão vem junto com outro alargamento: o alargamento da melancolia provocada pelas perdas e sofrimentos que as empresas marítimas causaram ao povo português. Em outras palavras, queremos brevemente estudar um pouco do que os une e os separa, enquanto textos poéticos. Para tanto, valeram-nos entre outros os textos *D' Os Lusíadas à Mensagem,* de Jacinto do Prado Coelho *e O alargamento da razão na literatura de viagens do século XVI*, de Maria Helena Nery Garcez e, os quais, além do enfoque temporal, apresentam o ponto de vista geográfico, a estrutura compositiva e elementos da linguagem poética, ora embalada pelo sopro épico ora pela narrativa lírica.

Para (re)discussão do cânone na formação da poesia portuguesa moderna, abordada em termos de contraposição e ressonância, da angústia da influência e da autonomia, retomamos as teorias de Harold Bloon e Josu Landa e algumas de suas releituras. O breve estudo comparativo dos três poemas, aqui apresentado, numa rápida reflexão sobre a concepção mística e missionária da história portuguesa, faz-nos pensar em aprofundar, num outro momento, o tema aqui brevemente apresentado, dada exiguidade de tempo disponível para sua riquíssima complexidade poética.

## 1. O ENFOQUE TEMPORAL

Se considerarmos que tanto Camões como Cesário e Pessoa, enquanto cantores da pátria são também cantores da ausência, poetas da memória e do apelo, e que se traduzem de modo diverso em situações divergentes pelo tempo que os distancia uns dos outros, poderemos, quiçá, alcançar uma compreensão maior

do processo poético em que elementos épicos e líricos vão se constituindo em força nacional e identitária da história trágico-marítima portuguesa, na esteira do alargamento da razão e da melancolia ocidental.

A começar por Camões épico, em *Os Lusíadas* (1572), como ressalta Jacinto do Prado Coelho, em que "predomina o elemento viril – a viagem, a aventura, o risco" (Coelho, 1983, p. 106), verificamos que Camões, homem de inteligência e de ação, conheceu o império português, viveu suas grandezas e misérias, procurou distinguir-se aos olhos do rei D. Sebastião, para com ele ir ao Norte de África. Em seu tempo, o império português parecia possível, havia esperança. Nesse sentido, Maria Helena Nery Garcez, em seu ensaio *O alargamento da razão na literatura de viagens do século XVI*, pondera acerca de *Os Lusíadas* que o poema camoniano documenta com sutileza a disputa de forças entre o saber empírico e o livresco, já inflamada no tempo de Vasco da Gama, quando a experiência das navegações e das conquistas trouxe à percepção humana fenômenos e fatos nunca antes por eles observados ou experimentados. Citando a autora:

> As "cousas do mar, que os homens não entendem", como a tromba marítima, o "fogo-de-santelmo" ou "lume-vivo" e o relato da "doença crua e feia, a mais que eu nunca vi" (Camões, 1985, V, 81), não só foram êxitos poéticos, mas constituíram importantes registros dos desafios que os novos fenômenos observados e vividos pelos navegantes trouxeram aos estudiosos da época. (Garcez, 2008, p. 221)

No texto *D' Os Lusíadas à Mensagem*, inserido na obra *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*, Jacinto do Prado Coelho expõe, de modo claro e dialógico, em que aspectos ambos os poemas se aproximam e se distanciam um do outro, além dos quatro séculos que os separam. Embora ambos os poetas sejam cantores da pátria, são eles cantores da ausência: "Poetas do que foi ou do que poderá vir a ser" (Coelho, 1883, p. 106). Lá o amor se refugia na memória, cá no apelo, como veremos mais adiante. Em Camões épico outro império terreno ainda parece possível. Pessoa sobrevive na aridez dos "dias vácuos". Faltam-lhe razões para acreditar que o rei regresse e nessa ânsia insuportável elabora a utopia a partir do símbolo. Refaz o trajeto camoniano da evocação para a invocação, abordando a essência de Portugal. Só pela palavra ilude o silêncio, o vazio, escreve seu livro à "beira-mágoa", como lemos nos versos seguintes: "Screvo meu livro à beira-mágoa. / Meu coração não tem que ter. / Tenho meus olhos quentes de água. / Só tu, Senhor, me dás viver. (*Mensagem*, II Os Avisos – Terceiro). Entretanto, ambos os poemas se inscrevem na poética trágico-marítima portuguesa, sem esconder que o reverso da vitória são as lágrimas: "Que em choro acabará, penoso e amaro, / Porque de *mi* te *vás*,ó filho caro," (Canto IV- Estância 90) e "Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!" ("Mar Português" - X Mar Português).

Nesse sentido, também se insere Cesário Verde (1855-1886), quando, por exemplo, em seu poema longo *O Sentimento dum Ocidental* (1880), refere-se às varinas, vendedoras de peixe às ruas e becos de Lisboa, para própria sobrevivência. Descritas pelo poeta como hercúleas, galhofeiras, "de ancas opulentas" e "troncos varonis", essas heróicas obreiras, cuja imagem remete tanto à coragem dos navegantes como ao desconsolo das perdas que as navegações significaram, representam, a seu modo, o "choro penoso e amaro" e as "lágrimas de Portugal", nos poemas acima citados: "E algumas, à cabeça, embalam nas canastras / os filhos que depois naufragam nas tormentas" (Parte I - Estrofe 10).

No período em que viveu Cesário Verde (1855-1886), Portugal estava em profunda transformação. A par e passo com essas transformações, a Geração de 70 (Realismo-Naturalismo) coincide o regresso de Fontes Pereira de Melo (1871-1977) ao poder, e o Fontismo faz de Lisboa um imenso canteiro de obras com vistas à modernização da cidade, a exemplo de outras metrópoles europeias. Daí a urgência do alargamento da razão, ou seja, conhecimento científico e das novas técnicas para minorar ou extinguir tamanhos males que continuamente assolam Portugal.

É nesse período que se insere a poesia de Cesário Verde. Poeta da cidade, considerado um dos maiores de qualquer tempo, ele descreve os quadros e os tipos  citadinos com palavras sóbrias, denunciando, através de um lirismo renovador, as atitudes subjetivas provocadas pela vida exterior. Escrever bem para Cesário era ver bem, saber selecionar e medir as impressões, realçando as linhas e os volumes por meio de alternâncias e contrastes. Em *O Sentimento dum Ocidental* a aventura trágico-marítima portuguesa está presente no tempo e espaço da memória e da história às quais remetem seus versos: "E evoco, então, as crônicas navais:/ Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!/ Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado! / Singram soberbas naus que eu não verei jamais."(I – 6).

Partindo do enfoque temporal, histórico, Jacinto do Prado Coelho comenta que "os poemas de Camões e Fernando Pessoa sobre Portugal situam-se respectivamente no início e na fase terminal do longo processo de dissolução do império". Aquele precedendo em oito os longos sessenta anos de domínio espanhol (1580-1640); este a presenciar, entre outras desgraças, aquela que abateu o ânimo português, o *Ultimatum* inglês (1890).

Considerando que Pessoa, ao compor *Mensagem*, tinha no âmbito de suas referências

culturais *Os Lusíadas*, e que em sua poética desaguavam rios subterrâneos de uma mitologia coletiva vinda de Camões e do humanismo quinhentista, depreende-se do cotejo entre os dois poemas, a par das afini-

dades sensíveis, notáveis diferenças.

A começar pelas afinidades, Jacinto do Prado Coelho aponta para o fato de que "ambos se mostram impregnados duma concepção mística e missionária da História portuguesa" (Coelho, 1983, p. 105). Por exemplo, D. Sebastião, em *Os Lusíadas* é tratado como o enviado de Deus para alargar a cristandade: "Vós, ó novo temor da Maura lança. / Maravilha fatal da nossa idade./ Dada ao mundo por Deus, que todo o mande/ Para do mundo a Deus dar parte grandes (Canto I: Estância 6). Em *Mensagem* é o próprio Portugal o instrumento de Deus: "Fosse Acaso ou Vontade, ou Temporal/ A mão que ergueu o facho que luziu,/ Foi Deus a alma e o corpo Portugal/ Da mão que o conduziu." ("Mar Português", VII - Ocidente), obedecendo a História pátria a um plano oculto em que o destino cumprido ultrapassa os seus heróis, transfigurados em mitos.

Em *O Sentimento dum Ocidental*, Cesário Verde com pena realista descreve o cotidiano de Lisboa, que no poema representa Portugal, através do percurso pela cidade, do anoitecer ao amanhecer do dia seguinte. No contexto do século XIX, heróis são homens e mulheres do povo que sobrevivem a um império que já não há, desencantados. O poema, de tom melancólico, foi escrito e publicado por ocasião do tricentenário da morte do épico e sob a égide de sua magnitude. Do ponto de vista canônico, a presença de Camões se estende qual uma sombra gradativamente esmaecente sobre *O Sentimento dum Ocidental*, sendo observada nos versos "Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado" (Parte I); "Um épico doutrora ascende, num pilar" (Parte II); "Com versos magistrais, salubres e sinceros" (Parte III); "Ah! Como a raça ruiva do porvir" (Parte IV), dispostos nas sextas estrofes centrais de cada uma das quatro partes de que é composto o longo poema, denotando a angústia da influência, "ansiedade" a que se refere Horácio Costa:

> Esta disposição arquitetural, seguramente projetada com extrema intencionalidade pelo poeta, pode ser interpretada, por sua vez, de duas maneiras: a primeira, como objetivamente referindo-se à efeméride do tricentenário da morte de Camões, ocorrida em 1880, ano da escritura e da publicação do poema – o que, diga-se de passagem, sobreconota o sentido da leitura que então processei e aqui recupero – e a segunda, como um possível exemplo, no cerne do cânone poético português moderno, da referida "ansiedade", própria dos poetas sucessores em relação a seus maiores, concebida por Harold Bloon ao analisar, especificamente, a mecânica interna da poesia de língua inglesa. (Costa, 2009, p. 96)

## 2. DO PONTO DE VISTA GEOGRÁFICO

Do ponto de vista geográfico há notáveis diferenças. Em *Os Lusíadas* Portugal é "qual cume da cabeça/ Da Europa" (Canto III: Estância 20), a exemplo das alegorias renascentistas que figuravam países por mulheres.

Tal personificação, muito bem ilustrada pela alegoria da Europa, no Atlas Cartográfico Universal de Sebastião Münster (1544), século XVI. Uma rainha com o mundo em uma das mãos e na outra o cetro, no elmo a Hispânia, no cume da cabeça Portugal. Em *Mensagem* Portugal é seu rosto: "O rosto com que fita é Portugal" ("Brasão" – Os Campos I – O dos Castelos). Tal figura remete ao soneto de Unamuno, que Pascoaes considera o mais perfeito retrato da pátria portuguesa, em que Portugal está simbolizado por uma mulher descalça, frente ao Atlântico, com o olhar absorto em nostalgia e esperança: "*Y mira como entre agoreras brumas/ se alza Don Sebastian, rey del misterio.*" (Pascoaes, 1919, p. 269-270). Europa sem soberba, que corresponderia mais ao Mapa Físico da Europa Moderna. Olhar esfíngico e fatal, voltado para Ocidente. Em *O Sentimento dum Ocidental* Lisboa representa um Portugal desolado, no cotidiano do século XIX. O mapa é traçado pelos passos do sujeito lírico: "Nas nossas ruas, ao anoitecer,/ há tal soturnidade, há tal melancolia,/ Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia/ Despertam-me um desejo absurdo de sofrer." (Parte I: Estrofe 1).

**3. ESTRUTURA COMPOSITIVA**

Outro ponto de contato entre Camões, Cesário e Pessoa é a capacidade e a preocupação arquitetônicas dos respectivos poemas. Jorge de Sena valorizou "o extraordinário equilíbrio construtivo que, em *Os Lusíadas*, encontramos, seja qual for o aspecto por que examinemos o poema" (Sena, 1970, p. 127), tanto quanto as suas partes compositivas:

1. Introdução, dividida em Proposição, Invocação e Dedicatória, 2. Narração e 3. Epílogo), guardados os dois planos dramáticos, isto é, a viagem de Vasco da Gama e o mundo dos deuses, como quanto às estrofes em oitava rima com versos decassílabos heróicos. *Mensagem*, composto de vários poemas escritos em épocas diversas, obedece a um plano estrutural cuidadoso pré-estabelecido. A diferença, diz Jacinto do Prado Coelho, reside no fato de *Os Lusíadas* serem pela forma e pela substância "uma epopeia clássica, narração onde enlaçam a viagem de Vasco da Gama, a comedia dos deuses e a história de Portugal analiticamente detalhada Em *Mensagem*, os 44 poemas breves estão arrumados em três partes principais, "Brasão", "Mar Português" e "O Encoberto". A primeira, que tem por epígrafe *Bellum sino Bello* (Guerra sem Guerra) reproduz os elementos da bandeira nacional, e está subdividida em cinco partes: "Os Campos" "Os Castelos", "As Quinas", "A Coroa" e o "Timbre". A segunda parte "O Mar Português", composta de doze poemas, tem por epígrafe *Possessio Maris* (a posse do mar) e sintetiza os feitos e as conquistas marítimas, seus heróis e riscos, encerrando-se em "Prece": "E outra vez conquistemos a Distância - / Do mar ou outra, mas que seja nossa!". E a terceira e última parte, "O Encoberto", cuja epígrafe é *Pax in Excelsis* (Paz nas Alturas), é subdividido em "Os Símbolos", "Os Avisos" e "Os Tempos". Forma arquitetural moderna, de síntese.

A estrutura compositiva de *O Sentimento dum Ocidental* é elaborada em quatro partes, a saber: I – "Ave-Marias", II – "Noite Fechada", III – "Ao Gás", IV – "Horas Mortas", e consoante à descrição da passagem do entardecer à antemanhã, sintetizando em um dia a viagem do poeta andarilho pelas ruas da cidade. Os próprios subtítulos das 44 estrofes que compõem o poema, divididas exatamente em 11 estrofes cada parte, reforçam a idéia da preocupação formal, embora de um outro modo que não o das tradicionais oitavas camonianas. Os quartetos, eleitos por Cesário Verde, trazem um arranjo mais popular a seus versos que o tom elevado das oitavas da epopéia camoniana. Pessoa organiza os 44 poemas breves em três partes, Cesário organiza 44 versos em quatro partes.

Quanto à métrica, Cesário mantem apenas o primeiro verso de cada estrofe decassílabo, completando -a com outros três alexandrinos, por todo o poema, o que lhe atribui novo ritmo, quais longas passadas que enfatizam o caminhar pelas ruas de Lisboa. Pessoa utiliza metros variados, conforme estrofe ou verso, alternando curtos e longos. As rimas, distintas nos três poemas, merecem estudo à parte, a ser aprofundado em um outro momento, denotam, de modo geral, o rigor clássico em Camões (a/b/a/b/a/b/c/c), o molde parnasiano dos sons intercalados que remetem à primeira estrofe dos sonetos clássicos, retomados nos século XIX, em Cesário (a/b/b/a); e o moderno em Pessoa, dada sua variedade, como, por exemplo, em "D. João, Infante de Portugal", nas palavras finais dos versos: *estreita/ pares/ eleita/ parada - mares/isto/desfeita/nada* (a/b/a/c b/d/a/c).

Nos três poemas observamos a presença de *enjambements* e epifonemas, de timbres agudos e graves, rimas masculinas, fortes, oxítonas, a contrastar com rimas femininas paroxítonas, conotando respectivamente o andamento, a leveza ou o peso daquilo que se está a dizer, o que sugere a intensidade dramática e o alto teor poético de cada um deles. Camões, em seu canto clássico, exalta as glórias nacionais, primando pela narrativa de feitos concretos dos portugueses; Cesário, com seu desencanto realista do cotidiano, busca a grandeza da Pátria, perdida; e Pessoa, em tom messiânico, quer a redenção de Portugal.

**4. LINGUAGEM**

O processo da descrição sucessiva, fragmentária, de figuras-padrão pode ser observado tanto Camões como Cesário e Pessoa. No discurso, esta técnica se verifica na "explicação" detalhada das bandeiras por Paulo da Gama ao Catual e no relato feito por Gama da história de Portugal ao Rei de Melinde. No detalhismo sensorial presente em *O Sentimento dum Ocidental*, que apela à visão, audição, olfato, paladar e tato, para descrever Lisboa, como, por exemplo, nos versos que se seguem "O céu parece baixo e de neblina/ O gás extravasado enjoa-me, perturba;" Batem os carros de aluger, ao fundo;" (Parte I - Estrofes 2 e 3). Em *Mensagem*, elas estão

presentes, principalmente, nos retratos morais que se filiam a epigrama ou inscrição tumular dos clássicos. Por exemplo, comparando a figura de Viriato, que no camoniano é apenas descrição laudatória: "Este que vês, pastor já foi de gado;/ Viriato sabemos que se chama,/ Destro na lança mais que no cajado" (Canto VIII-6), posta em confronto com a do poema pessoano, constatamos que Viriato prefigura o que havia de vir: "Teu ser é como aquela fria/ Luz que precede a madrugada, / E é já o ir a haver o dia/ e a antemanhã, confuso nada ("Brasão" II – Os Castelos – Segundo) . O indivíduo se apaga em favor do ente metafísico chamado Portugal. Elementos descritivos e narrativos ficam obliterados perante o símbolo. Tal também pode ser observado no poema de Cesário, de modo outro, quando assim se refere a Camões: "Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras, / Um épico doutrora ascende, num pilar!" (Parte II – Estrofe 6).

## 5. O SOPRO ÉPICO E A NARRATIVA LÍRICA

No sopro épico que perpassa "Mar Português", Pessoa dá a réplica a *Os Lusíadas*. Do mesmo modo que o Adamastor, em "O Mostrengo" opõe à hostilidade da Natureza a energia dos portugueses: "Sou um Povo que quer o mar que é teu;" – dirá ao Mostrengo o homem do leme. E o tópico da vantagem dos portugueses aos navegadores da Antiguidade é retomado, embora em diferente registro: "Que o mar com fim será grego ou romano:/ O mar sem fim é português." ("Mar Português"- III Padrão).

Como em *Os Lusíadas*, o épico pessoano integra em claro-escuro da história trágico-marítima, em que "o reverso da vitória são as lágrimas" (Coelho, 1983a, p. 109): "Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal". ("Mar Português" – X Mar Português). Entretanto, Pessoa não canta, como em Camões, a expansão terrena, nem a guerra contra os infiéis, nem a morte de Inês de Castro. Sua inspiração não é católica, apostólica romana, afirma o autor, e seu "Deus" equivale aos "deuses" em Ricardo Reis, tenta explicar. A atitude dos heróis de *Mensagem* é contemplativa e expectante: "Com fixos olhos rasos de ânsia/ Fitando a proibida azul distância". Nas palavras de J. P. Coelho, "esta atitude significa uma ânsia metafísica, a busca duma Índia que não há." (*Idem, Ibidem*).

Aqui verificamos o afastamento em relação a *Os Lusíadas* em que, concretizada a viagem à Índia, os navegantes empreendem o retorno à Pátria. Entretanto no tom de Camões, ao final de *Os Lusíadas* há concreto pessimismo ante a pátria decadente: "No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida," (Canto X -Estância 145), por perceber a pátria metida "no gosto da cobiça e na rudeza". Em *Mensagem* o tom é questionador: "Senhor, falta cumprir-se Portugal." (O Infante) A despedida "*Valete, frates*" sugere um projeto ocultista de fraternidade universal entre os homens. Em contraste com *Os Lusíadas*, *Mensa-*

*gem* propõe o imaginário. Nos últimos versos do poema *O Sentimento dum Ocidental* à expressão do desânimo e da melancolia segue-se o esforço da busca: "A Dor humana busca os amplos horizontes,/ E tem marés, de fel, como um sinistro mar!" (IV-11). Se em Camões a viagem às Índias se concretiza, em Cesário nova busca se insinua, em Pessoa esse ideal se transfigura: "É a Hora!", verso final de *Mensagem*, seguido da expressão "*Valete, Frates.*", saudação que convida à reação de Portugal no sentido universal. Podemos, talvez, pensar, considerando os três poemas, que há um movimento de ascensão e queda, em Camões; de queda e busca, em Cesário; e de transcendência, em Pessoa.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao buscarmos estabelecer esta breve comparação entre alguns elementos épicos de *Os Lusíadas*, *O Sentimento dum Ocidental* e *Mensagem*, depreendemos dos textos lidos e analisados, por enquanto, o que resumidamente colocamos a seguir. Em Camões épico predomina o elemento viril: a viagem, a aventura, o risco. Em Pessoa o feminino olhar contempla, fita o indefinido. Camões conhece o império português no concreto de suas grandezas e misérias. D. Sebastião é de carne e osso. O Velho do Restelo sanciona a aventura marítima e o próprio Camões prepara-se para cantar a "nova empresa". Cesário Verde, nas últimas estrofes de *O Sentimento dum Ocidental*, poema composto por ocasião do tricentenário da morte de Camões (1880), proclama: "E, enorme, nesta massa irregular/ De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,/ A Dor humana busca os amplos horizontes,/ E tem marés, de fel, como um sinistro mar!" (Parte IV – Estrofe 11). Desencanto? Esperança? Já em *Mensagem,* D. Sebastião, elaborado pelo sebastianismo e pela humilhação do domínio espanhol é o Encoberto, o Desejado, um mito.

O poema realista acima citado nos leva a pensar que entre Camões e Pessoa, há Cesário; e que entre *Os Lusíadas* e *Mensagem* há *O Sentimento dum Ocidental*, a uni-los e a separá-los, na mesma toada poética trágico-marítima portuguesa em que se inscrevem os referidos poemas, ou seja, sem esconder que o "reverso da vitória são as lágrimas".

Retomando a questão canônica, podemos dizer que a visão subjetiva do cotidiano, da qual emana a obra poética de Cesário Verde, do cânone tradicional se distancia para fundar a poesia portuguesa moderna, sendo precursora de poetas da magnitude de Fernando Pessoa. Nesse sentido, confirma-se, por um lado, a teoria da "angústia da influência" de Harold Bloon; e por outro dela se distancia, reforçando a reflexão teórica de Josu Landa, que vê a literatura *"como universo vivo e, y por lo mismo, siempre dotado de nuevos poderes, sin menoscabo de nuevos peligros*." (Landa, 2010, p. 15), o que nos leva a não subestimar a autonomia e a consequente

capacidade crítica de quem lê, a qual nos permite questionar: como não deixar de examinar, em uma época de mudanças profundas como a que vivemos, o problema da autoridade do pensamento crítico, quase sempre indisposto a considerar os discursos de exceção? Na geração do Realismo-Naturalismo a poesia de Cesário foi de exceção, pois desviou do modelo parnasiano de ebúrneo tom, em voga na Europa, para, no cotidiano buscar os amplos horizontes em que se funda a poesia portuguesa moderna.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANTONELLI, Roberto. *Il Canone come forma struturante*. La Sapienza/Rivista quadrimensale, anno III, nº 1. Roma: Viella Libreria Editrice, 2000.

BLOON, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

_____ *Poesia e Repressão. O Revisionamento de Blake a Stevens*. Trad. Cillu Maia. Rio de janeiro: Imago Editora, 1994.

_____ *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. SP: Ed. Objetiva, 1995.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto Editora,4ª ed., 1980.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O Renascimento Português (Em busca de sua especificidade)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

CINTRA, Sônia M. de A. *Relações Espaciotemporais na Obra Poética de Cesário Verde: Fragmentação e Busca de Totalidade*. Dissertação de Mestrado. DLCV/USP, 2009. Orientador: Profa. Dra. Raquel de Sousa Ribeiro.

CIRURGIÃO, ANTÓNIO. *Leituras Alegóricas de Camões - e outros estudos de literatura portuguesa.* Temas Portugueses: (SBD-FFCH-USP – 284492).

COELHO, Jacinto do Prado. "D' 'Os Lusíadas' à 'Mensagem'". In: *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*. Portugal: Publicações Europa-América, 1983a. pps. 105-110.

_____ "Portugal imaginário e verdadeiro na poesia portuguesa".

In: *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*. Portugal: Publicações Europa-América, 1983b, pps.129-134.

COSTA, Horácio. "CV, FP e LV: Apontamentos sobre a formação do cânone da poesia portuguesa moderna". In: *A literatura Portuguesa: Visões e Revisões*. Org. Annie G. Fernandes e Francisco M. Silveira. São Paulo: Ateliê Editora, 2009.

CUNHA, Teresa Sobral. *Cânticos do Realismo e Outros Poemas – 32 Cartas*. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2006.

GARCEZ, Maria Helena Nery. O alargamento da razão na literatura de viagens do século XVI. In: *Via Atlântica*. São Paulo, Área de estudos Comparados de Literaturas de Língua portuguesa da FFLCH-USP, nº. 13, 2008, pps. 219-230.

----------. "A posição de *Os Lusíadas* na evolução do conceito de destino na epopeia". In: *Língua e Literatura*, 2, FFCH-USP, São Paulo, 1973.

----------. "Do desconcerto e do concerto do mundo em *Os Lusíadas*." In: *Revista Camoniana*, 2ª série, 5, São Paulo, FFLCH-USP, 1989.

LANDA. Josu. *Canon City*. México: Afinfita Editorial, 2010. (Colection Ensamble).

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*.Lisboa: D.Quixote, 1983.

LUCAS, Fábio. "Transforma-se o Poeta em poesia. In: *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*. SP: FFLCH-USP, 1987, pps. 595-611.

MARTINS, J. P. Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães editores, 1991.

MASSAU, Moisés. *Literatura Portuguesa.* 21ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MATTOSO, José de. *História de Portugal*. (Direção). Quinto Vil. O Liberalismo. (1870-1890). Portugal: Editorial Estampa, 2003.

PASCOAES, Teixeira. *Os Poetas Lusíadas*. Porto, 1919, p. 269-270.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. Fernando C. Martins. SP: Cia das Letras, 2011.

----------. *Obra Poética*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.

RAMALHO, António da Costa. "Sobre 'O Mostrengo' de Fernando Pessoa". In:

*Fernando Pessoa - Mensagem – Poemas Esotéricos*. Edição Crítica coordenada

por José Augusto Seabra, 1ª. ed. , Madrid: Coleção Archivos, 28, 1993.

REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. (Direção) Vol. 5. Publicações Alfa.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A justaposição n'As naus, de Lobo Antunes: o silenciado em

busca da form*a*. In: *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas.* Aparecida de Fátima Bueno ... [et alli]. São Paulo: Alameda, 2007.

SARAIVA, António José. "Função e Significado do Maravilhoso n' *Os Lusíadas*". In:

*Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*. SP: FFLCH-USP, pps129-134

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 5ª ed. Lisboa: 1979.

SENA, Jorge de. *A Estrutura de "Os Lusíadas"*. Lisboa: 1970.

SÉRGIO, António. Cap. III - item 4: "As duas principais atividades econômicas. A

política de fixação e a política do transporte". In: *Breve Interpretação da História de Portugal.* Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978, pps. 24-26.

Cap. IV – Item 1: "Revolta da burguesia em Lisboa". Item 2: "Vitória da revolução burguesa sobre o rei de Castela e a aristocracia rural". Item 3: "A vitória da revolução burguesa prepara a missão histórica de Portugal". In: *Breve Interpretação da História de Portugal.* Lisboa: Sá da Costa 1978. pps. 27-31.

SERRÃO, Joel. *Cesário Verde: Interpretação, Poesias Dispersas e Cartas*. Lisboa: Delfos, 1961.

VERDE, Cesário. *Obra Completa de Cesário Verde*. 8ª ed. Lisboa: Horizonte, 2003.

CUNHA, Teresa Sobral,*Cânticos do Realismo e Outros Poemas – 32 Cartas*. Org. (Edição

Teresa Sobral Cunha). Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2006.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A FANTÁSTICA LITANIA DA LINGUAGEM EM SÔBOLOS RIOS QUE VÃO, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Sônia Maria Vasques Castro*

Resumo: Este artigo, além de refletir sobre a importância da linguagem, situando-a como elemento revelador da expressão da alma humana, visa identificar alguns traços da moderna narrativa fantástica na obra *Sôbolos rios que vão*, (2010) do romancista português António Lobo Antunes. Serão consideradas aqui as opiniões de Martin Heidegger, Arcângelo Buzzi, Tzvetan Todorov e Karin Volobuef, cujos escritos apontam para a questão da linguagem como elemento primordial da existência humana. Ressalvamos que Todorov e Volobuef incursionam pelas trilhas da literatura fantástica, modalidade paulatinamente depurada, hoje renomeada pelo termo insólito. Complementam essa hipótese as opiniões das ensaístas portuguesas Ana Paula Arnault e Maria Alzira Seixo, ambas estudiosas das obras de Lobo Antunes.

Palavras-chave: linguagem; narrativa fantástica; insólito; Lobo Antunes

Abstract: This article, besides thinking about the importance of the language, situating it like revealing element of the expression of the human soul, aims identify some aspects of the modern fantastic narrative in the work Sôbolos rivers that go, (2010) of the Portuguese novelist António Lobo Antunes. They will be considered here the opinions of Martin Heidegger, Arcângelo Buzzi, Tzvetan Todorov and Karin Volobuef, whose written ones point to the question of the language like primordial element of the human existence. We except that Todorov and Volobuef make forays into the tracks of the fantastic literature, kind gradually purified, today re-nominated by the unusual term. They complement this hypothesis the opinions of the Portuguese essayists Ana Paula Arnault and Maria Alzira Seixo, studious both of the works of Lobo Antunes

Keywords: language; fantastic narrative; unusual; Lobo Antunes

* Aluna de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. e-mail: soniamvc@hotmail.com

**INTRODUÇÃO**

O filósofo alemão Martin Heidegger diz, que se a existência humana é constituída pelo tempo é igualmente constituída pela linguagem, visto não ser esta um simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar ideias, mas a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser. [1]

De fato, estamos na linguagem como o peixe está na água. Nadando, o peixe mora no seu ambiente. Falando, o homem também mora. Só a ele é dado o mágico poder de usar a linguagem, de interpretar e recolher os entes para junto de sua companhia. [2]

Estas palavras atestam a importância vital da linguagem como elemento revelador em si mesmo do universo humano. Falar é, ao mesmo tempo, um ato teórico que luta por um enunciado, por uma declaração, por um julgamento, com o intuito de *sentir* a realidade. Isócrates, orador da Antiga Grécia (436 – 338 a. C.) exprimiu sabiamente o poder da linguagem, o poder de ingresso e aproximação que os discursos têm:

> Com efeito, os restantes dons que possuímos não nos tornam superiores aos animais; pelo contrário, somos até inferiores a muitos destes em sua rapidez, em força e em todas as demais qualidades. Mas a capacidade, em nós depositada de nos convencermos uns aos outros e de chegarmos a um mútuo entendimento acerca de tudo o que queremos, não só nos liberta do tipo de vida dos animais, mas permite agrupar-nos para vivermos em comum, fundarmos Estados, criarmos leis e inventarmos artes. Foi a palavra que nos permitiu realizar quase tudo o que criamos em matéria de civilização. Foi ela que estabeleceu normas sobre o justo e o injusto, o belo e o feio, sem ordenação das quais seríamos incapazes de conviver com os outros. É ela que nos permite acusar os maus e reconhecer os bons. É graças a ela que educamos os ignorantes e conhecemos os inteligentes. [...] É com o auxílio da palavra que discutimos o duvidoso e investigamos o desconhecido... Se, em resumo, quiséssemos determinar esse poder, veríamos que nada de quanto no mundo acontece de modo racional acontece sem a palavra, mas é esta o guia de toda ação e de todo pensamento. E os que maior uso fazem dela são os que têm mais espírito. (Isócrates. Nicodes, 59, *apud* BUZZI, 2003, p. 239).

Estas considerações sobre a importância da linguagem levam ao seguinte questionamento: Se tudo acontece por meio da linguagem, em que medida linguagem e literatura imbricam-se na árdua tarefa de representar o *homo loquens*, a vida? A resposta parece estar no fato de que a literatura especializa um discurso e, transformando-o e intensificando-o problematiza a própria realidade do mundo.[3]

É nesse sentido que se inscreve a prosa poética do romancista português António Lobo Antunes, cuja escrita se assenta espetacularmente na linguagem, nos ritmos, nas imagens, extraindo da literatura o que ela tem de melhor: a emoção. Em seus romances tudo é visto como num sonho, a intriga perde os seus contornos precisos, e é com o recuo, depois de terminado o livro, que o leitor atento a reconstitui. As emoções são suscitadas pela maneira de narrar, e o patamar da liberdade criadora é transposto, evidenciando a emancipação de todas as regras. Em Lobo Antunes, o romance torna-se, mais do que nunca, o lugar da hesitação, da subjetividade. Seus livros não são para serem lidos no sentido que usualmente esse ato é concebido, mas sim para "apanhá-los" do mesmo modo que se apanha uma doença. O leitor deve renunciar a sua própria chave e utilizar a que o texto oferece. De outra maneira torna-se a empreitada mais difícil, dado que as palavras funcionam como signos de sentimentos íntimos, e as personagens, situações e intrigas, os pretextos de superfície utilizados para conduzir ao fundo avesso da alma.

Por conta dessas entropias, torna-se complicado enquadrar pelos métodos tradicionais a produção literária de Lobo Antunes, visto que esta esgarça cada vez mais a própria teoria do romance e suas categorias fundamentais como personagens, tempo narrativo, ações diegéticas, porque é uma construção em devir.

Lobo Antunes mobiliza todo um processo de ressimplificação vocabular, dispensando adjetivos, metáforas e outras piruetas técnicas sem, no entanto, pressupor uma diminuição da experimentação, valendo por isso aqui o registro das palavras de Carlos Reis [1] ao nomeá-la "consabidamente complexa, narrativamente sinuosa e no limiar do hermetismo". [4]

A obra não deixa passar incólume o jogo relacional/afetivo que se estabelece em vários níveis entre ela e o leitor e "o jogo cada vez mais se consubstancia em procura de sentidos, identificação de vozes, preenchimento de vazios, readaptação e ajustamento de expectativas literárias e protocolos de leituras" [5]. *Sôbolos rios que vão* tem como uma de suas características o tempo da escrita, composto por várias camadas de planos narrativos estruturados em frases curtas e discurso direto e esses planos, embora se entretecendo, não resultam numa narrativa linear, visto que o autor está a representar a corrente da escrita, o pensamento mesmo. É a memória do narrador que vai plasmando no leitor as reflexões sobre a vida e sobre a morte. À medida que a narrativa avança o leitor se dá conta que esse romance quase parece urdir uma trama, da qual a espera e não espera da morte, será por ventura o traço mais evidente. A obra imprime no leitor não só as expectativas e angústias do narrador, mas a sua própria condição humana, a sua finitude, visto colocá-lo diante da morte, única grande certeza do homem.

1 Carlos Reis: jornalista português que prefaciou a obra *Entrevistas com Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro*, de Ana Paula Arnault

A linguagem instigante, fragmentada desde o início do romance, espalha por todos os capítulos a aparente falta de sentido, produzida não apenas no nível semântico, mas infiltrada também no nível sintático. É a linguagem que faz com que o leitor perca as referências espácio-temporais e, desnorteado, hesite se a ação ocorre no presente ou no passado ou quem é ou quem são o(s) narrador(es), ou, ainda, se é de primeira ou de terceira pessoa. A cena inicial é o prenúncio da desconstrução em termos de modelo(s) de narrativa tradicional, que vai imperar ao longo da obra:

> Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio, assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda ao caixão, gente de que notava apenas o ruído das botas e portanto não gente, solas e solas, quando a avó no muro com ele desistiu de persignar-se sentiu o cheiro das compotas na despensa,[...] e como os vasos intactos não aconteceu fosse o que fosse, por um triz, estendido na maca à saída do exame, não perguntou ao médico
>
> -Não aconteceu fosse o que fosse pois não?
>
> e não aconteceu fosse o que fosse dado que os vasos intactos, a avó que morreu há tantos anos ali viva com ele, o avô defunto, há mais tempo a ler o jornal com o seu aparelho de surdo, [...] alguém que não distinguia empurrava-lhe a maca corredor adiante, notava a chuva, caras, letreiros, a governanta do senhor vigário no alpendre enquanto pensava
>
> -É o meu esquife que empurram. (ANTUNES, 2010, p. 10 -11).

O trecho, além de representativo da desconstrução que há um bom tempo tem sido a tônica das narrativas modernas e por extensão à narrativa fantástica, também anuncia o tom desse relato quase metafísico que é, a um só tempo, meditação sobre a morte, visto que ela paira sobre tudo o que é dito, pensado ou nomeado, bem como é também uma reflexão sobre a vida. Por todas essas evidências, a obra *Sôbolos rios que vão* será aqui apresentada como narrativa fantástica, por entendermos que nela são perceptíveis alguns traços dessa modalidade literária.

## 1. APRESENTANDO A OBRA

*Sôbolos rios que vão* mais parece uma inovação às avessas, visto que o título é, na verdade, uma apropriação do primeiro verso do célebre poema de Camões *Redondilhas de Babel e Sião* e o poeta, a exemplo de outros de seu tempo, também glosa nove versículos do Salmo 137, em que Davi narra a queda de Jerusalém em 587 a. C. e o consequente exílio dos hebreus em Babilônia, por ocasião do reinado de Nabucodonosor. [6] O romance, segundo o filósofo José Gil, é o mais autobiográfico já escrito por Lobo Antunes. Esse traço é evidenciado nas datas que o balizam (21 de março a 3 de abril – 2007), ocasião em que esteve internado para remover um câncer e tempo em que ,segundo ele próprio, se descobriu mortal.

## 2. AS DIMENSÕES DO FANTÁSTICO EM *SÔBOLOS RIOS QUE VÃO*

Compreender o fantástico em *Sôbolos rios que vão* é invocar não só a opinião de Tzvetan Todorov, que o restringe à prosa e define, em primeira instância, que este se instaura com o inusitado, com a hesitação, com a ambiguidade, com a racionalidade.[7] Iniciando pela definição cunhada dos dicionários da língua que esclarecem que o adjetivo fantástico deriva do substantivo fantasia, palavra de origem grega, cuja acepção original era de fantasia, vale lembrar que ao ser incorporada ao nosso léxico por meio do latim, passou a significar, segundo Antenor Nascentes "imaginação criadora, ficção, coisa sem realidade, [...] criação falsa, do que não existe na natureza[...] capricho extravagante". Esses vários significados de fantasia foram incorporados de alguma forma, às definições do romance, da novela e, sobretudo, ao conto fantástico. E ainda que esses possam diferir entre si tanto pelos detalhes como pela perspectiva em que se colocam, todos concordam num ponto: o fantástico se opõe diametralmente ao real, ao normal. Eric S. Rabkin, teórico norte-americano, apoiando-se nessa ideia, afirma que "o fantástico é o espanto que sentimos quando as regras de base do mundo narrativo sofrem uma súbita inversão de 180 graus". [8]

Em *Sôbolos rios que vão* as "regras" de base do mundo narrativo, aludidas por Rabkin, de fato são invertidas, desconstruídas. E este, sentindo-se desnorteado pelas lembranças do narrador, também vagueia acompanhando-lhe nas ondas da memória, conforme se lê no trecho abaixo:

> A carroça abanava tábuas e dobradiças na vereda de amoras e ele não com o Virgílio no banco, desejoso de pedir que lhe emprestassem as rédeas para a avó
>
> - Meu príncipe
>
> entender quem mandava, deitado na caixa sobre as batatas que lhe magoavam as

> costelas, pálido no **halo de naufrágio** das sete da manhã e ignorando se o **naufrágio dentro ou fora de si**, o Virgílio ultrapassou enfermarias, guarda-ventos, uma cadeira de rodas, não deu pelas sebes que anunciavam o portão, deu pelas tábuas e dobradiças a guinarem à esquerda e o burro mais vagaroso no linóleo sem sulcos nem pedras nem as tigelas de resina nos pinheiros, cortava-se a casca com uma machadinha e as veias da madeira **tristezas arrastadas**, uma mulher de blusa verde certamente empregada no hotel dos ingleses do volfrâmio indicou ao Virgílio
>
> - Ponha a maca acolá. (ANTUNES, 2010, p. 25). (grifos nossos)

É nesse magistral percurso da linguagem, capaz, entre outras coisas, de instaurar o Outro, o leitor, que se inscreve a trilha de Karin Volobuef, aqui traduzida como um olhar sobre o fantástico, discutida em seu ensaio "Uma leitura do fantástico: a invenção de Morel (A. B. Casares) e o Processo (F. Kafka)[9]. Para ela, a moderna narrativa fantástica remonta ao romance gótico (século XVIII), que explorava os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado da aventura. O fantástico foi sendo paulatinamente depurado e chegou ao século XX com uma escritura que prima pela sutileza do arsenal narrativo e do enredo mais condensado. Outra mudança foi quanto ao eixo temático que abandonou a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes. Assim, a modalidade que em fins do século XVIII e começo do XIX exigia a presença do elemento sobrenatural, no século XX transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre os elementos do cotidiano e a aparente falta de sentido, que por sua vez produz o insólito. E a hesitação ocorre não segundo exatamente os moldes de Todorov, para quem isso acontece quando o leitor vê o inusitado se instalar dentro do próprio cotidiano, mas sim pelo jogo narrativo que se configura na linguagem. O insólito, antes produzido no nível semântico, no século XX infiltra-se também no nível sintático.

O termo **insólito,** do latim **insolitus** *não acostumado, estranho, alheio,*[10] parece ajustar-se ao que propõe Cláudia Amorim em ensaio sobre *As naus*, outra obra de Lobo Antunes. Apoiando-se numa observação feita por Marshall Berman que cita Karl Marx, no Manifesto Comunista, ela lembra que "tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado,".[11]A seu ver, esse esboroamento é graças às vanguardas artísticas, que subverteram a pretensa linearidade estabelecida nos textos literários.

Mas, é a partir das vanguardas, especialmente a surrealista, que o conceito de realidade se modifica e os termos **maravilhoso, realismo mágico**, **surrealismo**, passam a designar as manifestações artísticas da primeira metade do século XX que denotam uma ruptura com os discursos realista e naturalista do século XIX. Essas novas manifestações artísticas, caracterizam-se como obras em curvatura, pois dobram, destroem,

distorcem o discurso retilíneo da narrativa tradicional.

É nesse lugar de curvatura que Lobo Antunes, valendo-se da transposição temporal, mistura com o presente, personagens e acontecimentos do passado que dão um tom surreal à narrativa de *Sôbolos rios que vão,* produzindo sob o estatuto da linguagem, o **insólito**, que acentua a dessacralização das teorias dos gêneros literários evidente nas narrativas pós-modernas. O insólito se faz representar pela escrita fragmentada, pela intensa polifonia, pelos "delírios" formais e os jogos semânticos, perfeitamente observáveis desde a cena inicial, numa contínua profusão de imagens surreais, nas quais o narrador, seguindo o curso ainda que estilhaçado da memória, busca um pharmacon, a fim de atenuar o medo da morte, sua real perspectiva traduzida no tom plangente desse trecho:

> como vê o ratinho de chocolate não fez efeito avô, continuo a olhar a janela e o aperto não cessa, finge que abranda e não se ausenta de mim [...] este mês ou no próximo o seu nome na página dos óbitos com uma cruz em cima. (ANTUNES, 2010, p.22).

É por conta da linguagem que o leitor se vê diante da efemeridade da vida, pois o narrador, ao ouvir do médico sobre sua doença, num quase delírio, projeta a imagem de um cortejo que parece ser, a um só tempo, o funeral de uma criança que ele pode ter presenciado no passado, ou o seu próprio, que ele vivencia antecipadamente. Daí o pharmacon aludido por Epicuro. Por isso, quando Antoninho (ou Senhor Antunes) olha pela janela do hospital, ele vê o seu passado, a infância entre as serras, o comboio a passar, a casa da família, o pilar de granito onde brincava com a bicicleta, o hotel dos ingleses do volfrâmio e os vários mortos que ele enxerga como vivos, num tempo anterior, como a avó que junto com ele contempla o cortejo rumo ao cemitério, o avô eternamente lendo o jornal, a Dona Irene que tocava harpa, o pai que lhe mostrou a nascente do Mondego e ainda o amigo Virgílio conduzindo a carroça de batatas. Esse território de lembranças que a memória vai plasmando é que parece funcionar como um pharmacon, um lugar de segurança, de distanciamento da morte, conforme preconiza Epicuro, já citado anteriormente e que se pode observar no trecho abaixo:

> devolvam-me os pinheiros, a serra, a infância que trouxe para o hospital e me pertence, a mulher do veterinário a sorrir para o livro, o piano do sótão. Antunes, 2010, p. 40.
>
> - Tem as prendas dos Natais todos em cima do armário
>
> [...]

> pesquisando limos nos sapatos e provavelmente as primeiras andorinhas apesar da chuva de Março, a Dona Lucrécia ao passar-lhe na rua
>
> - Andaste fora tu?
>
> e ele contente na locomotiva porque tudo certo de novo, o largo, o cemitério, o pomar, os pratos da semana no lava-loiças sem que os arrumasse na máquina. (ANTUNES, 2010, p.148).

## 3. ALGUMAS EVIDÊNCIAS DO INSÓLITO EM *SÕBOLOS RIOS QUE VÃO*

### 3.1. O ENTRELAÇAMENTO DAS VOZES

Ainda no território do fantástico/insólito, Ana Paula Arnault aponta que em *Sôbolos rios que vão*, o desvio em relação à norma, traduz-se numa estratégia de delegação da memória. É dela também o registro de que ao contrário do que acontece normalmente numa prática canônica, a enunciação cabe a um narrador autodiegético. E neste romance, cumpre registrar e destacar o entrelaçamento sutil das vozes de um narrador de primeira pessoa e de um narrador de terceira pessoa. O de primeira pessoa é a potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos enquanto que o de terceira funciona como máscara-disfarce do primeiro e não como instância narrativa independente. As outras vozes que se entrelaçam, o que acontece pontualmente e em brevíssimos momentos, são de outras personagens como um enfermeiro ou a do avô, com quem o narrador também se (con)funde tanto na doença quanto no relato:

> [...] o dono do hotel entregou o ouriço 'as empregadas que o recolheram num pano
>
> - Há muitos ouriços aqui
>
> e a surpresa e o terror **não no meu neto**, em mim, a bomba da água do coração tão rápida e o que trazia eram restos de sapato de um palhaço afogado, imaginei que um saxofone a seguir ao sapato e o saxofone
>
> dissolvido no fundo, conheço desconsolo nas coisas, não conheço nas pessoas e portanto não me queixo, o que é o desconsolo aliás, não tenho ocasião para **me** entristecer ou não há o espaço no **meu** peito que a tristeza requer apesar de eu vazio,[...]

> ao aperceber-me que apenas a vela continuava no quarto e talvez eu a olhá-la, quantas vezes me interroguei se tudo isso existiu e esta terra existe com as vinhas, os comboios e o silêncio que os mineiros interrompiam ou as velhas e as cabras mastigando rochedos, as aldeias da serra ora povoadas de criaturas ora ruínas desertas em que o brilho de algumas furnas teimava, sou daqui, pertenço aqui, eu uma furna ou uma velha também com a minha batata no forro do casaco que devoro às ocultas, o dono do hotel dos ingleses a apontar o fígado do meu neto. (ANTUNES, 2010 p. 29).

Do início do trecho: "e a surpresa e o terror não no meu neto, em mim [...]" até não tenho ocasião para me entristecer ou "não há o espaço no meu peito que a tristeza requer", percebe-se pela expressão"meu neto"que a voz da enunciação é a do avô mas na sequência textual seguinte: "apesar de eu vazio"até"e talvez eu a olhá-la" a voz da enunciação é a do narrador denominado Antoninho (ou Senhor Antunes). A partir de "quantas vezes me interroguei se tudo isso existiu" até o final do trecho: "apontar o fígado do meu neto" volta a voz do avô, confundindo o leitor desatento quanto à voz da enunciação gerando o que Ana Paula Arnault chama de **entrelaçamento de vozes**.

O trecho seguinte também é indicativo desse entrelaçamento:

> "[...] somos búzios que nenhum eco habita, cascas de caracol tornadas pó se as tocamos, a humidade feitas de líquenes do Mondego que não termina de nascer numa falha de penhascos, faleci da mesma doença que ele não em Lisboa, na vila" (ANTUNES, 2010 p. 32).

Por limitação de espaço elencamos apenas o entrelaçamento de vozes como demonstração do insólito que perpassa toda a obra. Cumpre registrar que a pontuação diferenciada (vírgula em lugar do ponto), ausência de iniciais maiúsculas no início de frases, as elipses as metáforas, a fusão do tempo, do espaço e das imagens são, a nosso ver, algumas marcas do fantástico (na linguagem), conforme alude Volobuef.

## CONCLUSÃO

O que marca o discurso em *Sôbolos rios que vão* é a dessacralização dos cânones literários, o esboroamento do que antes estava posto, a fragmentação. Nascem múltiplas possibilidades de narrar e interpretar a obra literária. O livro, em certo sentido, parece alcançar uma dimensão soteriológica, visto que a Palavra Poética também pode salvar das doenças de toda ordem que corroem a humanidade.[12] Além da reflexão sobre o tema da morte, a obra permite ao leitor ver a si mesmo refletido nas personagens do romance. Essas cons-

tatações reafirmam que, no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem. É nela que abundam as imagens do insólito que despertam outra realidade vinculada não à razão, mas à desrazão. O insólito em *Sôbolos rios que vão* é o traço marcante justamente pelo entrelaçamento entre o verossímil e o fantástico. As imagens são insólitas porque chocam o leitor, que vê imperar, na quase totalidade da narrativa a transgressão, o deslocamento de sentidos, a dissolução, a dessacralização.

**(Endnotes)**

1 Heidegger in Eagleton, 2001, p.87

2 Buzzi, 2003, p. 235.

3 Eagleton, 2001, p. 2.

4 Reis *apud* Arnault, 2008, prefácio XV.

5 Arnault, 2008 XXIII, Introdução.

6 Bíblia Sagrada de Jerusalém, 1992 p. 831.

7 Todorov, 1992 p. 30 a 42.

8 Rabkin, in Paes, 1985, p. 184

9 Volobuef, 2000, p. 109 a 123.

10 Houaiss e Villar, 2001 p. 1625.

11 Berman, 1986 p. 102.

12 Seixo, 2010 p 470.

**REFERÊNCIAS**

*A BÍBLIA DE JERUSALÉM*. Tradução das introduções e notas de La Sainte Bible, edição de 1973, publicada sobre a direção da "École Biblique de Jerusalém". São Paulo, Paulus, 1973. Edição em Língua Portuguesa, 2001.

ARNAULT, Ana Paula. *Entrevistas com Lobo Antunes– 1979 – 2007: confissões do trapeiro*. Almedina, Coimbra – Portugal: 2008.

_____, Ana Paula. Sôbolos rios que vão de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências. In: SILVA, João Amadeu Carvalho da, MARTINS, José Cândido de Oliveira, GONÇALVES, Miguel (orgs). *Pensar a Literatura no século XXI.* Publicação da Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2011.

BUZZI, Arcângelo R. *Introdução ao pensar: o Ser, o Conhecimento, a Linguagem.* 30ª edição. Petrópoles, Rio de Janeiro, Vozes: 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltenser Dutra, 4ª edição São Paulo, Martins Fontes: 2001.

GARCIA, Flávio / MOTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo,* Rio de Janeiro, EDUERJ, 2009.

GIL, José. **Sôbolos rios que vão,** de António Lobo Antunes, apresentado por José Gil. Disponível em<http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=3262)>Acesso em: 30.março.2011.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

PAES, José Paulo Paes. *As dimensões do fantástico in Gregos e baianos: (ensaios)*. São Paulo. Brasiliense, 1885.

SEIXO, Maria Alzira. *Os rios de Lobo Antunes.* Jornal das Letras, Artes e Ideias, 6 de Outubro, 2010 pp. 24 – 25.

TODOROV, Tzvetan. *Introducion à La Littérature Fantastique.* Paris, Seuil, 1970.

VOLOBUEF, Karin. *Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel* (A. B. Casares) e *O processo* (F. Kafka), Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123. jan/jun. Editora da UFPR 2000.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# TAL ADÃO QUAL COSTELA, AS PERSONAGENS FEMININAS DE *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS*

Soraia Lima Arabi[1*]

Tapas os caminhos que vão dar a casa
Cobres os vidros das janelas
Recolhes os cães para a cozinha
Soltas os lobos que saltam as cancelas

Pões guardas atentos espiando no jardim
Madrastas nas histórias inventadas
Anjos do mal voando sem ter fim
Destróis todas as pistas que nos salvam

Depois secas a água e deitas fora o pão
Tiras a esperança
Rejeitas a matriz

E quando já só restam os sinais
Convocas devagar os vendavais

Maria Teresa Horta

**Resumo:** No obra de Lídia Jorge, uma das temáticas recorrentes é a condição feminina, particularmente na tradicional sociedade portuguesa. No romance *O vento assobiando nas gruas,* a escritora apresenta uma galeria de mulheres que, com raras exceções, representam a naturalização da condição feminina, a incorporação do discurso de uma sociedade que organiza os papéis de gênero de forma tal, que as mulheres pactuam com ele e reproduzem-no, quando não o amplificam. Este estudo visa mostrar como as personagens femininas atuam na perspectiva de cumprir o ciclo: crescer, casar, ter filhos, zelar pelo lar etc., mesmo que signifique abdicar de valores éticos, ou erigir máscaras sociais para seus parceiros de diminuta estatura, conforme desvela a narradora-autora.

**Palavras-chave:** Lídia Jorge. O *vento assobiando nas gruas.* Condição feminina.

**Abstract:** In Lídia Jorge's work, one of the recurrent themes is the feminine condition, particularly in the traditional Portuguese society. In the novel *O vento assobiando nas gruas,* the novelist presents a gallery of women who, with rare exceptions, represent the naturalization of the feminine condition, the incorporation of the discourse of a society that organizes the genre roles in such a way that women agree and reproduce it,

1 *Professora de Literatura da UFMT, doutoranda na UNB.
slarabi@uol.com.br

when they do not amplify it. This study intends to show how the feminine characters act in the perspective of fulfilling the cycle: to grow, marry, have children, care for the home etc., even if it means to relinquish ethical values, or to erect social masks for their partners of little stature, as the narrator-author reveals.

**Key words:** Lídia Jorge. *O vento assobiando nas gruas.* Feminine condition.

A portuguesa Lídia Jorge lança, em 2002, seu romance *O vento assobiando nas gruas*[2], em que dá continuidade a uma obra que alcança, entre outros horizontes, os efeitos da globalização, o Portugal contemporâneo, a família tradicional, as forças do patriarcalismo e da ordem, a condição feminina.

Este estudo tem como objetivo discutir as formas como, nesse romance, se desvela o controle do feminino, seja pelo seu silenciamento, inclusive físico, seja por a voz feminina acabar ecoando a masculina, em adesão à violência simbólica de que é objeto. Utilizamo-nos para esta reflexão do aporte fornecido por Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*, e Joel Birman em *Cartografia do Feminino*.

O romance, que recebeu os prêmios da Associação Portuguesa de Escritores em 2003 e Correntes de Escrita em 2004, organiza-se em três partes: Cerimônia, O Livro de Milene e O vento assobiando nas gruas. A primeira e a última parte ocupam, cada uma, menos de cinquenta páginas, enquanto a parte central ocupa o restante das 493 páginas da edição da Record, 2007. Essa proporção é significativa na medida em que a autora, contrapondo-se à situação que desvela, toma como protagonista aquela que tão pouco sabe ou pode falar.

O centro da narrativa é Milene, neta de Regina Leandro, cuja morte ocupa a primeira parte da narrativa, em que o leitor se dá conta da busca da personagem por explicações para o ocorrido, bem como de seus pensamentos obsessivos que tenta engendrar em palavras que melhor deem conta dos fatos aos tios e familiares em viagem de recreio, os quais, para sossego próprio, deixaram a mãe em casa de repouso, ficando Milene, que apresenta uma espécie branda de autismo, sozinha no casarão que ambas habitavam, por isso a única responsável pelos preparativos para o funeral.

Na segunda parte do romance, Milene é encontrada pelos Mata – os atuais habitantes da velha fábrica Leandro, que a recolhem em seu luto até que cheguem os parentes que com ela pouco despendem tempo. Percebendo sua solidão, apesar de irritar-se com Milene, Antonino Mata a protege desde que a conhece. Depois, a distância, acabam por relacionarem-se, no que será a primeira experiência amorosa de Milene.

O casarão que Milene ocupa com a avó e os terrenos da fábrica de conservas, já de há muito abandonada e com cômodos alugados à numerosa família de migrantes cabo-verdianos, constituem a herança a ser

2

dividida entre os filhos da matriarca: Gina, Ângela e Afonso, e seus esposos e filhos; e também entre as duas netas órfãs, Milene uma delas.

Milene recebe como única herdeira Vila Regina, da qual os tios vão, aos poucos e sem nenhuma sutileza, retirando móveis, quadros e ornamentos mais preciosos. Para eles, os valores retirados vão compensar o fato de o imóvel não lhes pertencer. Para Milene, entretanto, a casa é o memorial de sua avó, e ela consegue, a algum custo, evitar o desnudamento total de suas paredes e aposentos.

Dom Silvestre, o marido de Gina, cheio de planos e ardis, e nos limites da lei e da corrupção, vai organizando a venda do que resta à família, com a aquiescência de todos.

A velha fábrica será tomada dos Mata e vendida a uma incorporadora internacional que ali construirá um hotel. Inicialmente interessado em preservar o meio, habitat de pássaros que atrairiam os olhos dos turistas, os estrangeiros combinam de ali erguer construções horizontais. Contudo, a cupidez do vendedor acaba por prevalecer logo adiante, seduzindo os compradores ao lucro, que à família Leandro caberia proporcionalmente; assim, as casas térreas darão lugar a um espigão.

Essa parte encerra-se com a palavra FIM, Milene no hospital onde sofrera uma histerectomia sem o saber, planejada às escondidas pela tia Ângela Margarida, que somente conta aos demais parentes depois de tudo realizado. Os parentes recebem a notícia com algum mal-estar e temor das consequências, o que não os impede de, posteriormente, darem continuidade às subtrações que impingem à Milene.

Na terceira parte, deslinda-se por completo a identidade da narradora, prima de Milene e só como ela, o seu é o domínio da narração. Solteira e sem filhos, igualmente sugerem-lhe as tias que renuncie à herança familiar.

Milene e Antonino casam-se, sem que a noiva saiba que não poderá gerar filhos. O silêncio de Antonino, que a tudo descobrira, garante a não oposição ao casamento, certa acomodação para os Mata, e o desconhecimento de Milene do mais profundo dos delitos que sofrera, a usurpação de seu corpo.

## 1. TÃO MULHERES OU TAL ADÃO QUAL COSTELA – AS TIAS DE MILENE

Nesse romance de Lídia Jorge, as mulheres ocupam o primeiro plano por força da opção narradora em flagrante oposição aos processos sociais de dominação feminina. Dentre a galeria de mulheres, destaca-

mos aqui as que pertencem à família Leandro, particularmente as tias de Milene, Gina e Ângela, que são no romance as vozes de naturalização da condição feminina – a incorporação do discurso construído por uma sociedade que organiza os papéis de gênero de forma tal que as mulheres pactuam com ele e reproduzem-no, quando não o amplificam. Ambas cumprem, embora de personalidades diferentes, o ciclo tornado natural para as mulheres: crescer, casar, ter filhos, zelar pelo lar. Explica Bourdieu que o discurso dominante estabelece diferenças tão hierarquizadas entre os gêneros que alguma diferença biológica entre eles – tal como gerar filhos – parece ser argumento suficiente para a diferenciação: um traço biológico é tomado como definidor do feminino, gerando papéis e funções; construções culturais são tomadas como naturais:

> O corpo e seus movimentos, matizes de universais que estão submetidos a um trabalho de construção social, não são nem completamente determinados em sua significação, sobretudo sexual, nem totalmente indeterminados, de modo que o simbolismo que lhes é atribuído é, ao mesmo tempo, convencional e 'motivado', e assim percebido como quase natural. (2010, p. 20)

As tias de Milene representam dois paradigmas de comportamento feminino: Gina é a mulher-objeto, passiva o suficiente para cumprir as vontades do marido antes mesmo de serem explicitadas, em busca de aprovação e afeto. Bastante bonita para ser exibida, é incapaz de cumprir seus próprios desejos. Ângela, por sua vez, é a mulher por detrás do homem e o braço forte entre os irmãos. Ambas, de forma diferenciada, constituem igualmente o mundo pelo referencial fálico, inclusive o mundo do trabalho, Gina é professora e Ângela, enfermeira: "As mulheres ficam destinadas (predominantemente) ao espaço privado (doméstico, lugar de reprodução) (...) ou a essas espécies de extensões deste espaço, que são os serviços sociais (sobretudo hospitalares) e educativos" (BOURDIEU, 2010, p.112).

Historicamente, o casamento determina que a mulher se comprometa com os projetos do marido, mas a ele o casamento afeta em muito menor grau. Rui Ludovice e Dom Silvestre passam por mudanças ou retraçar de objetivos apenas para melhor aproveitar as facilitações trazidas pelas parceiras, por seu patrimônio individual ou familiar, financeiro ou social.

Mediante analepses, o leitor toma contato com a Gina de antes do casamento, uma mulher que desfrutava dos confortos de sua condição social, aparentemente um tanto afastada dos padrões: teve inúmeros namorados, e manteve laços com dois rapazes ao mesmo tempo. Era a tia moderna e amorosa, que representava a diferença para o mundo dos sobrinhos acostumados à vida apequenada de Valmares. Contudo, as injunções do feminino, aparência e idade, valor no mercado de casamentos, levam-na a um rápido enlace assim que lhe

aparecem sinais da idade madura:

> A tia Gininha acabava de passar três meses consecutivos ao ar livre, estendendo-se ao lado de dois namorados, praticando corrida, natação, repouso, e de regresso a Valmares, elegante e bronzeada como nunca, fora entregar-se aos cuidados do cabeleireiro da Marina. (...) Mas a rapariga que lhe atava a bata ia sofrendo uma coisa má, pois como se fosse uma sementeira definitiva e abrupta, cabelos brancos haviam aparecido espalhados por toda a cabeça da tia Gininha. (...) Definitivamente. Josealdo aos saltos, à volta dela, esfregando as mãos – Já cá estás, já cá chegaste, não te esperava tão cedo. Voltarás sempre... (JORGE, 2007, p. 170)

Quase maldição em forma próxima à trova, a fala do cabeleireiro frente aos seus primeiros cabelos brancos "Já cá estás, já cá chegaste, não te esperava tão cedo. Voltarás sempre..." soa a Gina como a danação eterna. Essa descoberta altera abruptamente o comportamento da professora de inglês, a chegada da maturidade já deveria encontrá-la casada, ou logo não atrairia os homens nem geraria filhos. Acostumada aos limites que historicamente lhe são impostos, a mulher tende a submeter-se ao que Bourdieu chama de violência simbólica, nesse processo, comumente, a mulher pactua com o que a sociedade convencionou ser seu papel e sua postura.

A aparência física é preocupação feminina no processo de sedução do olhar masculino,

> uma contribuição decisiva à produção e à reprodução do capital simbólico do grupo doméstico com tudo que concorre para sua aparência – maquilagem, trajes, porte etc., daí ficarem, por esse fato, classificadas do lado do parecer e do agradar. (BOURDIEU, 2010, p.116)

Se na sociedade falocêntrica é considerada *feminina* a mulher que se dedica à sua apresentação, o processo de amadurecimento torna as pressões sociais mais prementes, e a Gina seu valor parece diminuir: a idade é um fator de peso no mercado dos matrimônios. Então, desejos e preferências são por ela abandonados, o que interessa agora é o homem, qualquer um, signo de adequação e pertencimento, via casamento.

Casada, a moça considerada uma beldade, de carinhosa generosidade com os sobrinhos, desinteressada de assuntos financeiros (inda que pelo sustento fácil e garantido) passa a submeter-se ao marido que está claramente interessado em seus bens. Dentre os familiares, a avó, Milene e João Paulo apenas o aturam, e ele faz o mesmo por evitá-los, proibindo a esposa de sua companhia, o que ela acata e quando vai contra tais determinações age por meio de artifícios quase infantis, quando alguma firmeza poderia ser suficiente. E dedicar-se

à sedução, quando interessada em algum contato afetivo-sexual, significa demonstrar um grau de submissão inda maior. Os pares opositivos valorativos que identificam Gina e Dom Silvestre: família tradicional/sem família, com emprego e herança familiar/voltado a negociatas escusas, belo/feio, que trazem Gina em melhor situação, são completamente superados pela oposição fortemente marcada mulher/homem, é dele a posição de poder.

Tia Gininha é o estereótipo da feminilidade, sabe vestir-se, pentear-se, o marido a interrompe e a silencia, controla visitas, o que para ela são as faces do casamento, garantia de respeitabilidade e de convencional felicidade. Para Bourdieu, a "aprendizagem da submissão do corpo, que se dá com a cumplicidade das mulheres, apesar da obrigatoriedade que lhes impõe, é fortemente marcada socialmente, e a incorporação da feminilidade é inseparável de uma incorporação da distinção" (2007, p. 39). O sociólogo francês ressalta que a dominação feminina ocorre por imposição, sistemática ou assistemática, explícita ou implícita, de modelos de comportamento tanto morais quanto físicos, fortemente convencionalizados.

Nas palavras de Birman, a submissão feminina ocorre, em suas várias formas porque

> o que está em jogo aqui é uma maneira de o sujeito se proteger do que há para ele de insuportável e de horror na experiência do desamparo. 'Goze com o meu corpo e faça com ele o que bem entenda, me humilhe como quiser, mas fique comigo e não me abandone sozinho no meu desamparo', parecem dizer os ditos masoquistas morais e femininos para seus algozes, no evitamento sistemático que fazem da experiência feminina do desamparo. (1999, p. 14)

Assim, a relação masculino x feminino se dá em total assimetria, e o que se adota como comportamento feminino traz sinal de menos – menoridade e dependência.

Gina é a esposa-objeto, no sentido em que até mesmo o senso comum utiliza o termo. Ela é o troféu atraente, de finos modos e traços, que pode ser colocada em exibição. Existe para o olhar do outro, e não para si. "Capturada pelo desamparo, a subjetividade assume uma direção decisivamente regressiva." (BIRMAN, 1999, p. 163)

Embora Gininha chore a mutilação da sobrinha, conforme revela a voz narradora, após alguns poucos dias de recolhimento em lamentação, será ela, de acordo com o marido e demais irmãos, sem nenhuma indecisão, e com a elegância costumeira, a procurar Milene e propor-lhe a desistência de quaisquer direitos sobre o terreno da fábrica Leandro. "Sem perder tempo, a tia tinha demonstrado como Milene ficaria muito bem só

com Villa Regina. Milene sabia que não era verdade. Que se tratava duma mentira. Nesse dia, porém, no meio dos grandes olhos da tia, luziam os olhos pequeninos do tio." (JORGE, 2007, p.485)

A outra sobrinha – a narradora – receberá a mesma proposta, seguida do argumento: mulher sem filhos. De fato, as primas são alijadas da herança por serem mulheres sem pai, sem marido, ou outro protetor, a exemplo do mais arcaico patriarcalismo, em contraste, inclusive, com as leis civis.

Diferentemente e tão igual, Ângela Margarida, a tia de modos firmes, energia e organização, cumpre o outro lado do feminino:

> Simbolicamente voltadas à resignação e à discrição, as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte sua própria força, ou aceitando se apagar, ou, pelo menos, negar um poder que elas só podem exercer por procuração (como eminências pardas). (BOURDIEU, 2010, p.43)

Ela é a mãe do próprio marido, quem lhe garante o lar e a imagem que deve levar a público no desempenho de sua representação política:

> Tenho – disse a tia, ajudando a erguer o marido. E tinha começado a entregar-lhe a camisa, o cinto, a gravata, e ela mesma se debruçava para os seus pés e lhe enfiava as meias, depois os sapatos. O casaco. Era preciso vestir-lhe o casaco. Ele vestia. A Acção a receber o poder da acção. *Tens uma ideia?* – Meu Deus, como é que o Rui não via o que devia fazer? (JORGE, 2007, p. 360)

Casada com um homem mais frágil do que ela, extremamente preocupado com as aparências, incapaz de agir com calma em situações que crê constrangedoras e dado a achaques nervosos, Ângela precisa construir a imagem de um homem calmo e equilibrado, masculinamente decidido, de modo a reinstaurar a hierarquia sexual que de outro modo a diminuiria também. Elas, as mulheres, esperam

> que o homem ocupe, pelo menos aparentemente e com relação ao exterior, a posição dominante no casal, é por ele, pela dignidade que nele reconhecem *a priori* e querem ver universalmente reconhecida, mas também por elas próprias, para sua própria dignidade, que elas só podem querer e amar um homem cuja dignidade esteja claramente afirmada e atestada no fato, e pelo fato, de que 'ele as supera' visivelmente. (BOURDIEU, 2010, p.48)

Individualmente, pode-se distinguir em Ângela uma personalidade dominante, contudo, ao exercer

seu papel de mãe, esposa, enfermeira eficaz, percebem-se nela os efeitos do que constitui a introjeção mais profunda dos modelos patriarcais, é constitutivo do seu caráter agir 'masculinamente' para evitar mudanças na ordem, no estabelecido.

Assim, será ela, numa iniciativa que se aparenta individual, mas que gera apenas esparsos e momentâneos comentários de espanto, não de censura mais firme, a levar a sobrinha a ser esterilizada. Não importa seja uma mulher a se encarregar do ato mais radical contra Milene, é a ordem familiar masculina que fala por suas mãos, estruturas firmemente construídas e mantidas, tanto por homens como mulheres. Pensa Rui Ludovice sobre a esposa: "O assombro diante de sua mulher, a quem reconhecia um talento raro. De facto era ilimitado o que lhe devia. O que todos lhe deviam, naquela família, atingia um valor incalculável." (JORGE, 2007, p. 454)

Mesmo quando um jogo de aparências, cabe à instituição casamento adequar a sexualidade do indivíduo a padrões convencionais – monogamia, heterossexualidade, procriação. Contudo, também o indivíduo deve ser adequado a ele. Se Milene, considerada fora dos padrões, orienta seu relacionamento para o casamento, sua tia, mediante a esterilização, determina a impossibilidade de atender a esses mesmos padrões, confirmando seu alheamento dos grupos familiar e social, na preservação daquilo que Birman (1999) chama de homogeneidade, a sociedade patriarcal, padronizada. Resulta, assim, que o casamento, ao mesmo tempo em que é uma cobrança social, manifesta-se como galardão de adequação social, e Milene não faz jus a ele. Além disso, é preciso evitar os riscos da mestiçagem e aumento de herdeiros.

Sob essas condições não existe solidariedade de gênero, nem a possibilidade de *feminilidade*, no sentido que Birman confere ao termo, aquilo que se opõe ao total, ao universal, ao que aceita e se propõe ser singular, diferente, e não é condição que identifique necessária ou exclusivamente o gênero feminino, o que persiste é a herança de Caim (traição/masculino). Em entrevista a respeito do romance em foco, declara Lídia Jorge:

> No plano histórico, claro que há saída para os filhos de Abel. Se não pensássemos assim, não faríamos nada, nem mesmo arte. É a arte, precisamente, que continua a dizer que a história não tem fim e um pedacinho do bem, pelo menos é alcançável. Mas para dizer isso, e até mesmo para reclamar isso, não é possível ultrapassar a obsessão que é pintar o rosto de Caim. Sim, acho que escrevo muito sobre o processo cainita, é verdade. (...) por que não somos fraternos? Se é a grande chance que temos de nos parecer com um deus justo? Eu escrevo sobre Caim de mil formas. Quero ir até ele, através das minhas personagens, para lhe estudar o rosto. Não conheço outro tema mais importante nem mais universal. (GONÇALVES FILHO, p.2)

## 2. FORA DO CONTRATO – AS SOBRINHAS

Em *O Vento Assobiando nas Gruas,* destoa das tias Milene Leandro, que atua nos limites dos espaços familiares, das lembranças infantis, das censuras que lhe são impostas por sua sinceridade e lógica desnorteantes, vistas como resultantes do diferenciado desenvolvimento psicoemocional, e, portanto, negativamente consideradas. Mas há nela sinais de *feminilidade*, contrariamente aos costumes, é ela quem vai à procura de Antonino em seu emprego na construção civil, é quem o seduz, assumindo suas vontades e destino. Com naturalidade, espera o momento de contar aos tios sobre seu namoro inter-racial, sem temer falatórios e interdições familiares que considerem cor da pele e classe social. (Antes que procure a tia Ângela, esta, informada dos comentários locais, encarrega-se de esterilizá-la).

Para dar-nos a ver o que se destaca, o singular, o que está fora do previsível, e por isso é deixado de lado, Lídia Jorge opta por tomar como protagonista a mulher que poucos ouvem, e sua vida interior é matéria primeira do romance. A moça de comportamento não convencional, justificado pelos médicos à avó como oligofrenia, descompasso entre a idade física e mental, apresenta sinais de límpido raciocínio, que não consegue traduzir em fala, pois teme a sua não exatidão, o seu efeito. Conforme a autora,

> Todos os livros servem de aprendizagem para os que lhe seguem, mas *O Vento Assobiando nas Gruas* desenvolveu-se como um projeto autônomo, em torno de uma figura muito particular, a 'inocente' Milene. A palavra oligofrênica, esse palavrão clínico que a define, só aparece já quase no final do livro, porque ela é personagem que veste a pele da pessoa comum, e não da pessoa anormal. Este livro entra na interioridade da figura, lentamente, para que se tome conhecimento por dentro, pouco a pouco. O livro abre devagar, exatamente para ficarmos ao lado da figura, entendendo-a por dentro, e assim tomarmos o seu partido e perceber o ponto de vista desta mulher que pensava e agia como uma criança. O que pode existir de comum entre o escritor e o psicanalista é o fato de ambos estarem do lado da vida interior, sem punir, mas para compreender. O que os separa é que o psicanalista quer curar, e o escritor quer dar a ver. (GONÇALVES FILHO, p.1)

A narradora-autora que concentra e distribui as vozes de seu coral revela a empatia de Lídia Jorge pela personagem Milene, desde a organização das partes que compõem a narrativa até a o opção por tomá-la como centro das histórias e contextos que são descritos em paralelo: o casamento burguês, a imigração cabo-verdiana, o auge e declínio da indústria não automatizada, a estagnação econômica de Portugal. A narradora se apresenta mulher que compreende o silenciamento social das mulheres, e em oposição constrói uma narração em que lhes vemos a vida íntima, mediante a focalização interna:

> Milene sentia-se aterrada pela brutalidade da terra aberta, mas quando ela se fechou, experimentou um alívio – tinha a certeza que Regina Leandro não estava ali, e isso poderia contar aos tios, ainda que não soubesse onde a avó se encon-

> trava. Ou, mais precisamente, onde é que ela, Milene a tinha deixado. A surpresa prendia-a ao chão. "Não, ela não está aqui, Ficou em qualquer outra parte, mas não aqui..." Teria dito Milene, se o padre não estivesse presente, mas estava. (JORGE, 2007, p. 25)

Os eventos do romance são narrados em *ultima res,* dois anos depois de ocorridos. A narração das agruras de Milene só será completamente explicada na última parte do romance, O Vento Assobiando nas Gruas – *Post Scriptum.* A exemplo das narrativas recebidas de terceiros, ou manuscritos antigos descobertos em lugares ermos, a narradora revela uma de suas fontes das impressões mais pessoais de Milene: os longos recados que esta deixara na secretária eletrônica do primo João Paulo, num endereço que ele já não ocupa. Nalgumas dessas passagens, a narradora cede a voz a Milene que entabula longos monólogos, mas ao conseguir verbalizar anseios e vivências, sem presenças que a constranjam, não há ninguém a ouvi-la.

A opção enunciativa erige uma imagem de Milene que contrasta com a que os olhares dos demais familiares constroem. O desvelamento do mundo interior de Milene erige um exemplo de humanidade em contraste com a descartabilidade com que é considerada, nada do que se fez a ela trará maiores consequências.

Mediante o trabalho com a linguagem verbal e a linguagem narrativa, Lídia Jorge estrutura seu romance de modo a tornar interno o que é externo, e o que é real-exterior presentifica-se na forma romanesca, cumprindo o que nos fala Antonio Candido sobre a obra literária:

> podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (2006, p.17)

**CONCLUSÃO**

Lídia Jorge desvela ao seu leitor como, ainda hoje, as forças de controle interferem sobre o corpo feminino, seu comportamento, suas posses. O argumento da 'continuidade familiar', entre outros, que se desdobra na prática do acúmulo como patrimônio para os filhos, é facilmente assumido pela mulher, que, tantas vezes, acaba pactuando com práticas de apropriação e domínio próprias à lógica da submissão imposta ao seu gênero.

A capacidade de Ângela e sua aptidão para o planejamento e a liderança não a encaminham a funções e cargos que poderia facilmente ocupar. Ao contrário, servem a facilitar o caminho do marido em sua carreira

política. Será ele a galgar postos, mas à esposa cabe lhe preparar tanto o melhor traje quanto a melhor estratégia.

A cumplicidade que se estabelece entre Gina, marido e irmãos dá-se como entre iguais, sentimentos compassivos e lágrimas logo desaparecem, negará logo o respeito pelo diferente – outrora uma sobrinha de seu afeto, e a cumplicidade pelo gênero, outra mulher a sofrer castração no sentido mais primitivo do termo.

Nas palavras de Joel Birman, "a singularidade implica a feminilidade do sujeito e suas escolhas específicas bem distantes da homogeneidade abrangente da postura fálica. A feminilidade é o correlato de uma postura heterogênea que marca a *diferença* de um sujeito em relação a qualquer outro." (1999, p.10). Elegantemente paramentadas e perfumadas ou vestidas de imaculado branco – anjo de hospitais, as tias de Milene representam padrões o mais comumente identificados ao ser feminino. Contudo, tal como nas fábulas infantis, são as irmãs e madrastas más da história de seu gênero, defendem com estudada violência a ordem patriarcal. À Milene, a que não se sente capaz de falar, e de fato é comumente impedida de fazê-lo, é negado o direito a seu corpo e à herança, direitos a que a mulher alcançou num árduo percurso, e que ainda estão em lenta implantação em alguns países.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 9—edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos da teoria e história literária. 7ª ed. São Paulo: Ed Nacional, 1985.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Entrevista de Lídia Jorge a Antonio Gonçalves Filho. Disponível em http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas. Acesso em 25/10/2012.

JORGE, LÍDIA. *O vento assobiando nas gruas*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2007.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# DIZENDO POEMAS E NARRATIVAS NO PROJETO FIO DE LINHO DA PALAVRA: A EXPRESSÃO VERBAL E CORPORAL

Suely Barros Bernardino da Silva[1]

**RESUMO:** Proponho-me a relatar os resultados de minha experiência como coordenadora do Projeto Recital de Textos Poéticos: Dramatização de Prosa e Poesia, aprovado pela PROEX, Pró-Reitoria de Extensão da UEA, e executado no primeiro semestre de 2012, com meus orientandos Izabel Matos da Silva Brasil e Daniel da Silva Macedo. O mencionado projeto teve como objetivo geral desenvolver a habilidade interpretativa de textos literários e como objetivos específicos mostrar a importância da fluência verbal e não-verbal, além de ensinar estratégias para dramatizar poemas e trechos de prosa de escritores de língua portuguesa - brasileiros, portugueses e africanos. O público alvo constitui-se dos discentes voluntários do curso de Letras da Universidade Federal do Amazonas. Esse projeto vinculou-se, no período acima citado, ao Fio de Linho da Palavra, projeto de pesquisa em andamento e coordenado pela professora Rita Barbosa de Oliveira, do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da UFAM, do qual participei como pesquisadora externa. Proponho-me, ainda, a apresentar o quadro teórico utilizado, os preceitos de Claude Renaud, em *Linguagem do silêncio*: a expressão corporal, de Pierre Weil e Roland Tompakow, em *O corpo fala*, como também fotografias de parte das atividades.

**PALAVRAS-CHAVE**: Recital literário; expressão verbal; expressão corporal.

**ABSTRACT**: I intend to report the results of my experience as coordinator of the Project Poetic Texts Recital: Dramatization of Poetry and Prose, approved by PROEX, Pro-Rector of Extension of UEA, and implemented in the first half of 2012, with my advisees Izabel Matos Brasil Silva and Daniel da Silva Macedo. The mentioned project had as general objective to develop the skill of interpreting literary texts and as specific objectives to present the importance of verbal and nonverbal LANGUAGE fluency, besides to teach strategies to dramatize poems and excerpts prose of Portuguese writers - Brazilian, Portuguese and Africans . The target audience is made up of volunteer students from Bachelor's Federal University of Amazonas. This project tied up in the above mentioned period, to the Word of Linen Yarn, ongoing research project, coordinated by Professor Rita Barbosa de Oliveira, Department of English Language and Literature of the UFAM, which I participated as an external researcher. I propose also to present the used theoretical framework, the precepts of Claude Renaud, in Language of Silence: body expression, and of Pierre Roland Weil and Tompakow in The Body Speaks, as well as photographs of some activities.

1 Professora da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas.

**KEYWORDS**: Recital literary, verbal expression, body language

## INTRODUÇÃO

Este relato de experiência refere-se ao projeto de atividades na disciplina Redação e Expressão Oral, dos alunos dos cursos de Música, Dança e Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo, que se realizou com alunos das turmas do segundo período. Com o passar dos anos, o trabalho assumiu formato mais elaborado, dada a receptividade da comunidade onde era apresentado. Foi decidido, então, retirá-lo da sala de aula e apresentá-lo a um público maior e diversificado, pois o conteúdo da apresentação era de real significado para todos que se interessam pela arte.

Como consequência, recebemos solicitações de instituições públicas e particulares no sentido de aplicar o projeto de forma a possibilitar uma interação da Universidade com outras instituições, como a Escola Estadual Nathália Uchôa, a Escola Municipal Antonio Matias Fernandes, o Presídio Anísio Jobim e o Tribunal de Contas do Estado do Amazonas. Este trabalho, portanto, foi levado para as escolas de ensino fundamental e médio, bem como a outras instituições, contribuindo para o enriquecimento cultural dos participantes, realizando a função social preconizada pelo MEC para as instituições de ensino superior.

No caso da experiência que relato neste artigo, o projeto foi aplicado a dezessete discentes voluntários do curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas, orientados por quatro docentes, das áreas de expressão corporal, verbal e não-verbal, literatura ssor de língua portuguesa, além de dois monitores. Para esse fim, o projeto de extensão "Fio de linho da palavra: comunicação, corpo e movimento" foi aprovado pela Pró-Reitoria de Extensão da UEA para, atrelado a outro, o Projeto de Pesquisa Fio de Linho da Palavra, do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas, coordenado pela Professora Rita Barbosa de Oliveira, tendo como objetivo geral, desenvolver a habilidade interpretativa de textos literários e, como objetivos específicos, mostrar a importância da fluência verbal e não-verbal, propiciar estratégias para dramatizar poemas e trechos de prosa de escritores de língua portuguesa, brasileiros, portugueses e africanos.

O desafio deste projeto constituiu-se na integração de docentes e discentes de Instituições de Ensino Superior distintas (UEA e UFAM), em que a multidisciplinaridade expressou a adequação ao tema que comporta a diversidade cultural, embora expresso por meio da mesma língua portuguesa como matéria artística.

## 1. SOBRE A RESPIRAÇÃO E A LINGUAGEM CORPORAL

Seguem-se algumas considerações a respeito de uma respiração adequada, exercícios respiratórios e da expressão corporal.

### 1.1 A RESPIRAÇÃO

Respirar indica os ritmos da vida, o modo com que respiramos assinala a disposição das nossas energias. (TULKU, 1978)

Passamos conhecimentos teóricos sobre a importância de respirarmos adequadamente e verificamos que a respiração é uma forma especializada de pulsação. É uma pulsação básica que revela uma atitude somática e emocional, vai da cabeça a ponta dos pés, como uma atividade difusa e constante. Para dentro e para fora constitui os ritmos da respiração que pode ser comprado ao padrão do coração como uma contração em espiral, que se desenrola e se preenche, um preenchimento e esvaziamento separados, mas sincronizados; rápido, lento, profundo e superficial. Quando a respiração está em fadiga, o coração tem que trabalhar mais forte. Segundo Stanley Keleman, desde que a batida do coração e a respiração são interconectadas, elas se influenciam mutuamente.

Respirar é aspirar, puxar para dentro, formar um espaço, reter para assimilação da pressão torácica. Inspirar se assemelha ao sugar e para expirar é preciso usar os músculos do abdome e da caixa torácica.

O músculo diafragma sobe, o peito se estreita, os pulmões se comprimem e o ar é expelido.

Inspirar **-** atingir um pico - pausa
Expirar - atingir o fundo h- pausa

A respiração plena baseia-se no contato com os outros e consigo mesmo. “Respirar indica os ritmos da vida, o modo como respiramos assinala a disposição das nossas energias” (TULKU, 1978). Os exercícios corporais diários, abrem e permitem a respiração dos poros. Sua importância reside na possibilidade de entregarmos ao nosso corpo a movimentação necessária para que todos os nossos órgãos internos possam estar oxigenados, com boa circulação sanguínea e, consequentemente, harmonizados com nosso todo. Esse padrão de energia pode ser visto como centros de energia do qual flui a energia em todas as direções e por todo corpo; entre estes centros figuram o centro da cabeça, o centro da garganta e o centro do coração. A energia da respiração se associa, particularmente, com o centro da garganta, que não só evoca, mas também lhe coordena o fluxo através de todo o corpo. É através do centro da garganta que aprendemos mais facilmente a fazer contato e a equilibrar

a energia da respiração. À medida que o fluxo de energias dentro de nós se equilibra, nossos sentimentos e sensações se dobram naturalmente e nós nos abrimos para sensações profundas de realização.

Permitamos respirar naturalmente, não precisamos pensar em fazê-lo. Nosso respirar é igualmente distribuído entre o nariz e a boca, e entre a inspiração e a expiração. A respiração reflete a função de expansão e contração. O corpo todo é um tubo flexível que pulsa como ondas, expandindo e contraindo. Para encher todo o tubo, o peito se alonga, a barriga se estufa, e a inalação é experienciada. Expirar requer uma ritmicidade suave que pulsa através da parede do corpo, o organismo inteiro está envolvido na respiração. Para nos controlarmos precisamos controlar nossa respiração, os centros cerebrais representam a regulação da respiração.

A vida tem um ritmo salutar, todavia, é importante trabalharmos continuamente com a respiração para manter a energia fluindo, acumulando-se e gerando-se com o respirar. À medida que o nosso ambiente interno se modifica, modifica-se também a nossa relação com o mundo. Estimulemos a qualidade do respirar.

## 1.2 EXERCÍCIOS DE RESPIRAÇÃO

A maioria de nós não sabe respirar adequadamente. Nós fazemos uma respiração curta e rasa como se estivéssemos com medo de que a respiração fosse nos machucar. Na realidade, nossa respiração deveria ser longa, e profunda para que pudéssemos energizar e alimentar o nosso corpo. Como vimos anteriormente, de acordo com Stanley Keleman, os ritmos da respiração são controlados pelos centros cerebrais e nervos autônomos na programação instintiva do sistema autônomo.

Os exercícios respiratórios unem o corpo e a mente, revitalizam as energias e sustentam nossa vida cotidiana. Eles estimulam a percepção do corpo, a percepção sensorial e a percepção mental, afetando não só os sistemas físicos do corpo mas, também, o sistema de energia sutil e emocional. Cada exercício afrouxa a tensão física e a psicológica, e estimula sentimentos que conduzem ao equilíbrio físico e mental. Quando emprestamos maior sabor às nossas sensações, trazendo-as, realmente, para o interior do nosso corpo, podemos expandi-las através dos nossos sentidos e dos nossos pensamentos. Logo que se estimula o fluxo do sentimento, que interliga todos os aspectos do corpo e da mente, cada exercício passa  a ser uma oportunidade de explorar a facilidade que caracteriza a relação harmoniosa entre o corpo, a respiração, os sentidos, a mente e o meio; nossa comunicação se torna mais viva. Podemos expandir cada vez mais essa qualidade de prazer até que cada movimento, cada palavra e cada olhar se tornem uma interação sutil, um exercício.

Deixe que os seus sentidos, os sentimentos, a respiração e a atenção se movam no seu corpo e com ele.

Em lugar de dirigir os olhos para fora. Olhe para dentro, à proporção que você se aprofunda em seus sentimentos, que o corpo é alimentado pelas sensações você se torna emocionalmente mais saudável.

1.3 O corpo: uma forma de linguagem – Expressão corporal: a linguagem do silêncio

O corpo fala sem palavras. Pela linguagem do corpo, você diz muitas coisas aos outros, e eles muitas coisas têm a dizer para você. O significado das coisas, o simbolismo, a linguagem dos nossos gestos, das nossas atitudes em relação ao meio, que tentamos decodificar. Nosso corpo é, também, antes de tudo, um centro de informações para nós mesmos.

Para W. Reich, o inconsciente é ao mesmo tempo corporal e psíquico. O sintoma físico não é um subproduto, mas uma manifestação direta do inconsciente; fazer falar o corpo seria fazer falar o inconsciente. Todo bloqueio tônico postural remete a uma origem e uma história. O relaxamento das tensões acumuladas desde a infância favorece a liberação de uma energia contida, presa. O corpo reencontra espontaneidade e leveza, não há mais necessidade de falar, o corpo é em si uma linguagem. O corpo ao invés de servir de couraça muscular defensiva, é o mediador através do qual podem ser abordadas as resistências.

Toda gestualidade é, desde o início, socializada. A família modela a linguagem do corpo; a escola responsabiliza-se por ele, proíbe-lhe a manifestação ou neutraliza-a. O movimento fala sobre o pano de fundo da imobilidade ou do silêncio. A expressão corporal pode servir de elo entre a voz, a palavra e o gesto. Escutar este silêncio, estar atento a esta imobilidade, permite à voz se enraizar no corpo, ao gesto investir no espaço. O fôlego alimenta a voz; essa pode induzir um novo gesto provocando uma modificação da respiração ou da relação com o espaço.

A linguagem do corpo é tomada pelo antiverbal. O não-verbal não poderia ser considerado como um "incomunicável". Se um discurso é possível a partir do corpo, é que este já é linguagem. A palavra pode suceder a implicação corporal; ela pode, também, tentar estar em corpo a corpo contínuo com o agir e o sentir, num movimento de vai e vem onde não haveria primazia de uma relação a outra, nem no tempo, nem na hierarquia.

Todo evento corporal merece amor e consideração. "Feche os olhos... Deixem as palavras irem embora e se perderem... neste vácuo, poderão emergir a sensação autêntica, a presença de si para si no aqui e agora, um estado de não defesa". A expressão corporal alimenta uma fantasia de unidade, de uma harmonia psicossomática. De acordo com LOWEN (1997), para fazermos a leitura corporal é preciso que estejamos em contato com nosso próprio corpo e sejamos sensíveis às suas expressões.

## 2. METODOLOGIA

A metodologia do projeto da ESAT-UEA aconteceu do seguinte modo: Foram feitas leituras de textos sobre expressão verbal e não-verbal, seguidas de práticas para descontrair os participantes e estimular a interação dos membros do grupo; exercícios de dizer textos literários, previamente selecionados pelo professor orientador e discente do projeto do DLLP-UFAM; exercício de recital de literatura pelos discentes, orientados pelos professores de expressão verbal e não-verbal, após a aplicação de exercícios vocais.

Fig 1: Exercício vocal

Fig 2: Exercício de recital.

Fonte: Fotos cedidas pela aluna Marcela.

Entendemos também que a expressão corporal desempenha um papel de suma importância no contexto da comunicação. Funciona, algumas vezes, como meio de reforçar uma ideia que está sendo transmitida, e, em outras ocasiões, chega até mesmo a confundir-se com o próprio argumento. Mas, para que se possa gesticular com eficiência, é preciso saber adequar a expressão corporal ao ambiente e à mensagem transmitida, a qual não precisa ser necessariamente falada, muito se pode dizer com gestos e postura corporal, a linguagem não-verbal, um simples gesto pode dizer tudo.

Os textos que foram objeto do corpus de investigação correspondem aos relacionados a seguir: **na poesia**, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, do poeta homônimo; *Ensaios fotográficos*, de Manoel de Barros; *Rasos d'água*, de Astrid Cabral; *A república muda*, de Aldísio Filgueiras; *Muitas vozes*, de Ferreira Gullar; *Por dentro do fruto a chuva*, de Nuno Júdice; *Corpo insurrecto e outros poemas*, de Luiza Neto Jorge; *Silêncio e palavra*, de Thiago de Mello; *Os rebanhos da fuga*, de Guimarães de Paula; *Poemas de Alberto Caeiro*, heterônimo de Fernando Pessoa; *Poemas de Álvaro de Campos*, do heterônimo de Fernando Pessoa; *Música para surdos*, de Zemaria Pinto; *Biologia do homem*, de Jorge Reis-Sá; *Aparição do clown*, de Luiz Ruas; *Agarra-me o sol por trás* ( e outros escritos & melodias)., de Tânia Tomé; e *Varanda de pássaros*, de Jorge Tufic.

**Na prosa**, *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector; *Caim*, de José Saramago.

## 3. A EXPERIÊNCIA DO PROJETO "FIO DE LINHO DA PALAVRA: COMUNICAÇÃO, CORPO E MOVIMENTO"

Com o objetivo da integração e desinibição do grupo foram realizadas atividades de jogos teatrais para estimular a expressão não verbal e percepção do outro e do próprio corpo:

- disposição do grupo no palco;
- marcação de entradas e saídas do palco;
- ensaios no palco com o grupo para aperfeiçoamento das apresentações individuais;
- expressão corporal e vocal, como intensidade, timbre e altura, preparatórios para recitar os textos literários de modo dramatizado, muito utilizados pelos profissionais do teatro durante suas apresentações, seguidas de ensaios de dramatização de poesia no palco.

Fig 3: Entrada no palco.

Fig 4: Ensaio no palco.

Fonte das figuras 3 e 4: fotos cedidas pela aluna Marcela.

Após a seleção e o estudo de textos para serem ditos de modo dramatizado, foi feita a escolha da arte para confecção da camiseta para ser usada durante o recital.

Fig 5: Camiseta escolhida pelo grupo para apresentação do recital.
Fonte: Arte de um dos alunos do projeto.

As atividades de expressão corporal e verbal, jogos de integração e vocalização ajudaram a princípio os discentes a se sentirem mais à vontade com o projeto, pois não estavam habituados a atividades corporais. Com isso, foram descobrindo suas habilidades e as possibilidades que a poesia proporciona. As atividades no palco foram aceitáveis e desafiadoras para a turma, pois a falta de familiaridade com este os inibiu a princípio, mas com o decorrer dos ensaios foram se sentindo mais à vontade. Os exercícios vocais, a memorização da poesia e a marcação de textos os ajudaram a dizer os poemas de modo dramatizado. Além disso, contribuíram para a desinibição dos participantes dos futuros profissionais de Letras e Língua Portuguesa.

As atividades acima descritas transcorreram a partir de 1 de outubro de 2011 a junho de 2012, conforme estava previsto no cronograma do projeto. Houve apenas um imprevisto, pelo fato de a apresentação do recital de poesia prevista para o final de junho de 2012 não ter acontecido devido aos professores da UFAM terem paralisado oficialmente suas atividades desde o dia 17 de junho de 2012, retornando em 17 de setembro do mesmo ano, restando marcar outra data para o evento.

## CONCLUSÃO

O resultado foi satisfatório para a formação acadêmica e cidadã, pois o contato e a integração com alunos e professores de outra universidade, como a Universidade Federal do Amazonas, serviu como experiência para o desenvolvimento pessoal e profissional, mostrando as possibilidades que as atividades com expressões verbal e não verbal têm de interferir positivamente em outras áreas de conhecimento, como Letras e Literatura, além de servir como base para futuros projetos.

**REFERÊNCIAS**

GULLAR, Ferreira. *Muitas vozes*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

JÚDICE, Nuno. *Por dentro do fruto a chuva*. São Paulo: Escrituras, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOWEN, Alexander. *Alegria: a entrega ao corpo e à vida.* 2 ed. São Paulo: Summus, 1997.

PAULA, Guimarães de. *Os rebanhos da fuga*. 2 ed. Manaus: EDUA, 2000.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Org: Jane Tutikian. Porto Alegre: L& P. 2008.

_____ *Poemas de Álvaro de Campos*. Obra Poética IV. Porto Alegre: L&P, 2008.

PINTO, Zemaria. *Música para surdos*. Manaus: Valer, 2001.

REIS-Sá, Jorge. *Biologia do homem*. São Paulo: Escrituras. 2005.

RENAUD, Claude P. *Linguagem do silêncio: expressão corporal*. São Paulo: Sumus Editoria, 2003.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TUFIC, Jorge. *Varanda de pássaros*. 4 ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ EDUA/ UNINORTE, 2005.

TULKU, Tantang. *Kum nye* técnica de relaxamento. São Paulo? Pensamento Cultrix Ltda. 1978.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O Corpo Fala*. São Paulo: Vozes, 2011.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A CRÍTICA À SOCIEDADE MEDIEVAL NO AUTO DA BARCA DO INFERNO DE GIL VICENTE

Thyaggo Kauwhê José Leite Mesquita[1]
Maria Sebastiana de Morais Guedes[2]

**Resumo**

Os estudos acerca do teatro vicentino revelam a importância destes à compreensão da formação do pensamento crítico do dramaturgo português. Compreendendo-o, tem-se ideia do funcionamento da sociedade portuguesa da época de transição entre Idade Média e Humanismo e de suas variantes como a religião, a história, a política, inclusive a cultura e os costumes individualista e materialista do povo lusitano. Para alcançar tal objetivo, o de elucidar a denúncia à sociedade portuguesa da referida época contida no texto, este trabalho de natureza bibliográfica, contém a aplicação de ferramentas como os conceitos de alegoria, sátira e ironia, imprescindíveis ao desvelamento do projeto de crítica social de Gil Vicente, ao *Auto da Barca do Inferno* (1517).

**Palavras-chave**: Literatura Portuguesa, Gil Vicente, Auto da Barca do Inferno.

**Abstract**

Studies about the theater Vincentian reveal their importance for understanding the formation of critical thinking of Portuguese playwright. Understanding it, there is the idea of the functioning of Portuguese society from the time of transition between the Middle Ages and Humanism and its variants such as religion, history, politics, including the culture and customs of the individualistic and materialistic Lusitanian people. To achieve this goal, to elucidate the complaint to the Portuguese society of that time in the text, this work of nature literature, contains the application of tools such as the concepts of allegory, satire and irony, essential to unveil the design of social criticism Gil Vicente, the Auto da Barca do Inferno (1517).]

**KEYSWORD**: Portuguese Literature, Gil Vicente, Auto da Barca do Inferno

## Introdução

Gil Vicente (1465? – 1536?), poeta e dramaturgo português, desenvolveu o teatro de sua terra, na época, composto de elementos ainda rudimentares em relação à complexidade do gênero dramático. A produção vicentina é formada por aproximadamente 47 autos, sendo sua obra-prima o *Auto da Barca do Inferno* (1517)

1 Graduando do curso de Letras-Língua e Literatura Portuguesa e pesquisador de Iniciação Científica, pela Universidade Federal do Amazonas-UFAM, sob orientação da professora mestre Maria Sebastiana de Morais Guedes.
2 Mestre em Literatura Brasileira e professora de literatura da Universidade Federal do Amazonas-UFAM.

– o objeto de análise, de natureza bibliográfica, deste projeto de pesquisa.

O objetivo desse auto era apontar, de forma crítica, satírica e irônica, a perda de valores morais-religiosos da sociedade medieval, mas, é a alegoria o fator determinante da literariedade da obra. Considerando a figura uma significação abstrata e ideal e o seu emprego na construção da obra, torna-se claro o conteúdo do pensamento vicentino: uma ideologia medievalista oposta às consequências do desenvolvimento português referente ao período das Grandes Navegações.

É bem verdade que Gil Vicente alia-se às teorias do Humanismo, no que diz respeito à coleta dos tipos da sociedade moderna, às representações da coletividade, dos grupos sociais, assim como seus costumes, características físicas e comportamentais. Faz isso para alcançar todo o povo português, não só os que detinham vícios e maus costumes, mas também aqueles que por meio das virtudes, sendo a principal delas a fé cristã, conseguiriam a absolvição no juízo final.

Desse modo, clara é a necessidade de análise do diálogo entre as personagens-tipo vicentinas e da encenação. É através disso que entramos em contato com a linguagem irônica e retórica[3] com a qual Gil Vicente constrói o auto, além de verificar as alegorias, citadas anteriormente, como ferramentas indispensáveis na compreensão do pensamento de crítica social vicentino.

Diante das necessidades estabelecidas – da leitura do contexto português no período de transição entre Idade Média e Humanismo e da análise dos diálogos entre as personagens, elucidando a ironia retórica, sátira e a alegoria, fixar-se-á, primeiro, a leitura do contexto social português, tão importante no entendimento do auto vicentino, pois, para se compreender um tipo, é evidente que se tenha um olhar atento ao passado e que se observe o comportamento desses grupos sociais para, então, seguir com a leitura e análise das alegorias e seu modo de construção poética, seguindo para a atualização do pensamento vicentino.

**1. Estudo das alegorias e tipos vicentinos.**

A produção de Gil Vicente é uma coleção de *tipos*, dos mais variados conteúdos e índoles, cuja afirmação é ratificada por GANCHO e PIRES, respectivamente: tipo "[...] é um personagem reconhecido por suas características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem" (1993, p. 16) e que "representa um denominador comum de seres humanos com as mesmas virtudes, defeitos, problemas, aspirações, vícios, mentalidade etc.; é usado para personificar um grupo social, regional, profissional, racial etc." (1985, p. 130).

3 DUARTE, 2006, p. 20.

Assim, "a barca é uma obra alegórica. Grande parte dos personagens vem acompanhada de alguma coisa que m de sua culpa"[4]. Contudo, antes da apresentação das alegorias vicentinas, necessita-se do esclarecimento do conceito de alegoria. Para tanto, MOISÉS (1993) no seu *Dicionário de Termos Literários*, defende que alegoria é

> "toda concretização por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação ou revestimento do aspecto moral, ideal ou ficcional." (p. 15),

Isto é, uma construção a partir de um conjunto de metáforas, ou um "conjunto de metáforas, ampliando-se de expressões a textos inteiros" (CEIA, 1998, p. 1) embora trate da representação abstrata de elemento a elemento.

Visto dessa forma, percebemos o caráter dual da alegoria. Porém, CEIA ainda nos oferece um processo trial de significação alegórica: "Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar ideia de outra, através de uma ilação moral." (p. 1).[5]

Considerando a construção dual do conceito de alegoria, constata-se que é um conjunto de metáforas (sistemas integrado de metáforas) a partir da personificação, prosopopéia ou simplesmente da materialização de conceitos abstratos, não suscetível a variações de significação, uma vez que seu objetivo é transformar o fenômeno físico num conceito e que este possa ser facilmente compreendido e da mesma forma propagado (ilação moral), bastante usual na Idade Média, conforme a imposição de dogmas religiosos. Exposto o conceito de alegoria, este será direcionado à referida obra vicentina.

A princípio, o *Auto da Barca do Inferno* apresenta uma oposição bastante comum nos textos de moralidade: O Bem e o Mal. Nesse caso, as personagens Anjo, da barca do paraíso e Diabo, da infernal, não são tipos, mas alegorias: o primeiro é a materialização do conceito de "bem" e o segundo, de "mal". Além disso, levando em conta o discurso literário do Auto, bem como a construção do diálogo entre as personagens, percebemos outras metáforas complexas, outros conceitos facilmente identificáveis como o Anjo, apresentado com caráter sério, ríspido, sem cumprimentos aos outros personagens, fazendo uso indispensável do silêncio, como nos trechos em que o Fidalgo tenta adentrar na barca gloriosa:

"ANJO Que quereis?

4 THEYSIER apud LÁFER, 1963, p. 42.

5 O processo trial de significação alegórica dada por CEIA (1998) não será usado na referida análise.

FIDALGO: Que me digais,
pois parti tão sem aviso,
se a barca do Paraíso
é esta em que navegais.
ANJO: Esta é; que demandais?
FIDALGO: Que me leixeis embarcar.
Sou fidalgo de solar,
é bem que me recolhais." (VICENTE, 2010, p. 25).

Já no caso do Diabo, temos uma figura completamente oposta àquele. O arrais infernal não se portava com seriedade, com moral. Pelo contrário, apresentava-se com uma linguagem popular, valendo-se de expressões idiomáticas: "Diabo: Bem está! Vai tu *muitieramá*" (p. 22); palavras chulas: "Diabo: Abaixa má-hora esse cu!" (IDEM); além de várias transcrições de risos, uma vez que seu discurso é satírico, usando a ironia retórica[6], na construção dos diálogos em relação às almas dos mortos a fim de condená-los: "Diabo: quem sempre reza por ti?... / hi – hi – hi – hi – hi – hi – hi - hi" (p. 24). Assim, tais trechos da obra provam a ironia e, consequentemente, o clima cômico/satírico, revelam o conceito abstrato de "mal", de "pecado" e dos "maus costumes e vícios", além da "enganação", da "mentira", da "soberba", ou seja, o somatório das alegorias condenadas no Auto.

Percebe-se, então, a dualidade "bem" e "mal" materializada pelo Anjo e Diabo, respectivamente. Contudo, essa é uma afirmação primeira, sendo necessária a compreensão do discurso literário de ambos para se definir outras, como o primeiro personagem sendo o "Conservadorismo religioso" e "Rigidez dos valores morais e bons costumes" e o segundo sendo "maus costumes e vícios", "zombaria" e "falsidade", lembrando que tais alegorias - conjunto de metáforas - serão encontradas nos outros personagens do auto, a seguir.

O primeiro tipo em cena é o Fidalgo, acompanhado de um pajem, que lhe prepara uma cadeira de descanso. O personagem vai à barca do inferno pedindo informações ao comandante cujo interesse é o de abrigá-lo, pois, trata-se de uma alma sem salvação, devido ao ar de superioridade, com o qual tratou e humilhou pessoas menos afortunadas em vida. É irônico, como dito antes, o discurso do Diabo, elucidando e condenando os maus costumes da personagem, como observável no trecho seguinte:

"Diabo: Embarque a vossa doçura,
que cá nos entenderemos...
Tomarês um par de remos,
veremos como remais,

6 DUARTE, 2006, p. 20.

e, chegando ao nosso cais,
todos bem vos serviremos." (VICENTE, 2010, p. 27).

Não só o Diabo, mas também o Anjo revela o comportamento presunçoso da personagem:

"FIDALGO Que me leixeis embarcar.
Sou fidalgo de solar,
é bem que me recolhais.
ANJO Não se embarca tirania
neste batel divinal.
FIDALGO Não sei porque haveis por mal
que entre a minha senhoria...
ANJO Pera vossa fantesia
mui estreita é esta barca.
FIDALGO Pera senhor de tal marca
nom há aqui mais cortesia?" (IDEM, p. 26)

Como conhecedores das ações humanas, registradas em livros de feitorias, o Anjo e o Diabo contestam os argumentos do Fidalgo, sendo a personificação dos costumes típicos (considerando os tipos representações da coletividade) como a "mesquinhez", "tirania" e "superioridade", mas, como principal, a "soberba" - característicos da nobreza portuguesa da época medieval criticada por Gil Vicente.

O segundo tipo em cena é o Onzeneiro, o agiota. Lamenta-se por ter falecido sem receber dinheiro pendente. Tal comportamento deixa clara a ligação forte entre a personagem e o mundo terreno e seus bens materiais – lembrando a recorrência dessa característica nos demais tipos. Vai à barca do Anjo e, negada a sua entrada, pede ao Diabo para voltar à vida e buscar algum valor para subornar aquele por um lugar na barca do paraíso. Entretanto, é convencido pelo ele a entrar em sua barca, pois afirma viver, o agiota, sob a tutela do Belzebu, figura máxima do inferno no imaginário religioso português, e a somente ele servirá. Para Gil Vicente, o clero e a nobreza expunham os costumes e vícios, porém, ele critica, com personagem do Onzeneiro, o próprio povo, em outras palavras, o que Vicente critica é a exploração do povo pelo próprio povo, idealizada pela "soberba", "avareza", "exploração" e "materialidade".

Joane, o parvo é o próximo em cena e diferente dos demais por ser figura simples, rústica: "Diabo: Entra, tolaço enuco / que nos vai a amare!" (p. 36). Este tipo é presente na maioria das peças de Gil Vicente posto seu caráter ingênuo, com a finalidade de servir como modelo aos expectadores. Joane, o parvo, neste caso, elucida o pastoralismo na obra vicentina, a simplicidade do campo idealizada nessa figura rústica com

linguagem simples, do povo. Na verdade é um recorte da classe baixa da sociedade portuguesa materializado no vocabulário chulo:

> "PARVO Ò Inferno?... Eramá...
> Hiu! Hiu! Barca do cornudo.
> Pêro Vinagre, beiçudo,
> rachador d'Alverca, huhá!
> Sapateiro da Candosa!
> Antrecosto de carrapato!
> Hiu! Hiu! Caga no sapato,
> filho da grande aleivosa!
> Tua mulher é tinhosa
> e há-de parir um sapo
> chantado no guardanapo!
> Neto de cagarrinhosa!
> Furta cebolas! Hiu! Hiu!
> Excomungado nas erguejas!
> Burrela, cornudo sejas!
> Toma o pão que te caiu!
> A mulher que te fugiu
> per'a Ilha da Madeira!
> Cornudo atá mangueira,
> toma o pão que te caiu!
> Hiu! Hiu! Lanço-te üa pulha!
> Dê-dê! Pica nàquela!
> Hump! Hump! Caga na vela!
> Hio, cabeça de grulha!
> Perna de cigarra velha,
> caganita de coelha,
> pelourinho da Pampulha!
> Mija n'agulha, mija n'agulha!" (IDEM, p. 36-37).

Entretanto, não embarca ainda na barca do paraíso, mesmo tendo o julgamento de suas ações em vida favorável.

Muitos teóricos consideram o tipo "parvo" um alter-ego vicentino. Verdadeira ou não, a moralidade contida no Joane, o parvo, aludirá à "submissão", à "ingenuidade", e à "simplicidade", idéias abstratas necessárias a quem deseja embarcar rumo ao paraíso. Graças às tais características, é salvo sem maiores perturbações:

> "ANJO: Tu passarás, se quiseres;

porque em todos os teus fazeres,
per malícia nem erraste.
Tua simpreza t'abaste
para gozar dos prazeres." (VICENTE, 2010, p. 38).

Outro personagem representante do povo é o Çapateiro[7] que entra em cena perguntando ao Diabo qual o destino da barca. Aquele defende sua conduta, afirmando ser "[...] confessado e comungado" (p. 39) e contribuinte fiel do dízimo e assíduo nas orações aos finados. Entretanto, o Diabo, o acusa:

"DIABO Tu morreste excomungado:
Nom o quiseste dizer.
Esperavas de viver,
calaste dous mil enganos...
Tu roubaste bem trint'anos
o povo com teu mester.
Embarca, eramá pera ti,
que há já muito que t'espero!" (IDEM).

Como observado, o Diabo é profundamente irônico ao lançar no discurso uma pergunta relutante aos argumentos dos personagens, especificamente do Çapateiro. Além disso, traz consigo formas de sapatos, o que, conforme TUTIKIAN (2010, p. 42) "[...] dão sempre ideia desejo de continuidade, o que demonstra satisfação com uma vida guiada pela exploração." Acusado de roubar os clientes por mais de trinta anos, conforme citação anterior, toma consciência dos atos, porém não elabora conflito psicológico – característica ausente nos autos vicentinos reveladores da disposição rígida dogmática – mas, traz à luz a ideia da "soberba". Entra na barca infernal sem contestação posterior.

Numa das cenas mais importantes do Auto, aparece o Frade acompanhado de uma moça, Florença. Além de trazer elementos da vida mundana: "*Começou o frade a dar lição d'esgrima com a espada e broquel, que eram d'esgrimir, e diz desta maneira*" (p. 45), traz uma mulher que diz ser sua, e coragem de cortesão renegando todos os ensinamentos religiosos da época, afirmando ainda a frequência desse comportamento entre o clero:

"Essa dama é ela vossa?
FRADE Por minha la tenho eu,
e sempre a tive de meu,
DIABO Fezestes bem, que é fermosa!

7 Segue-se à risca a escrita do texto vicentino – Çapateiro (Sapateiro).

> E não vos punham lá grosa
> no vosso convento santo?
> FRADE E eles fazem outro tanto!
> DIABO Que cousa tão preciosa...". (VICENTE p. 47)

Assim, a figura do Frade deixa clara a crítica de Gil Vicente à "devassidão" e aos "abusos da Igreja enquanto instituição".

Brísida Vaz, a alcoviteira, é o próximo tipo e não muito diferente dos outros. Traz consigo objetos que a prendem ao mundo terreno, mas o diferencial dessa personagem, e que traz à luz o processo de criação das personagens vicentinas, é a crítica feita àquelas pessoas em torno do clero, da Igreja, tecendo-lhe favores em troca da preparação de meninas, adolescentes, aos mosteiros, sob o pretexto de seguirem carreira à divindade. Também, esse aspecto revela o poder exercido pela Igreja sobre as pessoas, tornando-as pecadoras. Entretanto, Brízida vai sem contestação à barca do inferno, implorando antes pelo lugar na outra barca, com o Anjo mostrando-se irredutível com os apelos típicos de alcoviteira: "Brísida: Pasai-me, por vossa fé, / meu amor, minhas boninas, / olho de perlinhas finas!"[8].

Após Brízida Vaz passar pelo julgamento, chega o judeu Semifará carregando consigo um bode. Num primeiro momento, tenta subornar o Diabo para adentrar a sua barca, sem saber o destino, é claro:

> "JUDEU Que vai cá? Hou marinheiro!
> DIABO Oh! que má-hora vieste!...
> JUDEU Cujé esta barca que preste?
> DIABO Esta barca é do barqueiro.
> JUDEU. Passai-me por meu dinheiro.
> DIABO E o bode há cá de vir?
> JUDEU Pois também o bode há-de vir.
> DIABO Que escusado passageiro!" (p. 53).

Essa última fala revela categoricamente o perfil desse tipo: "escusado", que quer dizer, "desnecessário". Em outras palavras, trata-se de um aspecto cultural do judaísmo: "a presença do bode, certamente, é uma referência ao emissário, o animal da Cerimônia do bode emissário. Nessa cerimônia, o sacerdote colocava as mãos sobre o bode e confessava os pecados de Israel, transferindo-os simbolicamente para ele. O animal era, então, conduzido a um deserto e, como levava junto os pecados, esses não seriam lembrados."[9].

8 Cf. TUTIKIAN, 2010, p. 51.
9 IDEM, p, 56.

Ainda, a relação entre o bode e o judeu não se refere apenas à cerimônia descrita anteriormente. "O Bode (ou a cabra) é na simbologia do mundo um arquétipo do Diabo. Na literatura portuguesa a dama do pé de cabra é exemplo característico [...]" (LÁFER, 1963, p. 42). E no folclore português, "o Diabo aparece em figura de bode e conhece-se principalmente pelo pé". (VASCONCELOS apud LÁFER, 1963, p. 42). Dito isto, é importante considerar que nas "cerimônias da páscoa judaica, durante as quais é hábito comer-se cabrito" (LÁFER, 1963, p. 43), cantava-se uma espécie de canção e que nela dizia-se: "[...] o 'pai' comprou um 'cabrito' por dois 'susa'. Na simbologia judaica, o 'pai' é Deus, o 'cabrito' é o povo de Israel, e as duas moedas são as tábuas da aliança entre o pai e o povo." (IDEM). Neste caso, temos uma comparação entre o 'bode expiatório' e a 'salvação do povo de Israel', onde, no primeiro caso, o bode serve como depósito de pecados na tradição judaica e, no segundo, o próprio povo de Israel serve também de depósito para os pecados da humanidade. Então, seguindo as argumentações, pode-se dizer que o judeu é pecador, no momento em que deposita os pecados no bode e, inconscientemente, o depósito de pecados, visto que os carrega pela salvação da humanidade.

Noutro momento, atentando ao diálogo entre o Diabo e o judeu, percebe-se a construção típica desse personagem. Este tenta, de todas as formas, inserir o bode na embarcação, mas é impedido pelo próprio Diabo. Ocorre aí, a negociação, a oferta:

> "JUDEU Sem bode, como irei lá?
> DIABO Nem eu nom passo cabrões.
> JUDEU Eis aqui quatro tostões
> e mais se vos pagará.
> Por vida do Semifará
> que me passeis o cabrão!
> Querês mais outro tostão?
> DIABO Nem tu nom hás-de vir cá." (p. 54)

De qualquer forma, mesmo sendo contra a perseguição ou imposição dogmática aos judeus[10], Gil Vicente insere bem esse tipo no Auto e, dele, compreendemos a alegoria, que, aliás, está enraizada na cultura ocidental: "avareza", "cobiça" e o "negocismo".[11]

Um grupo social lembrado na peça vicentina é o da lei dos homens. Entram o Corregedor e, em seguida, um Procurador. O primeiro refuta a oferta do Diabo: "CORREGEDOR: Como? À terra dos demos / há-de ir um corregedor? / DIABO: Santo descorregedor, / embarcai, e remaremos!" (p. 57) e o segundo, amigo do Corregedor, pergunta que barca é a da glória. Ambos são julgados culpados pelas fraudes cometidas no

10 IDEM.
11 Predisposição em fazer negócios. (Cf. HOLANDA).

julgamento das leis terrenas:

> DIABO E as peitas dos judeus
> que a vossa mulher levava?
> CORREGEDOR Isso eu não o tomava
> eram lá percalços seus.
> Nom som pecatus meus,
> peccavit uxore mea.

Assim, tais figuras são condenadas pelos roubos na vida pública, evidenciando o funcionamento da justiça naquela época. Além disso, compreendem-se como alegorias de conceitos abstratos tais como "corrupção", "omissão" e o "roubo" e, a ironia recorrente nesses diálogos, quando o Diabo fala em latim, assim como o Joane, tenta formar palavras com terminações latinas, explicitando ainda mais o tom satírico aos intelectuais da época, não se esquecendo da pilha de papéis trazidos pelos dois tipos, estabelecendo a ligação ainda com o plano terreno.

Um caso interessante é o do Enforcado. Chega à cena trazendo ainda a corda em seu pescoço. Tal objeto, não é considerado o símbolo dos seus pecados, entretanto, enforcou-se como forma de redenção, de perdão divino por ter praticado roubo em vida. O suicídio, neste caso, é visto como pecado também.

Por fim, entram os quatro Cavaleiros Cruzadistas. Com as armaduras, espadas e escudos com o símbolo do cristianismo - a cruz – passam pela barca do inferno sem olhá-la. Tal comportamento enfurece o Diabo:

> "DIABO Cavaleiros, vós passais
> e nom perguntais onde is?
> 1º CAVALEIRO Vós, Satanás, presumis?
> Atentai com quem falais!
> 2º CAVALEIRO Vós que nos demandais?
> Siquer conhecê-nos bem:
> morremos nas Partes d'Além,
> e não queirais saber mais.
> DIABO Entrai cá! Que cousa é essa?
> Eu nom posso entender isto!
> CAVALEIROS Quem morre por Jesu Cristo
> não vai em tal barca como essa!". (p. xxx)

Esses que morreram em guerra santa com os Mouros – Cruzadas – tinham o aval da Santa Igreja, visto

que: "[...] os cavaleiros que morriam nas Cruzadas, a guerra santa, eram absolvidos de todos os seus pecados e tinham direito ao Paraíso em virtude da 'Bula da Cruzada" (TUTIKIAN, 2010, p. 71), outorgada pelo Papa.

O curioso é a consciência tida pelos Cavaleiros de sua redenção. Essa era a imagem que Gil Vicente queria passar aos leitores expectadores: quem morresse não em guerra santa, mas defendendo os ideais da pureza cristã, seriam imediatamente perdoados pelos pecados cometidos em vida. Enfim, carregam consigo as idéias de "pureza" e "defesa do cristianismo".

As alegorias, como esquematizado acima, mostram como Gil Vicente trabalhou rigorosamente na construção de sua dramaticidade. Sua ideologia medievalista nos revela o seu projeto de crítica à sociedade portuguesa da época, desenvolvendo com isso, o gênero dramático, mas, acima de tudo, enraizou tipos e suas respectivas alegorias comuns à sociedade ocidental dos tempos medieval e atual, tornando o *Auto da Barca do Inferno* atemporal.

## CONCLUSÃO

A proposta de análise da crítica social no *Auto da barca do inferno* reflete o interesse do homem em conhecer o passado histórico deveras influente na sociedade contemporânea. Podemos fazer esse tipo de relação temporal uma vez que o homem de hoje e ontem, assim como o texto vicentino acusa, é movido por questões como ganância, ambição, poder e individualismo. Diante disso, a proposta estabelecida por este projeto apoia-se na discussão da complexidade do gênero dramático vicentino, de seus recursos de construção poética – alegoria, sátira e ironia - e da crítica social presente em todo o texto, sendo o desvelar desta última, o principal foco deste trabalho.

**REFERÊNCIAS**

CASTRO, Murilo Cardoso. *Alegoria e símbol*o. IN: Vocabulário de Hermenêutica. www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/léxico. acessado em 29.06.2012 às 21:12.

CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. **IN**: MATRAGA – Revista de Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ. Nº 10, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Editora PUC-Minas: Belo Horizonte, 2006 / Alameda: São Paulo, 2006.

KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Editorial Teorema/Colecção Terra Nostra: Lisboa, 1962.

LÁFER, Celso. *O judeu em Gil Vicente*. Coleção Ensaio. Comissão de Literatura/Conselho Estadual de Cultura: São Paulo, 1962.

MILLER, Neil. *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Colecção Civilização Portuguesa nº 6. Editorial Inova Porto: Portugal, 1970.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 8ª edição. Cultrix: São Paulo, 1997.

PIRES, Orlando. *Manual de Teoria e Técnica Literária*. 2ª edição. Presença: Rio de Janeiro, 1985.

RAMOS, Feliciano. *História da literatura portuguesa: desde o século XII aos meados do século XX*. 4ª edição refundida e ampliada. Livraria Cruz: Braga, 1960.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Coleção SABER. Publicações Europa-América: Lisboa, 1967.

VICENTE, Gil. *Compilaçam de todolas obras de Gil Vicente*. Volume 1. Imprensa Nacional: Lisboa, 1983.

_____. *Auto da Barca do Inferno*. L&PM Pocket: Porto Alegre, 2010.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# RELAÇÃO ENTRE LITERATURA, MEMÓRIA E HISTÓRIA: REPRESENTAÇÕES DA INQUISIÇÃO EM MIGUEL TORGA

*Vagner da Silva Ferreira*[1]
*Francisco Ferreira de Lima*[2]

**RESUMO**: Pretende-se, com este trabalho, fazer uma reflexão sobre os aspectos referentes à relação entre história, memória e literatura. Para tanto, far-se-á uma discussão, com base em diferentes teóricos, como Jacques Le Goff, Adeítalo Pinho e Hayden White, da complexa relação entre literatura e história e, ainda, a utilização que fazem da memória para a construção dos seus textos, ressaltando o caráter ficcional que constitui, mesmo em graus diferentes, o texto da história e o da literatura. Por fim, busca-se uma reflexão sobre a memória histórica como elemento presente no texto literário, para isso será feita a análise do conto "O Alma-Grande", de Miguel Torga, no qual serão discutidos os aspectos referentes à inquisição.

**PALAVRAS-CHAVE**: Memória; História; Literatura; Miguel Torga.

**ABSTRACT**: It is intended with this work, to reflect on aspects related to the relationship between history, memory and literature. Therefore, far will a discussion, based on different theoretical, as Jacques Lego-ff, Adeítalo Pinho and Hayden White, the complex relationship between literature and history, and also their use of memory for the construction of their texts, noting that the character is fictional, even in varying degrees, the text and the history of literature. Lastly, it is a reflection on historical memory as an element present in the literary text, for it will be the analysis of the short story "O Alma-Grande" by Miguel Torga, which discussed aspects concerning the inquisition.

**KEYWORDS**: Memory; History; Literature; Miguel Torga.

## INTRODUÇÃO

Os processos da criação literária sempre foram enigmáticos e intrigantes para todos aqueles que se dedicam ao estudo do texto literário, e a esse aspecto não se exclui os próprios autores. A moderna literatura viu surgir os teóricos-autores, escritores cuja vida literária foi marcada por uma insistente pesquisa e teorização do "fazer literário". Poe, T.S. Elliot, Otávio Paz, Cortázar, Calvino, só para citar alguns poucos, foram escritores que dedicaram parte de sua carreira a fim de teorizar sobre a escrita dos contos, poemas e romances.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – UEFS (e-mail: vagnersferreira@hotmail.com)
2 Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Se na antiguidade cabia às musas introduzir a inspiração, na era moderna tal explicação não é mais cabível. Experiência, memória e inventividade passaram a explicar, grosso modo, a construção ou os processos que permeiam uma obra. De fato, é inegável que a memória é um elemento imprescindível para o escritor erigir sua obra, no entanto, a maneira como ele lida com essa memória faz desse elemento um aspecto controverso muitas vezes, polêmico em outras. A controvérsia, ou polêmica, surge, mais especificamente, quando entra em cena uma importante representante dos estudos da cultura humana: a História.

É importante observar que o termo história apresenta uma dupla significação em língua portuguesa, ela significa "[...] tanto a ciência construída com suas variáveis objetivo-subjetivas, quanto o objeto dessa ciência, o 'real'." (BACCEGA, 2000, p. 65). Assim, história define tanto uma práxis, uma série de acontecimentos sociais situados no tempo, como a ciência que os estuda, mas que também se insere nesses acontecimentos e nessa práxis.

Compreendendo que a "[...] história é bem a ciência do passado [...]" (LE GOFF, 1996a, p. 25) e a memória "[...] como a propriedade de conservar certas informações [...]" (LE GOFF, 1996b, p. 423), pode-se perceber a relação que existe tanto entre literatura e memória, quanto história e memória. Para ilustrar essas relações, basta se observar que, para o senso comum, quanto mais uma obra literária se vale da memória, recriando fatos passados, mais ela se aproxima da história, ou a história se aproxima dela acirrando as controvérsias.

Mas se a memória aproxima literatura e história (aproximação aqui não apenas no sentido de afinidade, mas sim de "trazer para perto"), cabe à veracidade distanciá-las. E as distancia, de certo modo, porque aquilo que elas se comprometem resulta em obras com objetivos bem diferentes. Obviamente, deve-se se considerar que uma é arte, enquanto a outra ciência (ou pretende sê-lo), e exigir os mesmos resultados, ou resultados confluentes, do mesmo objeto que utilizam, seria desconsiderar suas peculiaridades. Pode-se dizer, então, que história e literatura se assemelham pelo meio que utilizam, mas se diferem no fim.

Atualmente se tem diversas discussões sobre o caráter literário do texto histórico, como as ideias postuladas por Hayden White. Mas não estaria esse caráter literário do texto histórico também associado ao "relativismo" da modernidade, ou pós-modernidade? Se o que separava o texto histórico do literário era a veracidade, parece que esta foi cada vez se esfacelando ao longo do tempo, principalmente devido a uma consciência crítica da posição do sujeito que escreve sobre a história, ou ainda de uma reflexão sobre aquilo que Benjamin (1996, p. 225) chamou de "empatia com o vencedor" que o "investigador historicista estabelece".

Mas, o que nos interessa de fato é analisar a utilização da memória, tanto no literato como no his-

toriador. Para tanto, partiremos dos pressupostos teóricos estabelecidos por Le Goff (1996), bem como de outras discussões que a partir dele surgiram, a fim de compreender como a história, que se pretende com um rigor científico, é escrita sob as bases da memória, cuja característica é a subjetividade. No que tange ao texto literário, far-se-á uma abordagem da contística de Miguel Torga, evidenciando em suas narrativas curtas uma possível manifestação da memória.

## 2 DA MEMÓRIA PARA O TEXTO: A ESCRITA DA LITERATURA E DA HISTÓRIA

Le Goff, refletindo sobre as características da história, afirma que (1996a, p. 33-34), "[...] cada fato histórico só aconteceu e só acontecerá uma vez". Os fatos, personagens, as séries de eventos históricos só ocorrem uma vez, mas cabe à história generalizar esses elementos de tal modo que sua singularidade se esvaeça diante da leitura. Desse aspecto advém um das características mais instigantes da história, o fato dela procurar tornar universal o seu objeto que, na verdade, é singular. Assim, o historiador transpõe para texto um acontecimento que ele está distante, e que sempre estará; a história então é a tentativa de aproximar esses eventos, tais quais ocorreram, do leitor.

O texto literário também pretende aproximar o leitor de uma série de fatos, no entanto, ficcionais. A ficcionalidade do texto literário foi vista, por muito tempo, como um aspecto que retirava a literatura do olhar da história, enquanto ciência, bem como a considerava alheia às práxis sociais. O texto literário faria uma espécie de exploração dos fatos reais e a apresentaria em forma de obra artística ao leitor. Desse modo, podemos perceber que: "A produção literária não fará 'discursos' sobre os conteúdos que pretende abordar e dos quais retirou as palavras; vai apresentá-los através de operações linguísticas que possibilitarão ao leitor reconhecer, em outra dimensão, o conteúdo que ele se propôs a tratar". (BACCEGA, 2000, p. 76)

Mas, em que pesem às implicações estéticas de uma obra, sua inserção em um contexto social, sua localização no tempo e no espaço, o texto literário apresenta implicações históricas irrefutáveis, muitas vezes disfarçadas em metáforas, diluídas de diversas formas na superfície do texto. O leitor reconhece "em outra dimensão", como afirmou Baccega, aspectos concernentes à realidade, sendo assim: "A percepção do conhecimento é alcançada pela mudança de olhar: não se pode perceber mais o literário somente como elaboração linguística." (PINHO, 2011a, p. 159), dessa forma, vê-se que o texto literário também traz no bojo de suas experimentações estéticas uma evidência histórica.

Se a escrita literária pode se aproximar da história, pela contextualização da obra, pela inserção desta em um dado espaço de tempo, resta saber em que medida o texto histórico pode apresentar elementos

literários. Ao que parece Hayden White encontrou uma explicação. O historiador inglês defende a teoria de que a confecção do texto histórico é feita de modo análogo ao do literário, exigindo de todo historiador uma "urdidura do enredo" em seu texto, no qual pode-se dizer que "suas obras são traduções do fato em ficções" (WHITE, 1994, p. 108), pois elas são construídas através de metáforas que relacionam os acontecimentos do passado com o presente.

O caráter ficcional dos textos históricos é explicado com o argumento de que eles são "[...] ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com as suas equivalentes na literatura do que com suas correspondentes nas ciências" (WHITE, 1994, p. 98, grifo do autor). Desse modo, é o processo de construção do texto histórico, ou sua estilística, que configuraria seu caráter literário ou ficcional. Pode-se dizer que na escritura do texto histórico ocorre que "as fronteiras entre informar e performar (fazer uma performance) são porosas" (WINTER, 2006, p. 72), e aquilo que White (1994) chama de "urdidura de enredo", pode ser descrita como a necessidade de uma *performance* na construção do texto histórico.

Seria então simplesmente compreender que toda construção de um texto exige a *performance* de seu autor e, mais, que todo texto é a representação simbólica de algo real ou imaginável? O que White (1994) parece explicar é que o texto histórico não é o fato histórico e, por mais que aquele tente se aproximar deste, sempre haverá a distância temporal irrefutável. Além do que, a construção do texto histórico redunda na utilização da linguagem de forma performática, sendo assim, "[...] uma narrativa histórica é não só uma *reprodução* dos acontecimentos nela relatados, mas também um *complexo de símbolos* que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária." (WHITE, 1994, p. 105, grifo do autor).

O texto literário também está distante de seu possível equivalente real, mas não quer aproximar-se, e essa talvez seja a grande diferença entre ele e o histórico. No entanto, tal afirmação pode ser considerada um tanto exagerada se pensarmos no caráter de alheamento que ela expressa, ou pelas exigências que considerável número de teóricos, ou leitores comuns, parecem fazer ao texto literário. Talvez esclareça esse impasse se considerarmos que:

> [...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo de uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo. (CANDIDO,

2000, p. 49, grifo do autor).

Essa "redução ao gratuito" que "se transforma em algo dialeticamente empenhado", de que fala Antônio Candido (2000), e que muitos desavisados talvez considerem uma pretensa posição a-histórica da literatura (como se tal fosse possível), pode ser uma explicação válida para se entender o caráter do texto literário, mas não encerra suas controvérsias com a história. Isso porque esta se prende às práxis sociais, se concentra no devir histórico em que nada é gratuito, tudo é relacionável e influenciável aos fatos, às series de cenas que tem como personagens os seres humanos e como palco o tempo.

É possível se fazer uma análise de qualquer texto literário com o olhar histórico (uma atividade inversa também foi afirmada como possível por Hayden White). Desse modo, o que se pensou que seria apenas possível em obras com determinadas características, como o engajamento dos realistas, ou depois os neorrealistas, hoje já não pode mais ser defendido categoricamente. Se no texto histórico a *performance* do historiador se faz presente no processo de transmissão da memória para o texto, no caso de um contista, por exemplo, o mesmo ocorre. Mas, se a obra literária se permite a "redução ao gratuito", o texto histórico não. O que é importante frisar numa análise de literatura e história é o fato de haver a transcrição da memória para o texto.

A forma como se dá essa transcrição pode ser explicada com o que Adeítalo Pinho (2011a) chamou de "perfeitas memórias". Em uma análise da construção dos textos se percebe claramente a utilização de um acervo mnemônico, material ou não. Segundo Adeítalo Pinho (2011a, p. 167): "A narrativa ficcional e suas correlatas atividades, como a história, as biografias, as atividades críticas, são memórias perfeitas porque não recuam em quaisquer assuntos, nem posturas, nem técnicas, nem estilos".

Partindo do pressuposto teórico de Pinho (2011a), pode-se dizer que todo texto literário, e histórico, é a expressão da condensação de uma memória antes diluída, no qual autores e resultados são autorizados por uma coletividade que não pode ser dimensionada. A narrativa literária, representada por um conto de Miguel Torga, por exemplo, pode apresentar elementos de uma memória histórica fundidas em uma trama ficcional, mas seu conteúdo histórico se condensa no texto de tal forma que faz dele toda uma narrativa autorizada, uma manifestação das "perfeitas memórias". Podemos perceber um princípio parecido no texto histórico, distante no tempo, e muitas vezes no espaço, sua construção textual, ou a "urdidura de enredo", bem como o arcabouço da memória documental de que ele se vale, também o fazem uma narrativa autorizada, e, assim, a manifestação das "perfeitas memórias".

Foi dito que tanto o texto histórico, como o literário, parte da utilização da memória em sua construção. Para Baccega (2000), literatura e história se assemelham pela apropriação dos discursos, nos quais se incluem os literários e os históricos, pois "[...] já que todos utilizam da matéria-prima a *palavra*, cuja verdadeira substância é o fenômeno social da interação verbal. Estabelece-se um verdadeiro diálogo de discursos." (BACCEGA, 2000, p. 88, grifo da autora). Partindo do conceito de discurso formulado por Bakhtin, a autora afirma que o discurso histórico e o literário se interagem, se relacionam com os demais discursos e constroem os seus domínios.

Podem-se compreender esses discursos dos quais fala Baccega (2000) circunscritos no campo da memória, pois a interação dos discursos se dá de forma diacrônica e sincrônica, e só podemos conceber que tais discursos são acessados, e "reacessados", pela memória. Para tanto, devemos entender que: "A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas." (LE GOFF, 1996b, p. 423). A história visa o conhecimento e a transmissão dessas "impressões ou informações passadas", seu texto não tem apenas marcas da memória, pretende-se ser a representação da própria memória cujo resultado é um dado pronto, uma espécie de ponte entre os fatos passados do mundo real e o leitor.

A literatura, no entanto, procede de forma diferente. O que se nota é que "[...] a literatura, em plena ação, modifica os seus mecanismos performativos, os conteúdos do mundo real que transmite e os sujeitos encarregados da transmissão e recepção." (PINHO, 2011b, p. 26). Como se fosse um texto mais "vivo", o literário concebe uma interação maior com o leitor e uma maleabilidade em seu estilo que permite percepções estéticas diferentes em suas leituras.

A memória é matéria-prima fundamental para a história e a literatura, ambas precisam recorrer a "esse conjunto de funções psíquicas" para erigir suas obras. Memória em documentos, memória coletiva e individual, "apropriação de discursos", todos esses aspectos devem ser vistos como elementos constituintes na utilização das memórias. Se manifestadas no texto escrito elas se mostram "perfeitas" (Cf. PINHO, 2011a), transcritas em forma de uma obra histórica ou literária, elas podem se mostrar movediças pela precariedade da veracidade que as envolvem. Mas isso não significa que percam o *status* de "perfeitas", até porque esse aspecto parece se relacionar muito mais com o processo de produção de um texto do que com suas possibilidades de interpretação.

## 3 "PERFEITAS MEMÓRIAS" NAS REPRESENTAÇÕES DA INQUISIÇÃO EM MIGUEL TORGA

Miguel Torga é considerado um dos maiores nomes da literatura portuguesa do século XX. Sua vasta obra que inclui poesia, romance conto e diário, representa o perfil de um "escritor que, no século XX, encarnou, melhor do que ninguém, o destino de Portugal" (NORÕES, 2010, p. 107). A relação de Torga com sua pátria, que ressai uma atenção maior para a sua região de nascimento e as pessoas simples que a habitavam, fez dele um nome de respeito no que tange às questões literárias e políticas nas quais se envolveu.

Em Torga a linha entre memória, literatura e história é muito tênue. Consagrado, entre outras obras, pelos seus quinze volumes do *Diário*, obra que reúne poesias e relatos, pela autobiografia *A criação do mundo* e pelo conjunto de contos que tratam de histórias que se passam nas regiões montanhesas de Portugal (*Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*), pode-se dizer que Miguel Torga foi um escritor que procurou transcrever suas memórias em textos literários.

Mas, o processo de transcrição de memória para o texto literário, como já foi dito, é um tanto complexo. Por se tratar de um texto ficcional, a narrativa literária acarreta uma completa "descrença da realidade", pois, se cabe ao leitor "suspender a razão" e mergulhar na ficção, aquilo que ela traz de real se dilui também no jogo do imaginário e tudo que o leitor se depara lhe parece o resultado do imaginário do autor.

Tomemos como recurso para a discussão entre memória, história e literatura o conto "O Alma-Grande", de Miguel Torga. O conto narra a história de Alma-Grande, ou o "abafador", que tem a estranha missão de abreviar a morte dos moribundos judeus na aldeia de Riba Dal, como forma de proteger a comunidade judia. Alma-Grande é designado para matar Isaac, no entanto a aparição de Abel, filho de Isaac, e o esforço deste para se livrar do "abafador", fizeram com que Alma Grande não pudesse concluir sua missão. Com o passar do tempo Isaac se recupera da doença e decide se vingar, matando Alma-Grande, sem perceber, diante do filho Abel (TORGA, 1996, p.17-24).

Considerando as informações históricas, Azevedo (1975, p. 99), afirma que o "abafador" "[...] tinha a missão de estrangular no leito os judeus. Porventura para que na hora final, inconscientes não traíssem os parceiros as práticas do mosaísmo [...]", mas não há informações precisas sobre essa prática. Azevedo (1975) explica que a presença do "abafador", ou "afogador", se dava pela necessidade de silenciar os moribundos judeus para que esses não denunciassem seus cúmplices entre os delírios, ou num momento de fraqueza, no entanto o historiador ressalta que essa prática tem mais um caráter de lenda.

O contexto em que se passa a história de "O alma-Grande" parece ser o da perseguição dos judeus

em terras lusitanas, no entanto é muito difícil afirmar ser o período da Inquisição, que em Portugal chegou ao fim com as leis aprovadas pelo Marquês de Pombal em 1774 (AZEVEDO, 1975). Em "O Alma-Grande", muito provavelmente, os judeus se escondem para evitar uma repreensão religiosa, e não para se esquivar de complicações judiciais. Segundo Saraiva (1985), após as leis decretadas pelo Marquês de Pombal: "Apenas em aldeias perdidas ficou um ou outro vestígio arcaico que vem do tempo das judiarias" (SARAIVA, 1985, p. 210), o que justificaria o comportamento dos judeus da pequena vila descrita no conto de Torga.

A relação entre história e literatura se apresenta sutil para alguns, distinta para outros, no entanto, o que se percebe é uma série de complexidades envolvendo as duas. No conto "O Alma-Grande", por exemplo, o dado histórico que se apresenta pode ser irrefutável – a perseguição aos judeus – no entanto, o primeiro aspecto que causa controvérsias, no que tange a história, é a localização no tempo, o outro é a própria veracidade da prática citada na narrativa ficcional. O conto se abre com a frase "Riba Dal é terra de judeus" (TORGA, 1996, p. 17), mas não se detém em detalhar outros aspectos do conto que pudessem ser comparados com os dados históricos.

Percebe-se quão complexa é a relação, nesse texto, entre memória e história e literatura. O leitor do conto se depara com três situações confluentes: primeiro, encontra no texto menção a um fato histórico, do qual sabe da existência, ou pode se certificar nos manuais de história; segundo, percebe a utilização da memória, haja vista que o autor resgata um aspecto passado, seja lendário ou não; por fim, o leitor, consciente de que tem em sua frente um texto literário, sabe que deve deixar-se levar pela narrativa, "suspender a razão", e imergir na ficção.

O posicionamento do narrador no conto também contribui para "emaranhar" a relação entre literatura, história e memória. Nesse conto, o narrador parece se enquadrar na definição de "narrador pós-moderno", apresentada por Santiago (1989). Se para Santiago (1989, p. 39), o narrador pós-moderno "[...] é aquele que quer extrair de si a ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador.", pode-se perceber no conto "O Alma-Grande" essa característica. Não que o distanciamento do narrador confira maior veracidade à obra, mas, na medida em que ele se assemelha a um repórter, o leitor tem diante de si o relato de um fato que parece se pretender com um pequeno grau de subjetividade, além do que, se as personagens se evidenciam como elementos de ficção, o narrador parece querer se isentar, mantendo-se distante dos fatos narrados.

Dimensionar a utilização da memória em uma narrativa ficcional é tão complexo como tentar estipu-

lar sua validade histórica. Na medida em que a obra deve ser considerada o mais distante possível da biografia do autor, os elementos mnemônicos podem ser tão sutis, ou até mesmo não identificáveis. No caso do conto de Miguel Torga, o conhecimento biográfico ajuda a entender alguns traços, já que ele foi um médico bastante ligado à terra, às pequenas vilas de Portugal e sua gente. Daí pode-se inferir o surgimento do cenário da história, bem como a possível fonte, uma vez que o médico pode ter tido acesso a história lendária a partir de relatos de moradores das vilas no interior de Portugal, mas também pode ter encontrado essa informação em algum texto antigo.

O que se vê é que num texto literário pode-se perceber a utilização da memória, mas não se pode dimensioná-la. De certa forma, é possível definir essa memória como "perfeita", pois se não há meios, ou necessidade, de contestá-la, o texto deve ser visto como um "todo" autorizado, cujo enredo, muito bem emaranhado, se mostra resoluto naquilo que apresenta. Processo semelhante pode-se perceber no texto histórico, ao organizar fatos e estruturar narrativas, o historiador constrói seu texto sob as bases das "memórias perfeitas".

Em um texto literário, como, por exemplo, o conto "O Alma-Grande", a maneira como o artefato mnemónico de que dispõe o escritor se dilui no emaranhado do texto, a memória que se pode dimensionar é a dos próprios personagens. Em "O Alma-Grande", os personagens Isaac, Abel e Alma-Grande mantêm guardada na memória a experiência que partilharam, mas essa experiência se mostra sob perspectivas diferentes, pois a memória individual corresponde às percepções e anseios individuais.

Na contística torguiana se vê uma grande preocupação humanística, os personagens estão sujeitas às experiências limites, muitas vezes com forte carga trágica. De fato, ao se analisar os personagens torguianos, percebe-se que "[...] em Torga o ser humano é um ser de memória e um ser que mais cedo ou mais tarde se reconhece um ser para a morte, mas ansioso de plenitude – de uma qualquer forma de plenitude; e que por aí, embora por outras experiências menos radicais, se descobre e se quer ser de desejo." (PEREIRA, 2008, p. 239).

Constatando o quão movediça é a relação entre memória e história no texto literário, resta compreender que todas elas podem ser "pontos de partida", ou partes dos discursos que a literatura se apropria. No conto "O Alma-Grande" tem-se uma reinvenção de um aspecto lendário ou histórico[3] sob o prisma da estética literária. Pode-se dizer que Torga faz um jogo com o lendário ou histórico, construindo uma narrativa com as características preconizadas por Le Goff (1996), quando este se referia aos romances históricos. O texto literário, segundo o historiador, deve apresentar: "Não uma intriga que desliza nos interstícios da história [...], mas

3 Não procuramos aqui refletir sobre a possível conotação de um pensamento antissemita, caracterizado pela demonização do povo judeu, presente no fato histórico ou lendário do "abafador". Seria demasiado complexo estipular esse posicionamento em Torga, bem como insuficientes as referências encontradas.

a invenção de um novo curso nos acontecimentos políticos [...]" (LE GOFF, 1996a, p. 51).

De fato, o pensamento de Le Goff (1996), a respeito da utilização dos aspectos históricos na narrativa ficcional é bastante pertinente. Como a literatura apresenta uma acentuada liberdade, ela pode manipular ou reinventar determinados acontecimentos, e é isso que faz com que a literatura tenha tamanho destaque e alcance. Pois, um dos seus objetivos do texto literário é fazer "o leitor reconhecer em outra dimensão" (BACCEGA, 2000, p. 76) os aspectos da realidade que se propõe abordar. No entanto, deve-se compreender que "Esse caráter não deve obscurecer o fato de a arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos." (CABDIDO, 2000, p. 20).

**REFERÊNCIAS**

AZEVEDO, J. Lucio de. *História dos cristãos novos portugueses*. Lisboa: Clássica, 1975.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso:* literatura e história. São Paulo: Atica, 2000.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. 10 reimp. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 222-232.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

LE GOFF, Jacques. História. Tradução Irene Ferreira. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996a, p.17-165.

LE GOFF, Jacques. Memória. Tradução Bernardo Leitão e Irene Ferreira. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996b, p.423-483.

NORÕES, Everaldo. Miguel Torga e o dicionário da terra. In: PAIVA, José Rodrigues de (Org.). *Estudos sobre Miguel Torga*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010, p. 107-122.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Para o estudo da antropologia torguiana: alguns vetores. In Actas do Colóquio Comemorativo do Nascimento de Miguel Torga. (M. Fátima Marinho, org.), NEL – Studies in Literature, 8, Porto, FLUP / Munchen, Martin Meidenbauer, 2008. p. 235-250.

PINHO, Adeítalo Manoel. *Perfeitas memorias*: Literatura, experiências e invenção. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2011a.

PINHO, Adeítalo Manoel. História, memória e literatura. In: PINHO, Adeítalo Manoel; ARAUJO, Maria da Conceição Pinheiro; NOGUEIRA, Juliana Gomes (Org.). *Literatura, história e memórias*: leituras de Jacques Le Goff. Feira de Santana, BA: UEFS Editora, 2011b.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 38-51.

SARAIVA, Antonio José. *Inquisição e cristãos-novos*. Lisboa: Estampa, 1985.

TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a critica da cultura. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o "boom da memória" nos estudos contemporâneos de história. Tradução Claudia Valladão de Matos. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Palavra e imagem*: memória e escritura. Chapecó, SC: Argos 2006, p. 69-90.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# AMOR E EROTISMO NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Valéria Gonçalves de Menezes (UEA)[1]
Otávio Rios (UEA)[2]

**RESUMO**: Numa época em que o feminino se pronunciava nos moldes impostos pela sociedade, Florbela Espanca desponta com um novo tom, um novo olhar e, de certa forma, revoluciona. Com uma temática que ultrapassa o bem-querer, a autora dá voz aos sentimentos mais íntimos e ocultos da mulher, até então vista como sinônimo de passividade. O texto constitui uma reflexão sobre as marcas do amor e do erotismo na escrita lírica florbeliana, a partir dos conceitos de Georges Bataille e Octávio Paz. Florbela Espanca representou uma classe que flamejava mudanças e foi na literatura que encontrou o sentido de sua existência.

PALAVRAS-CHAVE: Amor; Erotismo; Poesia; Florbela Espanca

ABSTRACT: At a time whenthefemalewas pronouncedalong the linesimposed by society, FlorbelaEspancaemergeswitha new tone, a newlook and, somehowstrikes. With a themethatgoes beyond thewell-wishing, the author givesvoice to theinnermost feelingsandhiddenwoman, hithertoseen assynonymous withpassivity. The text is areflection onthe marksof love anderoticism inflorbelianlyricalwriting, the concepts ofGeorges-Batailleand OctavioPazFlorbelaEspancarepresented aclass thatchangesflamedandwasfoundin the literature thatthe meaning of hisexistence.

**KEYWORDS:** Love,Eroticism; Poetry; FlorbelaEspanca

Muito se tem lido a respeito da biografia de Florbela Espanca D`Alma. A poetisa que nasceu em Vila Viçosa (Alentejo - 1894) teve sua vida marcada pelo sofrimento e pela tragédia. De filha bastarda à suicida, Florbela reproduz em sua poesiaa essência que a tantos escandalizou – o frêmitodos desejos e a busca do ser a quem amar.Por conseguinte, observa-se na lírica da escritora, a possibilidade de testemunhar a desconstrução não só de uma sociedade ainda indiferente à ascensão feminina, mas da própria imagem que, ao longo do século XX, foi sendo construída para a poetisa – não mais como fruto de uma vida rodeada pelo sofrimento, mas como uma alma capaz de metamorforsear a realidade dolorosa e transformá-la em matéria-prima para a produção de seus poemas.

Assim, são facilmente percebidas na lírica florbeliana as marcas do amor frente ao erotismo e a sensualidade. Para a escritora, a poesia se tornou o caminho que levou à revelação, numa mistura de sentidos

1 Graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa, pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

2 Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor da Universidade do Estado Amazonas desde 2008 e Vice-Presidente da ABRAPLIP para o biênio 2012/2013.

que se complementaram e revelaram aquilo que esteve por muito tempo oculto e só foi descoberto por meio da linguagem, ou seja, serviu de testemunho daquilo que muitas vezes a poetisa não pôde ou não se quis revelar. Florbela utiliza justamente o talento que dispunha para deixar fluir seus desejos mais íntimos, numa tentativa de libertar-se das amarras que lhe eram impostas pela sociedade; e, de certa forma, representou e deu voz a toda a classe feminina cuja ousadia jamais pôde ser posta em prática. Para Octávio Paz[3]"a relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. Ambos estão constituídos por uma oposição complementar". Neste sentido, a poesia forma com o erotismo um enlace que movido pela imaginação, dá asas tanto ao ato poético quando ao erótico, num misto de revelação e sensualidade.

Observemos o poema "Sonho Vago", da lavra de *Reliquiae*, vindo a lume em 1931:

Um sonho alado que nasceu um instante,
Erguido ao alto em horas de demência...
Gotas de água que tombam em cadência
Na minh'alma tristíssima, distante...
Onde está ele o Desejado? O Infante?
O que há de vir e amar-me em doida ardência?
O das horas de mágoa e penitência?
O Príncipe Encantado? O Eleito? O amante?
E neste sonho eu já nem sei quem sou...
O brando marulhar dum longo beijo
Que não chegou a dar-se e que passou...
Um fogo-fátuo rútilo, talvez...
E eu ando a procurar-te e já te vejo!...
E tu já me encontraste e não me vês!...

(ESPANCA, 1996, p. 275)

É bem provável que Florbela tenha transferido para este soneto marcas das constantes desilusões amorosas que teve em sua vida. Casou-se três vezes e talvez não tenha experimentado, em nenhum deles, a alegria de ser verdadeiramente amada. Pode-se perceber que a visão de *Amor*vista pela escritora, é bem diferente daquilo que era declamado pelas outras poetisas nas rodas de salão – o eu-lirico toma, como ponto de partida, a própria essência da autora, que lhe serve de nascente, de fonte de inspiração. Trata-se, na verdade, de um amor ligado diretamente ao toque, aos instintos e ao desejos, como nos versos: "Onde está ele o Desejado? O infante?/ O que há de vir e amar-me em doida ardência?". Observa-se que o eu-lírico se colocavanum

3 PAZ, 1995, p. 9

universo além do real: "Um sonho alado que nasceu um instante,/ Erguido ao alto em horas de demência..." e, envolvido em profunda tristeza, entrega-se ao devaneio. As reticências no final doverso enfatizam ainda mais a ideia de enfraquecimento da razão dando lugar ao extremo da emoção. No segundo quarteto ocorre a evocação do "amante" como "o Príncipe Encantado", aquele que virá libertar-lhe da solidão e da tristeza e, a partir disso, revela uma perda total da consciência objetiva ao declarar que "Neste sonho eu já nem sei quem sou...". No entanto, já o ultimo terceto, toma a consciência de que esse encontro não é nada mais que "um fogo-fátuo" e se vê novamente só. É como se tivesse um súbito de consciência e, de repente, fosse colocada bruscamente diante da realidade.

É uma característica marcante da obra de Florbela a constante fuga da realidade. Tratam-se, na verdade, dos resquícios de uma sociedade que vivenciava profundas mudanças. A poesia de Florbela parece constituir uma espécie de "interregno" (Moisés, 2006) na história da literatura portuguesa, tendo em vista que traz em sua obra traços de vários momentos literários como o simbolismo, o romantismo e o próprio modernismo (ainda que tenha passado despercebida pela critica da época).No entanto, se partirmos das perspectivas da desilusão, do descontentamento e da necessidade do onírico, podemos considerar que há na escrita de Florbela a predominância das particularidades adotas pelo poetas decadentes. O artista *fin de siècle* abre mão da sua identidade para se transformar numa espécie de camaleão que muda constantemente de aparência, sempre fazendo uso de máscaras que o possam distinguir da mediana burguesia que o circunda. É, acima de tudo, fazer da vida um espetáculo, ultrapassar as fronteiras entre a vida e a arte, a ponto de se confundirem, pois é na ficção que a realidade se torna essencialmente possível (c.f Junqueira, 2003). No poema "Realidade", publicado postumamente no livro *Charneca em Flor*, a poetisa relata justamente esse desejo de viver no além-dor e assim, dá asas à imaginação na tentativa de realizar-se nela. Vejamos:

Em ti o meu olhar fez-se alvorada
E a minha voz fez-se gorjeio de ninho...
E a minha rubra boca apaixonada
Teve a frescura pálida do linho...
Embriagou-me o teu beijo como um vinho
Fulvo de Espanha, em taça cinzelada...
E a minha cabeleira desatada
Pôs a teus pés a sobra dum caminho...

Minhas pálpebras são cor de verbena,
Eu tenho os olhos garços, sou morena,
E para te encontrar foi que eu nasci...

> Tens sido vida fora o meu desejo
> E agora, que te falo, que te vejo,
> Não sei se te encontrei...se te perdi..
>
> (ESPANCA, 1996, p. 212)

Nota-se que neste momento a *amante* está inteiramente entregue ao amado. Encontra Nele a felicidade tanto desejada, pois ao exprimir que "Em ti o meu olhar fez-se alvorada", o seu mundo ilumina-se. A partir deste soneto, será possível evidenciar o ponto-chave desta leitura da obra florbeliana: a expressão de um feminino explicitamente ligado ao erótico e ao sensual e já nos primeiros versos, ao declarar: "E a minha rubra boca apaixonada/ Teve a frescura pálida no ninho", a palavra "rubra" logo remete ao sensitivo, à cor do sangue, dos instintos e, no momento em que "embriagou-me o teu beijo como um vinho", o eu-lirico deleita-se completamente no prazer. Essa atitude (transgressora?) de Florbela fez com que fosse alvo de duras criticas. O jornal lisboeta católico *AÉpoca* acusava Florbela, segundo Dal Farra[4], de

> blasfêmia e de atitudes de "requintada voluptuosidade", de típica "escrava do harém", porque nem sequer chegou a descobrir "o tesouro escondido no Evangelho". Era preciso, pois, infringir a ela que purificasse, com "carvão ardente", os "lábios literariamente manchados", e que pedisse "perdão" a Deus por ter feito "mau emprego"das aptidões com que o Criador lhe galardoara.

É possível que muitas das atitudes e situações conflituosas que a escritora viveu sejam, na verdade, reflexos de uma alma descontente com o seu tempo, avessa às regras da "moral e dos bons costumes", consciente da efemeridade da vida e disposta a viver intensamente. Ainda que neste soneto, o eu-lírico declare que "... para te encontrar foi que eu nasci...",esta atitude de aparente subserviência acorre num plano totalmente oposto ao compartilhado pela maioria das mulheres da época, pois se trata de uma condescendência consciente e artificial. O eu-lírico representa uma mulher que só é feliz quanto em contato com o*outro,*no entanto é consciente de sua condição e, novamente, a realidade se contrapõe ao sonho, num conflito imensurável – o contentamento dá lugar à angústia, tendo em vista a impossibilidade de vivenciar tais anseios, sem que lhes restassem os julgamentos daquela sociedade.

Por se tratar de uma atitude que até então, era considerada imprópria para ser falada e até pensada pe-

4 DAL FARRA, 1996, p. 10

las mulheres, Florbela enfrentou grandes conflitos e teve que lidar com intensas críticas. Isso porque, segundo Georges Bataille[5]

> Os movimentos eróticos humanos os apavoram, impedindo que falem abertamente daquilo que é praticado (ou desejado) em segredo. O individuo teme condenações e afasta-se com terror do que é sensual; exceder-se significa derrubar barreiras, ir de encontro às proibições. No entanto, o erótico atrai, fascina e, mesmo sem perceber, dá margem à imaginação.

Indiferente a tais críticas, Florbela Espanca é acima de tudo, mulher. Esteve alheia aos julgamentos da imprensa, aos preceitos sociais e religiosos, foi uma figura que afirmava não ser, simplesmente, "nada". Tinha apenas uma "sede de infinito" que lhe corroia a alma. No poema "Horas Rubras", do *Livro de Sóror Saudade* de 1923, observa-se ainda de forma mais latente sua personalidade emancipada:

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oiço as olaias desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescentes
São pedaços de prata p'las estradas...

Os meus lábios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou a chama e neve branca e misteriosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu poeta, o beijo que procuras!

(ESPANCA, 1996, p. 196)

O próprio título do poema faz referência novamente ao "rubro". Esta parece ser a cor que melhor

5 BATAILLE, 1995, p. 15

representa o jogo de sensações que estão presente no encontro dos amantes. Ao afirmar que essas horas eram "Feitas de beijos sensuais e ardentes/ De noites de volúpia, noites quentes" a poetisa alcança o ápice da sua sensualidade, pois a visão da realidade inatingível torna-se impossível sem a mediação da arte poética. A poesia é, de fato, o instrumento que Florbela encontrou para realizar-se. Ainda neste primeiro quarteto, ao referir-se aos "risos de virgens desmaiadas", o eu-lírico vai além, desejando que sua arte alcance, inclusive, as mais puras das mulheres. No segundo quarteto, descreve subjetivamente o ato sexual. Ao declarar que "Tombam astros em fogo, astros dementes/ E do luar os beijos languescentes/ São pedaços de prata p'las estradas", na verdade esta associando à imagem dos astros os próprios amantes, num encontro desprovido de razão, movido simplesmente pela atração dos corpos em êxtase. A própria imagem do beijo perde a aparente singeleza e dá lugar aos "beijos languescentes" dos apaixonados.

Nos dois últimos tercetos, a autora descreve a dupla face feminina ao declarar: "Sou chama e neve branca e misteriosa". Nestes versos, é muito latente a própria imagem de Florbela refletida nos versos, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que está avessa aos padrões da época, é fria, triste, solitária e por fim, misteriosa. É bem verdade que a personalidade e a criação literária de Florbela Espanca são tão complexas quanto surpreendentes e que as condições em que a poetisa desponta na sociedade já são, de fato, suficientes para justificar, naquele contexto, a má fama lhe acompanhou durante toda a vida. Para Dal Farra (2002) "o seu excessivo desdém de tudo e de todos era, na verdade, um dom precioso e ímpar de sua personalidade e, talvez, possa esclarecer que foi essa a tática posta em prática por Florbela para lidar com a incompreensão que lhe rodeava" (p.11).

A obra de Florbela não é somente expressão do feminino na poesia portuguesa. Isso é facilmente percebido no texto. O ápice de sua essência reside no fato de exprimir o humano que a mulher traz em si, suas necessidades, seus desejos e sua felicidade. E nesta expressão do humano estão, também, as marcas sensoriais. Com isto, não queremos dizer que os poemas de Florbela sejam simples confissões ou confidências, neles, como em toda a sua obra, há a presença de um elemento fictício. A poetisa usa uma máscara que deixa revelar o rosto real na medida em que o oculta. Trata-se, portanto, do artifício de converter a vida em arte, marca da literatura *fin de siècle,* como bem assenta Renata Soares Junqueira em *Florbela Espanca: uma estética da teatralidade*[6]. E, a "Flor-bela", movida pela ousadia que lhe era própria e por todos os elementos que proporcionaram o nascimento de sua obra: todas as tristezas e desencantos que foram transformados em inspiração e matéria -prima poética; desabrocha, enfim para um novo universo.

6 JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade*. São Paulo: Unesp, 2003.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Estudos introdutórios, estabelecimento do texto e notas – Florbela: um caso feminino e poético. In: *Poemas de Florbela Espanca.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Poemas.* (estudos introdutórios, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESPANCA, Florbela. *Florbela Espanca, Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)* – (estudos introdutórios, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Iluminuras, 2002.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *Florbela Espanca*. *Uma estética da teatralidade*. São Paulo: Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos.* São Paulo:Cultrix, 2002.

PAZ, Octávio. *A chama dupla*: amor e erotismo. Tradução José Bento. Lisboa: Assírio&Alvim. 1995.

RIOS, Otávio. Florbela (s) para além de si, a reescritura da crítica. In: Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponivel em:<http://http://www.abraplip.org/anais/documentos/comunicacoes_orais/otavio_rios.pdf> Acesso em 12 de janeiro de 2012.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# MIGUEL TORGA (1907-1995): IMIGRANTE ADOLESCENTE NA ZONA DA MATA MINEIRA

Vanda Arantes do Vale[1]

**RESUMO**: Miguel Torga é o pseudônimo do médico e literato português Adolfo Rocha. Foi poeta, contista, memorialista. Escreveu romances, peças de teatro e ensaios. As Memórias do autor estão no livro *Criação do mundo* e nos *Diários* (16 volumes). A proposta da Comunicação é destacar, na obra torgueana, o período em que o autor imigrou para o Brasil, aos 13 anos idade. Trabalhou em uma fazenda de café no município de Leopoldina (1920). Retornou a Portugal aos 18 anos (1925). O período foi reconstituído na obra *Criação do mundo*. O livro trata das Memórias de Miguel Torga que foram publicadas no período de 1937 a 1981, com títulos que fazem analogias da vida do autor com o texto bíblico. *O segundo dia* (1937) e *O terceiro dia* (1938) tratam da imigração, ou seja, as experiências em fazendas de café, os estudos em Leopoldina e o retorno a Portugal. A Comunicação busca identificar o contexto histórico de Portugal e do Brasil (1920-1925) e procura mostrar como este se faz presente na escrita de Miguel Torga.

**PALAVRAS-CHAVE**: Miguel Torga; Médico; Memorialista; Leopoldina.

**ABSTRACT**: Miguel Torga is the pseudonym of a Portuguese doctor and writer Adolfo Rocha. He was a poet, short story writer and memorialist. He wrote novels, plays and essays. His memories can be found in the book *Criação do mundo* and in the *Diários* (16 installments). The purpose of this communication is to highlight, in the torgueana work, the period in which the author immigrated to Brazil, at 13 years old. He worked in a coffee farm in the municipality of Leopoldina (1920). He returned to Portugal at age 18 (1925). This period was reconstituted in the work *Criação do Mundo.* The book deals with Miguel Torga's memories which were published in the period between 1937 and 1981, with titles that make analogies from the author's life with the biblical text. *O segundo dia* (1937) and *O terceiro dia* (1938) deal with immigration, that is, experiences on coffee farms, studies in Leopoldina and the return to Portugal. This communication seeks to identify the historical context of Portugal and Brazil (1920-1925) and tries to show how it is present in Miguel Torga's writing.

**KEYWORDS**: Miguel Torga; Doctor; Memorialist; Leopoldina.

1 Professora Associada do Departamento de História – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). *E-mail*: <vandaval@acessa.com>.

**INTRODUÇÃO**

Este texto apresenta resultados parciais da pesquisa em andamento – *Miguel Torga (1907-1995) e Pedro Nava (1903-1984*): médicos em Portugal e no Brasil. A pesquisa se insere dentro das propostas da *História da Saúde e das Doenças*. As diretrizes desta linha de pesquisa envolvem diversos autores e diferentes objetos, aspectos estudados por Dilene Raimundo do Nascimento e Anny Jackeline Torres Silveira, no capítulo "A doença revelando a história", presente no livro organizado por Nascimento e Diana Maul, intitulado *Uma história brasileira das doenças* (2004). Nossa proposta é o estudo de como as questões de Saúde e Doenças aparecem nas obras literárias de Pedro Nava e Miguel Torga. Contemporâneos e médicos, no Brasil e em Portugal, durante longos anos, exerceram essa profissão e tiveram relacionamentos diferentes com a vida literária.

Enquanto os estudos sobre as mencionadas questões em relação a Pedro Nava, na tese de doutorado intitulada *Pedro Nava – cronista de uma época*: medicina e sociedade (1903-1984) (Vale, 2012) e em outros textos, a pesquisa sobre a temática na obra de Miguel Torga encontra-se em sua fase inicial. Miguel Torga tem sido estudado pelo mundo acadêmico em Portugal e no Brasil. As pesquisas mencionadas versam sobre os aspectos literários dos escritos de Miguel Torga. Sobre a vida profissional do autor, encontramos artigos que pontuam alguns aspectos. Destacamos o texto de Ermelinda Maria Araújo Ferreira (2008), intitulado "Contra a vitimização do outro: o exercício da Medicina na literatura de Miguel Torga". O mencionado trabalho aponta para questões que serão aprofundadas em nossa pesquisa. F. Vaz Garcia (2010), em *Miguel Torga* : o poeta visita o médico, apresenta uma coletânea de fragmentos em que o autor trata da medicina.

Nossa pesquisa busca identificar como as questões de Saúde e Doenças se fazem presentes nos textos de Nava e Torga. Buscamos desvelar o modo como se formou o pensamento desses médicos sobre a profissão (Fleck, 2010). Para tanto, levantamos o seguinte questionamento: que razões levaram esses jovens à escolha da atividade? Nossa primeira resposta é a de que as biografias se forjam nas trajetórias sociais de vida, como disse Marx (2012): "Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado". Vale ressaltar que são condutores auxiliares de nossa pesquisa textos que aprofundaram as relações arte, literatura e sociedade, destacando-se os escritos de Bourdieu (1996, 1998, 2007), os quais focalizam questões que envolvem o acesso à educação. A leitura dos textos de Antonio Candido (1986) e de outros estudiosos das relações literatura e sociedade é fundamental a uma pesquisa que tem como fonte primária uma obra literária, pois norteia nossas observações sobre o tema pesquisado.

Eric Hobsbawm (1998), na obra *Sobre História*, e Nestor Garcia Canclini (1974), no livro intitulado *A produção simbólica*: teoria e metodologia em sociologia da arte, escreveram textos fundamentais para o entendimento do contexto histórico nas trajetórias individuais. A especificidade da obra estudada faz-nos recorrer aos textos de Halbwacs (2006) – *A memória coletiva* (2006) – e de Ângela de Castro Gomes (2004) – *Escrita de si*, escrita da História. Nos próximos parágrafos, apresentaremos informações biográficas de Miguel Torga e, depois, trataremos, especificamente, de sua estadia no Brasil.

**1 Informações biográficas de Miguel Torga**

Miguel Torga (1907-1995) é o pseudônimo adotado pelo médico e escritor português Adolfo Correia da Rocha. Nascido em S. Martinho de Anta (distrito de Vila Real), filho de camponeses pobres, iniciou os estudos em sua terra natal (1913-1917), trabalhou na cidade do Porto como criado (1917), foi seminarista em Lamego (1918-1919) e imigrou para o Brasil, aos 13 anos (1920). As observações de Torga sobre o período mostram as questões vividas por Portugal nas primeiras décadas republicanas. Novas relações capitalistas vão se fazendo presentes na ocupação do solo, são instaladas indústrias para exportação e se faz visível o surgimento do operariado. Essas questões levam ao aparecimento de excedentes de população e à adoção da imigração como meio de se solucionar o problema no período de 1884-1933 (Pasckes, 1990-1991). As dificuldades vividas por Torga no que tange ao acesso ao ensino, além das séries iniciais, identificam que a República (1910) não conseguira a implementação de suas propostas de modernização (Paszkiewicz et al., 2012).

Trabalhou na fazenda do tio, em Leopoldina, MG, e na Fazenda Santa Cruz, no atual município de Cachoeira Alegre (1920-1924). Cursou um ano no Ginásio Leopoldinense, na cidade de Leopoldina, época em que estava sob os cuidados do tio que já imigrara anteriormente e que lhe propôs o retorno a Portugal, para conclusão de seus estudos. As observações de Torga sobre o período são inúmeras e, por meio delas, podemos identificar as questões educacionais republicanas, na organização do Ginásio Leopoldinense, a ocupação da Zona Mata Mineira pelo plantio do café e a imigração para a região (Nogueira, 2011).

Torga, ao retornar a Portugal, em 1925, complementou os estudos liceais e do primeiro ciclo, e, em 1928, ingressou no Curso de Medicina da Universidade de Coimbra. Sobre as dificuldades de sua formação, segundo dados presentes na obra de Garcia (2010, p. 993-994), escreveu:

> Comecei mal e tarde. Enquanto outros partiram do saber, eu parti do sofrimento. Nenhuma porta se me abriu sem eu a arrombar. Lutei contra a pobreza, lutei contra a ignorância, lutei contra a idade, lutei contra os homens, lutei contra Deus, lutei contra mim. Uma infância rolada, de bola à mercê dos pontapés do mundo,

> uma juventude esfalfada, de estafeta atrasado na maratona da cultura, uma maturidade crispada, de indesejável na pátria. A criança desaninhada e perplexa, nas encruzilhadas do destino, o rapaz a tentar a ferro e fogo fazer-se gente, o homem cercado de incompreensões.

Ao longo do curso, participou de atividades literárias em publicação ligada ao Modernismo – *Presença*, folha de arte e crítica. Com Branquinho da Fonseca, divergindo da linha dessa publicação, funda a revista *Sinal,* que teve vida efêmera. Em 1936, esteve entre os fundadores da revista *Manifesto,* que teve cinco números publicados. Iniciou sua longa trajetória de publicações, ainda universitário, com *Ansiedade,* em 1928; *Rampa,* em 1930; *Tributo,* em 1931; *Abismo,* em 1932, todas dedicadas à poesia. Em prosa, publicou *Pão ázimo,* em 1931. Formando-se em 1933, exerceu a profissão por um breve período em sua terra natal, Vila Nova e Miranda do Corvo. No período de 1939 a 1941, foi médico em Leiria, fixando-se, posteriormente, em Coimbra. O trabalho realizado em pequenas aldeias, junto à pobreza, e valendo-se de parcos recursos médicos, é marcante nos *Diários*. Em *A criação do mundo* e nos *Diários,* são encontradas questões de Saúde e Doenças que atestam a precariedade dos serviços de saúde em Portugal, ao longo do salazarismo (Ferreira, 1990).

Atuou como especialista em otorrinolaringologia durante longos anos. A busca da especialização deveu-se à possibilidade de estabelecimento em uma cidade, com mais recursos, para o desenvolvimento da atividade literária. Em 1934, publicou a *Terceira voz* com o pseudônimo de Miguel Torga: Miguel em homenagem a Miguel Cervantes e Miguel Unamuno, escritores espanhóis, e Torga faz referência a uma pequena planta que se enraíza fortemente nas pedras. Teve ativa vida intelectual até a proximidade de sua morte. Publicou 58 livros, sendo 16 de poesia, 22 em prosa, 16 volumes dos *Diários* e 4 peças de teatro. Crítico do salazarismo, foi censurado e preso no período. Seguiram-se às publicações o reconhecimento de público e crítica especializada. Destacamos: 1969 – *Prêmio Diário de Notícias;* 1976 – *Prêmio Internacional de Poesia de Knokke – Heist*; 1980 – *Prêmio Morgado de Mateus*, ex-*aecquo* com Carlos Drummond de Andrade; 1981 – *Prêmio Montaigne* da Fundação Alemã F.V.S.; 1989 – *Prêmio Camões*; 1991 – *Prêmio Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores;* e 1993 – *Prêmio da Crítica,* consagrando sua obra. Foi traduzido para o espanhol, francês, inglês, alemão, chinês, japonês, croata, romeno, norueguês, sueco, holandês e búlgaro. A premiação e tradução de sua obra identificam o processo de referendação social, mencionado por Bourdieu em inúmeros textos. Morreu em 17 de janeiro de 1995, no Instituto de Oncologia, em Coimbra. Publicou 16 volumes de *Diários*, e, em 9 de dezembro de 1993, no *Diário XVI*, anotou:

> *Coimbra,* 9 *de Dezembro de* 1993 – E chega ao fim, com este volume, um livro que co-

> mecei a escrever um pouco estouvadamente há sessenta anos, e acabo agora com mais assento. [...] Mais do que páginas de meditação, são gritos de alma irreprimíveis dum mortal que torceu mas não quebrou, que, sem poder, pôde até à exaustão. E se despede dos seus semelhantes sem azedume e sem ressentimentos, na paz de ter procurado vê-los e compreendê-los na exacta medida. E que confia no juízo da posteridade, que certamente lhe vai revelar os muitos defeitos e ter em conta as poucas virtudes. De alguma coisa me hão de valer as cicatrizes de defensor incansável do amor, da verdade e da liberdade, a tríade bendita que justifica a passagem de qualquer homem por este mundo (Torga, 1993, p. 199-200).

Na transcrição, Torga fez uma síntese de sua vida e obra. Em estudos sobre suas obras, anotações dos *Diários,* em que estão observações sobre fatos e pessoas, deparamos com posturas que identificam a busca de independência e compromisso de Torga. Como escritor, procurou a independência, libertando-se de grupos intelectuais e editando com recursos próprios os seus livros. Sobreviveu financeiramente dos proventos do consultório médico que lhe garantiram uma vida digna e independência intelectual.

**2 Miguel Torga: imigrante adolescente na Zona da Mata Mineira**

Os textos memorialísticos de Miguel Torga referentes à sua imigração para o Brasil foram livros publicados em 1937 (*O segundo dia*) e 1938 (*O terceiro dia*), os quais fazem parte das Memórias do autor, publicadas entre 1937 e 1981. Posteriormente, os livros foram agrupados com o título *A criação do mundo*[2]. Torga faz uma analogia de sua trajetória com o relato bíblico do Gênesis, e os livros tratam de diversos assuntos: *O primeiro dia* (1937) – primeiros anos em Trás-os-Montes; *O segundo dia* (1937) – a imigração para o Brasil; *O terceiro dia* (1938) – retorno a Portugal e estudos em Coimbra; *O quarto dia* (1939) – viagem à França e Itália; *O quinto dia* (1974) – consultório em Leiria e fatos que levam a sua prisão – e *O sexto dia* (1981) – trata da instalação do consultório em Coimbra até os dias da Revolução de Abril. Interessa-nos, para este artigo, *O segundo dia*, texto que ocupa 73 páginas sobre o Brasil, tema que adentra o início de *O terceiro dia*. Destacaremos observações sobre as relações de trabalho em uma propriedade cafeeira, o imaginário de habitantes rurais e os estudos em Leopoldina.

"E numa segunda-feira, cheia de sol, o Brasil apareceu" (Torga, 1996, p. 87). Inicia-se para o jovem Adolfo Correa Rocha a experiência da imigração. Recebido pelo tio paterno no porto do Rio de Janeiro, suas vestimentas simples foram trocadas por outras de melhor aspecto. Os dois rumam de trem para Leopoldina, Zona da Mata de Minas Gerais, onde o tio era proprietário de uma fazenda de café:

2 Para a elaboração do presente texto, consultamos: TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

> Os nomes das terras que a seguir foram aparecendo, ia-os lendo da janela do comboio: Petrópolis, Entre Rios, Cisneiros... Quanto à paisagem, acabara de desistir de a fixar. As serras, os rios e as florestas eram de tal maneira que não cabiam dentro dos olhos (Torga, 1996, p. 89).

O trajeto de Leopoldina à fazenda foi feito em "carro de boi", conduzido pelo negro Anacleto (carreiro). O adolescente chorou e teve o consolo do carreiro: "Debruçou-se, pôs-me carinhosamente a mão no ombro e falou. Metade das palavras que diziam eram na língua dele. Não se entendiam. Mas resumavam ternura" (Torga, 1996, p. 90). Chegando à fazenda, sente a hostilidade da tia: "Ali tinha o resto da família (seria realmente família?)" (Torga, 1996, p. 90).

Os episódios vistos anteriormente, relacionados aos primeiros contatos do imigrante com o país, serão constantes nas revivescências de Torga durante os cinco anos no Brasil: o encantamento com a natureza, a hostilidade da tia e os contatos com os habitantes locais. Suas observações a respeito do cotidiano na fazenda cafeeira são de um "agregado" e parente do proprietário. A permanência de práticas escravocratas, na década de 1920, aparece nos textos torgueanos, e a ele, com domínio da escrita e leitura, restava-lhe o acúmulo de tarefas manuais e as que exigiam maior elaboração intelectual, tais como anotações da movimentação da fazenda e contabilidade.

É necessário notar que as observações sobre o Brasil foram publicadas em 1937 e 1938. Mostram o relato de um jovem adulto sobre experiências pessoais ocorridas há mais de 15 anos. Ao tratar de sua experiência como adolescente e imigrante, Torga elaborou um documento sobre as questões que envolvem a imigração e as relações sociais implicadas na economia cafeeira (Halbwacs, 2006). Tece uma crônica do cotidiano rural: mostra o grande número de empregados na fazenda, em diversas funções, entre elas as mágico-curativas, como: "Que um negro mal encarado veio benzer-me a perna esquerda, que se enchera de erisipela, e a curou de um dia para o outro, foi certo" (Torga, 1996, p. 95). As assombrações eram tão numerosas na fazenda como os empregados:

> As noites, no Brasil, eram das almas penadas. Quem se aventurasse a sair de casa a desoras, dava logo de frente com qualquer cristão anemiado feito bicho. A própria Joana identificava esses infelizes, apenas algum aparecia na residência a fazer compras.
>
> – Aquele vira lobisomem à sexta-feira...

> Quase sempre pretos ou portugueses. Desde que estivessem fracos de sangue, já se sabia. Os espanhóis e os italianos raramente viravam. Turco, nunca. Por isso é que na Derrubada apenas havia gente daquela raça. É que só naturezas assim rijas aguentavam feitiço forte de mandingueiro invejoso. Negro ou português, caía redondo. E meu tio, à cautela, por mais que lhe pedissem, não colocava lá outros colonos. Queria na melhor terra da fazenda pessoal valente (Torga, 1996, p. 97).

As atividades do adolescente ficaram mais definidas com o deslocamento do tio e dos familiares para a fazenda Santa Cruz, que o autor dá o codinome de Morro Velho. A esposa do tio paterno desenvolveu uma hostilidade constante ao sobrinho do marido. Na visão do autor, a aversão era motivada pelo medo de que ele se tornasse herdeiro. A mulher tinha filhos de casamento anterior e nenhum do segundo casamento; por isso, a presença de um sobrinho do marido lhe ameaçava. Retornando às obrigações e atividades do adolescente, nas palavras do memorialista:

> Fiquei a tomar conta do terreiro. O negro Juvenal foi meu mestre. Ele e os insultos de minha tia, ensinaram-me em pouco tempo a obrigação de todos os dias. De manhã, carregar o moinho, mungir as vacas que davam leite para casa, tratar dos porcos, ir buscar os cavalos da cocheira ao pasto, limpá-los e arreá-los, rachar lenha, varrer o pátio e atender a freguesia, que vinha comprar fumo, cachaça, carne seca, feijão, ou trocar grão por fubá. De tarde, carregar novamente o moinho e tratar outra vez dos porcos, prender as crias das vacas, curar as bicheiras e procurar pelos matagais as porcas e as reses paridas. Ajudava-me nestes serviços o moleque Virgolino.
>
> Ao pôr do sol, ia buscar o correio a Sousa Pais. Depois de voltar, tinha ainda a meu cargo a escrita da fazenda. Por fim, verificar se as portas e janelas da casa estavam bem fechadas. Era o último a deitar-me e o primeiro a erguer-me. Não parava de manhã à noite (Torga, 1996, p. 99-100).

O autor mostra o tempo que durou a pesada rotina: "[...] e de seguinte em seguinte, já lá iam quatro (Torga, 1996, p. 124), referência aos quatro anos em companhia dos parentes. O tio presenciou uma cena da mulher maltratando o sobrinho e lhe propôs a matrícula no colégio em Leopoldina (codinome Ribeirão). Este período durou um ano (1924) e foi intenso no convívio com amigos, paixões, tendo-se estabelecido o contato de Torga com o cinema. Fazia versos e imitava Casimiro de Abreu, que "vinha na página 353 da *Antologia Brasileira* de Eugénio Werneck":

> Na minha terra, no bulir do mato
> A juriti suspira.
> Em Agarez é claro que não suspirava juriti nenhuma, mas suspirava outro pássaro qualquer... Queriam que deixasse publicar esses versos, que o Jorge mostrou

> a toda a gente, na *Voz do Ribeirão*. Eu é que não deixei, porque sabia muito bem que aquilo era o Casimiro de Abreu mal copiado (Torga, 1996, p. 132).

A família vende a fazenda com o projeto de retornar a Portugal. Ao jovem, é posta a escolha de permanecer em Leopoldina ou voltar ao seu país. Sobre o assunto, o autor assim se expressa: "Pouco ou nada me prendia mais àquela pequena cidade cheia de sol, com os seus cedros velhos no jardim público, o seu Ginásio de dois andares, e o seu engenho de café na rua Afonso Pena" (Torga, 1996, p. 154). O jovem regressou a Portugal; contudo, a experiência brasileira foi consigo e perpassou sua obra. Tornou-se médico e escritor reconhecido internacionalmente. Na trajetória da Torga, estão visíveis o contexto histórico de sua existência. Nos temas abordados em *O segundo dia,* temos sinais de questões portuguesas e brasileiras que marcaram a década de 1920.

## CONCLUSÃO

Em *O segundo dia,* Torga escreveu sobre sua experiência como adolescente e imigrante na Zona da Mata Mineira. Neste testemunho literário, comprometido com a realidade estética, estão várias possibilidades de estudos. Inserindo este texto em seu contexto histórico e desvelando as questões que envolvem as relações Literatura e História, deparamos com um documento histórico que traz expressiva contribuição a diversas áreas da historiografia brasileira. Podemos considerar *O segundo dia* como documento para as pesquisas que se dedicam ao memorialismo, adolescência, imigração portuguesa e a economia cafeeira da Zona da Mata Mineira. Esta comunicação buscou identificar aspectos do texto *O segundo dia* que o apontam como expressiva contribuição à historiografia.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*: sobre a Teoria da Ação. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *Escritos em Educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica*: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1986.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Contra a vitimização do outro: exercício da Medicina na literatura de Miguel Torga. In: SEMINÁRIO MIGUEL TORGA. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008 (texto inédito e cedido pela autora).

FERREIRA, Francisco A. Gonçalves. *História da saúde e dos serviços de saúde em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

FLECK, Ludwick. *Gênese e desenvolvimento de um fato científico.* Belo Horizonte: Frabrefactum, 2010.

GARCIA, F. Vaz. *Miguel Torga*: o poeta visita o médico. Disponível em: <http:erhos.cadernovirtual.net/page.id>. Acesso em: 5 jun. 2010.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*. Escrito em 1851-1852. Disponível em: <www.marxists.org/português/Marx/1852/brumario/índex.htm>. Acesso em: 10 set. 2012.

PASZKIEWICZ, Cristiana de Soveral et al. *A implantação da República em Portugal*: principais implicações educativas. Disponível em: <www.iptan.edu.br>. Acesso em: 10 set. 2012.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo; SILVEIRA, Anny Jackeline Torres. A doença revelando a história. In: NASCIMENTO, Dilene Raimundo; MAUL, Diana (Orgs.). *Uma história brasileira das doenças*. Brasília: Paralelo 15, 2004. p. 13-30.

NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva. *Leopoldina*: instrução, mito político e formação das elites na Zona da Mata Mineira (1895-1930*)*. Leopoldina: Edição do Autor, 2011.

PASCKES, Maria Luisa Nabinger. Notas sobre os imigrantes portugueses no Brasil (secs. XIX e XX). In: *R. História*. São Paulo, n. 123-124, p. 35-70, jul./ago., 1990-1991.

TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Diário XVI*. Coimbra: Edição do autor, 1993.

VALE, Vanda Arantes. *Pedro Nava – cronista de uma época*: medicina e sociedade brasileira (1890-1940). Belo Horizonte: UFMG/Programa de Pós-Graduação em História, 2009 (Tese de Doutorado). Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 10 set. 2012.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# CAMPO X CIDADE: ANÁLISE DA PAISAGEM ATRAVÉS DE UMA LEITURA DE A CIDADE E AS SERRAS

Vanessa Soeiro Carneiro[1]
Márcia Manir Miguel Feitosa[2]

**RESUMO:** Diplomata e escritor, Eça de Queirós nasceu na cidade de Póvoa de Varzim em Portugal. Entre suas diversas obras, está o livro *A Cidade e As Serras*. O objetivo desse trabalho é analisar a forma como a paisagem é percebida em diferentes momentos do romance e de que maneira as experiências e os sentimentos das personagens influenciam no processo de percepção do espaço. Dessa forma será traçado um paralelo entre Literatura e Geografia, a partir do viés humanista-cultural. Para melhor análise da obra, serão utilizadas noções acerca de espaço, lugar, paisagem, topofobia e topofiliam desenvolvidas pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan.

**PALAVRAS – CHAVE**: Experiência; Literatura; Paisagem.

**ABSTRACT:** Diplomat and writer.Eça de Queirós was born in the city of Póvoa de Varzim, in Portugal. Among his many works, there is the book *A Cidade e as Serras*. This paper aims to analyze how the landscape is perceived in differents moments of the novel and how the experiences and feelings of the characters influence the process of perception of space. This way, a parallel between Literature and Geography will be drawn from the cultural-humanist bias. For better analysis of the work, will be used notions about space, place, landscape, topophobia and topophilia developed by Chinese geographer Yi-Fu Tuan.

**KEYWORDS**: Experience; Literature; Landscape.

## INTRODUÇÃO

José Maria Eça de Queirós nasceu em 25 de Novembro de 1845 na cidade de Póvoa de Varzim, Portugal. Diplomata e escritor, foi um dos principais representantes do Realismo português, tendo também participado das *Conferências do Cassino Lisbonense*.

Entre suas diversas obras, está o livro *A Cidade e As Serras,*publicado em 1901 e, através da narração da personagem José Fernandes, conta a história de Jacinto.

O objetivo desse artigo é analisar como a paisagem é percebida na obra sob o viés da Geografia Humanista Cultural.

---

1 Graduanda do curso de Letras-Francês da Universidade Federal do Maranhão. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFMA/UFF) e Bolsista PIBIC-V com a pesquisa "**A EXPERIÊNCIA DO EXÍLIO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA PORTUGUESA**: a perspectiva do sujeito no espaço e na memória" (2012-2013), orientada pela Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa. vanessasc15@hotmail.com

2 Professora Nível Associada III da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Vice-Diretora do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFMA/UFF). marciamanir@hotmail.com

> "A Geografia Humanista Cultural indaga justamente a respeito desse peso que a cultura exerce na percepção do indivíduo e na própria concepção de seu ambiente, de sua sociedade, de seu mundo; das razões pelas quais os homens valorizam mais ou menos os lugares e lhes atribuem significações." (FEITOSA e LIMA, 2010, p. 37)

Um dos representantes da Geografia Humanista Cultural é o chinês Yi-Fu Tuan. Em suas obras ele desenvolveu conceitos que serão imprescindíveis para a compreensão deste trabalho. Em primeiro lugar, é importante destacar que, para Tuan (1980, p.140)

> "A paisagem é um arranjo de aspectos naturais e humanos em uma perspectiva grosseira; os elementos naturais são organizados de tal forma que proporcionam um ambiente apropriado para a atividade humana."

Em segundo lugar, deve-se levar em consideração que a paisagem pode ser vista como sendo *espaço* ou como sendo *lugar*. O espaço é algo indiferenciado e abstrato; passa a sensação de liberdade e é algo que o ser humano deseja. Esse espaço se torna lugar a partir do momento em que o homem o conhece, lhe atribui valores e se liga a ele. O lugar transmite a sensação de segurança e é algo de que o ser humano precisa.

Em terceiro lugar, diferentes pessoas podem desenvolver diferentes sentimentos em relação a um mesmo espaço ou lugar. Isso depende das experiências e do relacionamento que cada um tem com o ambiente físico. Se os sentimentos desenvolvidos forem positivos e a pessoa criar um elo afetivo com esse lugar, Tuan irá chamar esse sentimento de *topofilia*. Mas se os sentimentos desenvolvidos forem de aversão, desconforto ou medo, ele chamará esse sentimento de *topofobia*.

Isto posto, esse artigo se dividirá em duas partes. Baseando-se nos conceitos já apresentados, a primeira parte fará uma análise da relação entre a personagem Jacinto – apelidada de "Príncipe da Grã-Ventura" pelos amigos – e a cidade. Já a segunda analisará a sua relação com o campo.

## 1. JACINTO E A CIDADE

A paisagem-cidade retratada em *A Cidade e As Serras* é a Paris do final do século XIX. Foi lá que Jacinto nasceu e, no início da obra, é lá que é o seu lugar. Ele idolatra a cidade e tudo que há nela: os teatros, as festas, os avanços tecnológicos, etc. Os sentimentos de Jacinto retratados do início do livro mostram claramente o seu apego a Paris e o seu sentimento de topofilia em relação a essa cidade.

Para ele, uma pessoa só poderia ser completamente feliz se fosse civilizada e, para ser civilizada, precisava morar em um ambiente avançado tecnologicamente.

> "Ora nesse tempo Jacinto concebera uma ideia... Este príncipe concebera a ideia de que 'o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado'. E por homem civilizado o meu camarada entendia aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Teramenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão, quase onipotente, quase onisciente, e apto portanto a recolher dentro de uma sociedade e nos limites do Progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e Poder..." (QUEIRÓS, 2011, p. 19)

A cidade era, de certa forma, um espelho da alma de Jacinto. Uma alma alegre e agitada que sempre almejava mais conhecimentos e buscava aproveitar tudo o que a ''vida civilizada" tinha para lhe oferecer.

No decorrer do romance, a cidade de Paris acaba perdendo essa função de espelho porque a alma de Jacinto acaba se modificando. O Príncipe da Grã-Ventura se cansa da sua rotina e passa a se sentir apático e entediado.

Dominado pelo tédio, ele começa a sentir um certo desconforto a tudo o que antes lhe dava prazer. A vida luxosa, agitada e excessivamente ostentosa da cidade passa a lhe causar um fastio opressor.

Todo o sentimento topofílico e o apego a sua Pátria que inicialmente Jacinto sentira é transformado em topofobia. Ele não chega a sentir medo da cidade, mas passa a sentir uma certa aversão por ela e por seu modo de vida fútil. Ele se torna um homem amargo e pessimista e chega inclusive a cogitar o suicídio como uma forma de escapar da opressão da sua rotina.

> "Nem festas, nem teosofismos, nem os seus hospícios, nem os fios do *Times,* pareciam interessar agora o meu amigo, mesmo como demonstrações gloriosas da sua crença. E a sua abominável função de novo limitou-se a bocejar, a passar os dedos moles sobre a face pendida, palpando a caveira. Incessantemente aludia à morte como a uma libertação." (QUEIRÓS, 2011, p. 104)

É dessa forma que a cidade deixa de ser o lugar de Jacinto e passa a representar apenas mais um espaço para ele.

## 2. JACINTO E O CAMPO

A paisagem campo retratada em *A Cidade e As Serras* são as Serras de Tormes (Portugal). Foi lá que os avós e o pai de Jacinto nasceram. No início da obra, Jacinto possui aversão ao campo. Ele idolatra tanto a cidade que, para ele, a ideia de morar longe do que ele chama de civilização é inconcebível.

Ele claramente demonstra possuir um sentimento topofíbico em relação à natureza e ao modo de vida campestre. Para Jacinto, o campo é apenas um espaço e um espaço muito desagradável.

> "Ao contrário no campo, entre a consciência e a impassibilidade da Natureza, ele tremia com o terror da sua fragilidade e da sua solidão. Estava aí como um perdido no mundo que lhe não fosse fraternal. (…) Toda relva, por mais crestada lhe parecia ressumar uma umidade mortal. De sob cada torrão, da sombra de cada pedra, receava o assalto de lacraus, de víboras, de formas rastejantes e viscosas. No silêncio do bosque sentia um lúgubre despovoamento do Universo. (…) Depois de uma hora, naquele honesto bosque de Montmorency, o meu pobre amigo abafava, apavorado, experimentando já esse lento minguar e sumir de alma que o tornava um bicho ente bichos." (QUEIRÓS, 2011, p. 25)

Na natureza, todo o conhecimento de Jacinto e o progresso da civilização se tornavam inúteis e ele acabava se tornando apenas um espectador. Esses fatos o deixavam frustrado e assustado. No decorrer do romance, o Príncipe acaba perdendo seu encantamento pela cidade e, quando isso ocorre, ele decide viajar junto com Zé Fernandes para Tormes para assistir à trasladação dos corpos de seus avós.

Ao chegar ao seu destino, os viajantes acabam sofrendo alguns imprevistos que contribuem para o aumento da topofobia que Jacinto sente pelo campo. Porém, passado o desconforto inicial da chegada, o Príncipe começou a ver a vida campestre de uma forma diferente. Ele percebeu que a agitação, a correria e o luxo excessivo que tanto o enfastiaram na cidade não estavam presentes no campo.

Até esse momento, Jacinto conhecia o campo apenas através de ideias pré-concebidas e de pré-conceitos. O máximo de experiência com a natureza que ele já havia tido fora um desconfortável passeio ao bosque. Ao ter a oportunidade de experenciara vida campestre livre da sua idolatria pela cidade, ele começou a desenvolver sentimentos de topofilia por esse ambiente.

> "... Jacinto lançara raízes, e rijas, e amorosas raízes na sua rude serra. Era realmente como se o tivessem plantado de estaca naquele antiquíssimo chão, donde brotara a sua raça, e o antiquíssimo húmus refluísse e o penetrasse todo e, o andasse transformando num Jacinto rural, quase vegetal, tão do chão e preso ao

> chão, como as árvores que ele tanto amava.
>
> E depois o que o prendia à serra era o ter nela encontrado o que na Cidade, apesar da sua sociabilidade, não encontrara nunca – dias tão cheios, tão deliciosamente ocupados, dum tão saboroso interesse, que sempre penetrava neles como numa festa ou numa glória." (QUEIRÓS, 2011, p. 165)

O campo lhe fornecia a paz, a calma, a simplicidade que ele tanto buscava, dando fim ao tédio que o dominava. Dessa forma, o campo passou a ser o espelho da alma de Jacinto, função previamente ocupada pela cidade. É no campo e nas pessoas que lá vivem que Jacinto finalmente encontra seu lugar. E é lá que ele passa a morar, onde se casa e forma uma família.

É interessante destacar que, apesar de criar um elo afetivo com o campo, ele não idolatrava o lugar como costumava fazer com a cidade. Ele foi capaz de reconhecer que a vida campestre possuía vantagens e desvantagens. Dessa forma, decidiu usar seus recursos para melhorar a qualidade da vida campestre, melhorando a saúde e os meios de comunicação dos habitantes de Tormes.

Devido sua frustração com a cidade e suas experiências com o campo, Jacinto foi capaz de transformar este último de um repulsivo espaço a um íntimo lugar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Geografia Humanista Cultural procura compreender o ser humano através do seu comportamento, das suas reações e sentimentos em relação a um determinado espaço ou lugar. Ela acredita que as experiências de uma pessoa com um determinado ambiente influenciam consideravelmente na forma como essa pessoa vê esse ambiente. Um exemplo disso é a personagem Jacinto.

A atração que o "Príncipe da Grã-Ventura" sentia pela cidade e a forma como ele a via refletiam em sua personalidade. À medida que suas experiências com a cidade se tornaram menos intensas, essa atração foi diminuindo e o comportamento do próprio Jacinto começou a mudar, assim como a noção que ele possuía de si próprio.

Ao ter a oportunidade de vivenciar a vida campestre, ele redescobre a si mesmo. Sua experiência com o campo faz com que seu modo de ver esse ambiente mude. É no campo que ele encontra seu lar e a sua identidade.

Apesar disso, ele conseguiu perceber as necessidades e as dificuldades de quem morava no campo e

que a qualidade de vida dessas pessoas nem sempre era boa. Por esse motivo, buscou melhorar essa situação. Utilizando-se de seus conhecimentos, Jacinto levou parte do progresso da cidade pra o campo, mas sem destruir a essência da vida e da paisagem campestre.

Dessa forma, ele conseguiu unir o campo ao melhor da cidade, fazendo com que o espaço campestre se tornasse um verdadeiro espelho dele mesmo. E, assim, esse espaço se tornou o lugar de Jacinto e uma extensão de sua alma.

**REFERÊNCIAS**


- FEITOSA, Márcia Manir Miguel; LIMA, Renata Ribeiro. Os lugares de Sophia de Mello BreynerAndresen, In: **Cadernos de Pesquisa.** São Luís, v. 17, n. 1, p. 36- 41, jan./abr. 2010.
- QUEIRÓS, Eça. **A cidade e as serras.** São Paulo: Editora Martin ClaretLtda,. 2003.
- TUAN, Yi-fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente.** São Paulo: DIFEL, 1980.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# HAGIOGRAFIA NOS AUTOS DE AFONSO ÁLVARES: UM OLHAR ALÉM DA DEVOÇÃO POPULAR.

Verônica Cruz Cerqueira (PIBIC/CNPq – UFBA)
Márcio Ricardo Coelho Muniz (CNPq – UFBA)

**RESUMO:** O dramaturgo Afonso Álvares é um dos quatro maiores autores da denominada *Escola Vicentina*, denominação dada por Teófilo Braga denominação a autores e textos contemporâneos ou posteriores a Gil Vicente que em suas obras seguem a temática, o estilo ou a estrutura dos autos vicentinos (BRAGA, 2005 [1898]). De Álvares chegaram até nós quatro autos de caráter hagiográficos, isto é, textos que são fundamentados na vida ou nos milagres dos santos, e que são os seguintes: *Auto de Santo Antônio, Auto de Santa Bárbara, Auto de Santiago* e o *Auto de São Vicente*. O estudo destes autos busca identificar e interpretar questões sociais contemporâneas ao dramaturgo, mediante o discurso religioso que os fundamenta. Verifica-se que os autos têm temas diferentes, uns referem-se aos milagres realizados pelos santos; enquanto outros apresentam seus martírios, com suas próprias personagens e enredo, mas sempre fomentando discussões à cerca de questões cadentes à época do teatrólogo. A unidade temática conferida pelo caráter religioso existente nas obras de Afonso Álvares possibilita que façamos inferências sobre como funcionava a sociedade portuguesa de meados do século XVI. Sendo assim, neste trabalho, vamos observar tais características no *Auto de Santa Bárbara* e no *Auto de Santo António*, os dois autos de Álvares que maior publicação e representação tiveram.

**PALAVRAS-CHAVES:** Afonso Álvares; Teatro em Língua Portuguesa; Teatro Quinhentista Português; Religiosidade.

**ABSTRACT:** The playwright Afonso Álvares is one of the four greatest authors of the so-called *Escola Vicentina*, title given by Teófilo Braga name the authors and texts contemporaries or subsequent to the Gil Vicente that in his works follow the theme, style or the structure of acts Vincentians (BRAGA, 2005 [ 1898] ). Of Álvares arrived even in the four acts of *hagiograficos* character, that is, texts that are founded in life or in the miracles of the saints, and which are the following: *Auto de Santo Antônio, Auto de Santa Bárbara, Auto de Santiago* e o *Auto de São Vicente*. The study of these autos seeks to identify and interpret social issues to the contemporary playwright, through the religious speech that is based. It appears that the acts have different themes, some relate to the miracles performed by saints; while others present their martyrdom, and with their own characters and storyline, but always encouraging discussions about issues have dwindled to the time of playwright. The thematic unity given by religious in character existing in the works of Alfonso Álvares allows that we make inferences about how it worked the Portuguese society of the mid-sixteenth century. Thus, in

this work, we will observe such features in Self of Santa Barbara and the self of Santo Antonio, the two acts of Álvares that greater publication and representation had.

**KEY WORDS**: Afonso Álvares; Theater in the Portuguese Language; Theater cinquecentist Portuguese; Religiosity.

A veneração dos santos teve início ainda na Igreja Antiga (a igreja fundada por Cristo e difundida pelos apóstolos Pedro e Paulo), contudo foi no período medieval, devido à expansão do Cristianismo, que se intensificou o culto aos santos, surgiram táticas institucionais para a oficialização da santidade e ampliou-se a escrita hagiográfica, que é fundamental na Idade Média. Conforme Andréa Cristina Silva[1], os textos hagiográficos têm como temática a vida, os trabalhos realizados e o culto de uma pessoa considerada santa. Dentre as variadas escritas hagiográficas, destacam-se: os Martirológios, os Legendários, as Revelações, as Atas de Mártires, as Vidas, os Calendários, os Tratados de Milagres, os Processos de Canonização, os Relatos de Transladação e de Elevações. Os hagiógrafos foram peça fundamental na Idade Média, em especial na Península Ibérica, pois além da expansão da fé cristã, suas composições construíam a memória local, divulgando uma determinada visão do mundo social que os cercava. Em consequência disto, conforme SILVA[2] as hagiografias não podiam ser classificadas como de cunho popular, catequética, de propaganda eclesial ou do culto ao santo, pois nelas encontramos uma variedade de objetivos.

Em meados do século XVI, a Península Ibérica vivia um movimento de mudanças, em particular, havia uma grande mobilização em expandir o Cristianismo. Fez-se necessário a adoção de várias medidas, dentre elas, a instauração da Inquisição, "geralmente considerada 'santa' nos seus fins e nos seus meios, [pois] pretendia manter a fé católica na sua pureza, actuando, não só contra apostasias declaradas, heresias e cismas, mas também contra quaisquer presunções de desvio da 'verdadeira' fé" [3]. Passaram pelos Tribunais do Santo Ofício todos àqueles que eram considerados uma ameaça aos propósitos do Estado e particularmente da Igreja Católica. Foram perseguidos judeus e mouros, professores universitários, escritores e suas obras dentre as quais a do maior dramaturgo português Gil Vicente, produtor de quase cinco dezenas de peças com temas e gêneros variados, como os autos religiosos, os autos pastoris, as moralidades, as farsas, as tragicomédias, entre outros.

Como muitas outras, as obras do também dramaturgo português Afonso Álvares tiveram que ter licença inquisitorial para serem publicadas, levando em consideração que um dos critérios que pesavam na passagem pela censura inquisitorial era o fato de quais autores, correntes literárias e filosóficas influenciavam os escritores que tiveram seus textos censurados, total ou parcialmente, como foi o caso de Álvares.

Tendo em vista que o teatrólogo foi um dos quatro maiores autores da "Escola Vicentina", que, conforme Teófilo Braga[4], é composta por autores e textos contemporâneos e posteriores a Gil Vicente, que ao produzirem suas obras seguem a temática, o estilo, a estrutura ou outros elementos característicos do teatro vicentino. De Afonso Álvares, chegou-nos o texto de quatro autos: *Auto de Santo Antônio*, *Auto de São Vicente*, *Auto de Santa Bárbara* e *Auto de Santiago*. Todos são de base hagiográfica: uns encenam milagres dos santos; outros, seus martírios, com personagens e enredos próprios, tendo como principal finalidade a instrução dos fiéis, os quais tomam os textos hagiográficos como exemplos de boa conduta. Ainda assim, os autos deixam entrever discussões de questões candentes à época do teatrólogo.

Optamos neste trabalho apresentar a leitura dos dois autos de Álvares que maior publicação e representação tiveram: *Auto de Santa Bárbara* e o *Auto de Santo Antônio*, apesar da censura cultural, pois segundo nos mostra Gustavo de Matos Sequeira

> Os próprios "Mistérios" de Afonso Álvares [...], feitos no ambiente claustral e clerical foram *escortanhados* e até suprimidos quando os golpes não bastavam e pudesse ainda ficar, com o nome de Auto, a lembrança das redondilhas condenadas. Raros escaparam íntegros. Onde o sentimento religioso do criado do arcebispo de Évora [...] não tivera acuidades para prever efeitos perniciosos na própria matéria da fé, patenteada ao povo com mais sinceridade do que cultura, a subtileza dos espíritos canônicos interveio cuidadosamente, receando que se lobrigasse a sombra de Lutero, disfarçada, através de cada verso místico[5].

Os autos foram publicados com "licença de impressão", como consta na capa das edições. Tomemos para estudo o *Auto de Santo Antônio*, feito por Álvares a pedido dos cônegos de São Vicente, e conta a história do santo através de sua própria vida. Desde a entrada de António no Mosteiro dos frades vicentinos, passando por sua mudança para a Ordem dos franciscanos, e a tentativa em vão do diabo em desviá-lo de sua missão, até chegarmos ao ápice da história, a ressurreição de um menino, por intercessão de Santo Antônio a Deus.

Além da finalidade de apontar um modelo religioso humilde, obediente e sedento de austeridade, acrescenta-se o intenso louvor às Ordens de Santo Agostinho e de São Francisco, também a exaltação da importância da oração, a crítica à cobiça dos bens materiais e a glorificação da devoção à Virgem e ao Mistério da Santíssima Trindade. Tem-se como exemplo de tais características a fala do primeiro frade, que noticia a aspereza e a necessidade de perseverança:

> Mas vede, por caridade,

se haveis de perseverar nisto.
Porque há na religião
muito grande aspereza;
de lágrimas é o pão,
e contínua a oração
com grão trabalho e fraqueza[6].

As exortações acima estão de acordo com as medidas tomadas pela Reforma católica, das quais se destacam a proibição da "acumulação de dignidades e benefícios eclesiásticos, obrigavam os prelados a viver nas suas dioceses e paróquias [e estimularam a criação de] seminários para a preparação espiritual e cultural dos futuros eclesiásticos" [7]. Surgiram neste período as mais diversas ordens religiosas: os Cisternienses, os Dominicanos, os Jesuítas, os Beneditinos, os Agostinhos e os Franciscanos, a maior ordem da Península Ibérica Medieval. Para tanto, em outro diálogo, vê-se Antônio falar sobre rumos e exigências espirituais, quando ele pede informações sobre a "regra" da Ordem de São Francisco e sobre ela fala espraidamente o frade franciscano:

Fazemos silêncio, com grã devoção
e muito jejum e assim disciplina,
que São Francisco deixou tal doutrina
que quem a seguir terá salvação.
Aborrece-nos a opinião,
não nos alembra a vida mundana;
seguimos a Cristo com grã devoção.
Queremos pedir,
pelo amor de Deus, o comer e o vestir;
amamos a humilde pobreza,
porque o senhor Deus não quer avareza
no sacerdote que o há-de servir[8].

Percebe-se que apesar dos ensinamentos comuns existentes na "regra" franciscana, há a insistência na prática da "pobreza" e a censura aos males contemporâneos: às "vaidades", às "blasfêmias", às "heresias". Nota-se ainda que a fala do segundo padre apontará as achegas sobre o lugar de contemplação e sobre a insegurança da vida terrenal:

Não vos lembrem as riquezas
Daquela vida mundana
Nem vos lembrem gentilezas,
porque tudo são gravezas
e fraquezas

desta triste carne humana[9].

Em todo *Auto de Santo Antônio* e nas demais obras de Afonso Álvares encontram-se vestígios de crítica social, quer através dos diálogos entre as personagens, quer nas falas individuais. Isso acontece quando comparamos os dois modelos de casamento, que encontramos no auto. O primeiro, um bom exemplo representado pelos pais de Antônio, mostra nas suas falas o respeito da mulher ao marido:

Molher
Senhor, mas eu vos direi
o que eu tenho imaginado:
que pois outro nam gerei
que era bem dá-lo a el rei
por ser mais acrecentado.
E pois que fazenda temos
busquemos-lhe dignidade
que na frol da mocidade
nam é bem que o cativemos
logo em religião de frade.

Marido
Ó senhora nam falemos
em honras nem dignidades
nem por isso procuremos
que são tudo ceguidades
forjadas em uns extremos
de mundanas vaidades.

[...]

Marido
Eu determino senhora
pois Deos assi é contente
que o levemos agora
logo em esta mesma hora
caminho de Sam Vicente.

Molher
É muito bem ordenado
vamos logo neste instante.
Filho andai por diante
vindes vós aparelhado
nisto que havemos falado
pera nele ser constante?[10].

Lembre-se do contraponto ou espelho invertido que caracteriza a sátira\farsa carnavalesca, em que no mesmo auto o mesmo modelo é representando em sua forma invertida. Em contraste com esse tipo de casal, temos os pais do menino afogado, que revelam através de seus diálogos um tipo de casamento que não é visto com bons olhos pela sociedade da época. Querendo-se ir, entra o vilão com sua molher em busca de Santo António que lhe ressuscite o Menino:

João Pires
Branc'Anes andai asinha
que cuido que sé aqui.
Andai eramá doudinha
soltai da mão a vasquinha
e vinde junto de mim.
Juro à fé conservada
que esta molher é pecado
sabe que venho esbofado
de cansado e esfandegado
e ela vem mui descansada
co seu rabo alevantado.

Branc'Anes
Haveis vós de começar
dum miolo de cabaça
s'eu nam posso mais andar
que queredes que vos faça?

João Pires
Que andeis rijo e que venhais
correndo por i diante.

Branc'Anes
Diabo, já começais?
Dizei tromba d'alifante
bravo que nam me leixais[11].

Não somente estava em jogo o comportamento do alto clero (arcebispos, bispos, sacerdotes e religiosos) como também dos cristãos simples, logo a observância dos Sacramentos era de suma importância, principalmente os da Ordem, do Matrimônio e do Batismo, e através deste último que se é iniciado na fé cristã.

Observamos, por sua vez, no *Auto de Santa Bárbara* a crítica acentuada ao Paganismo , já que Dióscoro, pai de Bárbara, é gentio, e não apoia a opção da filha, que decidiu entregar-se ao Senhor, aderindo ao Cristianismo. O primeiro sinal da grandeza divina é a conversão de Bárbara, que acontece por meio do batismo realizado por um anjo.

**Aqui aparece um Anjo, e diz o Anjo:**

Barbora fiel amiga
do senhor dos altos céus
esforça em o senhor Deus
e nam temerás fadiga.
Lava-te em nome do padre
do filho e do spírito santo
e da virgem sua madre
nam hajas medo nem espanto[12].

É através da conversão que se alcança a salvação. Em todo o auto, encontram-se vestígios da crítica às práticas pagãs. E é por se negar o exercício dessas práticas que Bárbara é martirizada, e acaba por mostrar aos incrédulos a onipotência de Deus. Deste modo, a análise dos autos de Afonso Álvares que empreendemos buscou detectar e interpretar questões sociais contemporâneas ao dramaturgo, tendo por mediação o discurso religioso que os fundamenta.

Conforme Maria Idalina Rodrigues "a dramaturgia religiosa [tem] a capacidade de arrumar situações, de tecer contrastes, de provocar a resposta do espectador que ora se comove, ora se indigna, ora aprende, ora se diverte" [13]. Sendo assim, a literatura dramática religiosa não é simplesmente o relato da vida de um santo, mas uma fonte histórica, neste caso, de aspectos do povo português, seja do ponto de vista social ou do religioso.

**REFERÊNCIAS**

CAMÕES, José. *Obras de Afonso Álvares*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

LUCAS, Maria Clara de A. *Hagiografia medieval portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1984.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editora Presença, 1998.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Santos em cena: ensinar - comover - divertir. *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literatura*. Anexo V - Espiritualidade e Corte em Portugal, Séculos XVI a XVIII. Porto. 1993, p. 71-108. Disponível em

http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8051.pdf

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. Os continuadores de Gil Vicente. Em: Albino Forjaz de Sampaio (dir.). *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Paris - Lisboa, Aillud e Bertrand, s.d., vol. II, p. 97-118.

SILVA, Andréia C. L. Frazão. *Reflexões sobre a Hagiografia Ibérica Medieval*: Um estudo comparado sobre o Liber Sancti Jacobi e das vidas de santos de Gonzalo de Berceo. Niterói: EdUFF, 2008.

**(Endnotes)**

1 2008

2 2008

3 MARQUES, 1998, p. 267

4 2005 [1898]

5 s.d.

6 AFONSO, 2006, p.52

7 MARQUES, 1998, p. 265

8 AFONSO, 55-56

9 *Idem*, 64

10 Idem, p. 48-51

11 *Idem*, p. 66

12 ÁLVARES, 2006. p. 81

13 1993, p.72

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A PRESENÇA DE NIETZSCHE NUM CONTO DE ANTÓNIO PATRÍCIO

Ytanajé Coelho Costa (UEA/FAPEAM)[1]
Otávio Rios (UEA)[2]

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo evidenciar, por meio do conceito da "morte de Deus", de Nietzsche, o niilismo que ecoa na tessitura do conto "*Diálogo com uma águia",* de António Patrício, e como essa manifestação de negação moral acaba por caracterizar uma estética decadentista. Esta investigação se inscreve como pesquisa de iniciação científica de caráter bibliográfico, cujas principais referências são: Monteiro (1997), Bittencourt (2011), Lopes (1994), Vattimo (2010) e, é claro, Nietzsche (2012) e Patrício (2000). Dessa forma, tomando o conceito da "morte de Deus", claramente niilista, podemos perceber que a personagem águia é a própria imagem deste conceito, haja vista que a ave, além de ser descendente de outra que cravara as garras no peito de Cristo, guarda um segredo que desconcertaria o fluxo das motivações humanas, qual seja, o de que Jesus teria confessado seu arrependimento por ter sacrificado a si próprio para que a humanidade pudesse viver. Mas o ponto máximo desse niilismo evidencia-se na frase: "Levava-me ao suicídio essa águia velha", quando a águia convence o narrador de que o mundo em que este vive não passa de uma ilusão, levando-o ao suicídio. Logo, temos uma estética cujo plano de fundo é o rompimento com uma verdade etérea, ocasionando um momento de crise na estrutura psíquica do homem, que acaba por decretar a "morte de Deus" através da sua própria, como fez o narrador. Destarte, Patrício utilizou-se do niilismo para caracterizar sua escrita, enlevada por ressonâncias nietzschianas, cujo tecido textual desenvolve o conceito de *Assim falava Zaratustra,* ou seja, a "morte de Deus",segundo o qual as certezas e as crenças em valores morais estão passando por uma crise, manifestação fortemente afirmada no conto "Diálogo com uma águia".

**PALAVRAS-CHAVE:**Decadentismo; Nietzsche; narrativa de António Patrício

## Considerações iniciais

Ao analisarmos os textos de António Patrício podemos observar imagens que nos direcionam para uma concepção decadentista permeada de conceitos nietzschianos, por meio dos quais a realidade da época se manifesta de forma desolada ante o falacioso delineamento do progresso positivista. Dessa forma, o presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise do conto "Diálogo com uma águia", do contista, dramaturgo e poeta português António Patrício, refletindo acerca do homem decadente do final do século XIX e início do século XX, e em seguida tentar traçar um paralelo, ainda que preliminarmente, entre o niilismo dos textos niet-

1 Graduando em Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

2 Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

zschianos e o decadentismo no conto que propomos analisar. Este artigo é resultado de algumas leituras e reflexões propostas pelo Programa de Apoio à Iniciação Científica-AM-2012, com financiamento da FAPEAM, cujo título "Ruínas Finisseculares: a escritura decadentista de António Patrício" nos incitou, de fato, a um diálogo com a estética decadentista desse período no qual os valores se perdem numa sociedade aluída por uma crise finissecular, em que o dito progresso não passa de um delírio da vontade humana.

É bem verdade que essa estética literária não recebeu a atenção que deveria.Por conseguinte, a fortuna crítica acerca, especificamente, da produção patriciana, de certa forma, ainda é escassa. Isso é mais um motivo para que possamos contribuir para o enriquecimento dos estudos literários do período finissecular. O alicerce teórico desta reflexão compreende leituras tais como: Monteiro (1997), Bittencourt (2011), Lopes (1994) e, é claro, Nietzsche (2012) e Patrício (2000).

"Diálogo com uma águia" faz parte da obra *Serão Inquieto*, cuja primeira edição data de 1910, de António Patrício (1878-1930). Navegar pelos labirínticos caminhos deste conto é lançar-se numa reflexão de fim-de-século tomada por um sentimento de angústia e descontentamento. Por conseguinte, a descrença em entidades metafísicas e no próprio homem acaba por tornar-se o conteúdo fundamental para o qual convergem os textos do filósofo alemão e do poeta português, situados, ambos, dentro da perspectiva decadentista na qual os valores se invertem.Daí poder-se-áproblematizar, também, o conceito da transvaloração[3], de Nietzsche, para sustentarmos nossa reflexão, cujo objetivo é desenvolver a ideia de como o niilismo nitzscheano se afirmará no pensamento decadente finissecular, influenciando alguns escritores desse período, incluindo António Patrício.

**Um conceito nitzschiano em Patrício**

O niilismo foi uma manifestação, sem dúvida, bastante recorrente no pensamento decadentista finissecular, visto que vários fatores incitaram o surgimento de um sentimento de revolta, dedesprezo à condição humana pela degenerescência dos valores morais, em fim, pela descrença no novo projeto que despontava no espírito da sociedade não só portuguesa, mas de todo o mundo, ou seja, o Positivismo. É claro que não enveredaremos nos pormenores desse processo, pois o objetivo aquié situarmo-nos no contexto em que Antònio Patrício arquiteta seu conto "Diálogo com uma Águia", cuja referência a Nietzsche revela substancial infiltramento de sua filosofia na produção de Patrício, como afirma Roberto Nunes Bitencourtt:

Nesse contexto, convergem para a obra de António Patrício tendências simbolis-

3 Este conceito está explicitado da obra *Hecce Homo*, mais precisamente no capítulo intitulado"Por que sou um destino". Segundo o próprio Nietzsche, transvaloração de todos os valores consiste na "fórmula do ato de suprema tomada de consciência de si da humanidade, que em mim se faz carne e gênio." (2006, p. 115).

> tas, decadentistas e saudosistas, aliadas à influência do pensamento de Friedrich Nietzsche, sobretudo na recusa de uma finalidade da vida exterior a ela própria, numa confluência de ideias que se realizam na expressão dum misticismo... (2011, p. 15).

É nesse contexto de perda dos valores moraisque o niilismo se esparge no pensamento dos estetas/ artistas do simbolismo, do saudosismo e do decadentismo, encontrando em Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoaes, António Nobre, Raul Bandão e António Patrício,representantes expressivos, que, embebidos pelo pessimismo, resultante, sobretudo, da instabilidade política portuguesa, produziram vasta obra literária. Dessa forma, esse pessimismo fará do niilismo uma preponderante ferramenta para a construção de uma literatura decadente. E é bem verdade que essas correntes literárias inspiraram-sesensivelmente no pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche, figura de grande destaque na virada século XIX para o século XX, uma vez que suas obras revelam o desconcerto moral, a descrença em Deus (ou em termos mais nietzschianos, "a morte de Deus") e a degenerescência religiosa, sobretudo cristã.

Tal filosofia incidirá de forma categórica na obra de Patrício– nesse caso específico – no conto"Diálogo com Uma Águia", texto por meio da qual o poeta imprime uma imagem grotesca da existência, construindo, em meio às ruínas do período oitocentista, um labirinto de interpretações e sensações que se manifestarão por meio desta personagem solitária, experiente e enigmática, cuja decrepitude revela profunda erudição do animal. Destarte, um dos aspectos que trataremos neste conto é o niilismo nietzschiano desenvolvido na personagemÁguia, que traz em sua arguição, conceitos desenvolvidos pelo próprio Nietzsche. Nesse sentido, segundo o críticoÓscar Lopes "o diálogo alegórico com a águia desenvolve uma sugestão de *Assim falava Zaratustra*, segundo a qual Jesus se teria arrependido de ter reprimido o amor instintivo da vida e a expansão livre do desejo" (1994, p. 150).

Esse pressuposto do arrependimento perante o amor redentor constitui a base da reflexão deste nosso trabalho, visto que, à luz do desvelamento moral e sacrossanto propalado pelo *pai do niilismo*[4], "Diálogo com uma Águia" desenvolve, por meio de um conjunto de símbolos e imagens disformes entrelaçadas nesse tecido engenhoso do autor de *Serão Inquieto*, o niilismo nietzschiano, conceito por meio do qual analisaremos o conto aqui proposto. Mas, antes de prosseguirmos, faz-se necessário que compreendamos o que seria, então, esse niilismo vaticinado por Nietzsche. Assim, o filósofo italianoGianni Vattimo, em sua obra *Diálogo com Nietzsche*, nos revela que este conceito, "de fato, em seu significado mais geral, se define como a perda de todo sentido e

4 Esta designação foi atribuída pelo dramaturgo, ficcionista e jornalista Gervásio Lobato, em 1892, na revista lisboeta *Ocidente*. O texto na integra foi anexado no apêndice III da tese de Américo Enes Monteiro (1997).

valor do mundo; chega-se a esse ponto através de um desenvolvimento que engloba o socratismo, o platonismo, o cristianismo." (2010, p. 27).

Seguindo por esse viés niilista, a estética decadentista, própria do período finissecular, encontra em Patrício uma expressão arguta frente às interpretações dos textos do filósofo de Weimar. Ora, é claramente perceptível o diálogo que se estabelece em toda a obra de Patrício, cuja escrita metafórica e arraigada no sentimento de desprezo pela humanidade transcende a mera compreensão de uma realidade aparente, tal qual é apresentada na obra comtiana *Discurso do Espírito Positivo*, que vê na ciência a grande ferramenta do desenvolvimento humano.A razão tomará, portanto, o lugar que antes era ocupado por entidades metafísicas e religiosas, contribuindo, sobretudo, para o enfraquecimento darelação do homem com Deus. Daí a ideia da morte de Deus, desenvolvida pelo autor de *Assim falava Zaratustra,* e corroborada no conto patriciano.Dessa forma, para que nos situemos neste complexo conceito da morte de Deus, manifestada na personagem Águia, tomemos aqui, a explicação de Monteiro, segundo o qual,

> A tese da morte de Deus significa a morte das crenças nos pseudo-valores, das ilusões, da moral, enformadas pela nossa cultura milenarmente cristã. Mas a morte de Deus é também a morte do homem; do homem que criou as ilusões consoladoras e a moral tranquilizante, porque afinal os deuses são uma invenção do homem, o qual projecta neles os seus ideais inatingíveis, "os deuses são a encarnação do que nunca poderemos ser" (1997, p. 379).

É sem receio, então, que podemos pensar a presença de Nietzsche no conto *Diálogo com uma* Águiaà luz dos pressupostos teóricos aqui apresentados, ou seja, a da decadência enquanto estética. Essa manifestação acaba por revelar, portanto, uma realidade solapada pela subserviência à ideologia política que se instalara na Europa, sobretudo, na sociedade portuguesa de fim-de-século, cujos ecos do pensamento nietzschiano serão recorrentes entre os escritores desse período, de forma especial, em António Patrício:

> Não vejo, pois, razão para João de Barros considerar erro o ter-se interrogado sobre um eventual nietzschianismo de António Patrício, sobretudo que ele ressuma um pouco em cada página da sua obra. "Nitzcheniano puro" ou não, Nietzsche e o seu pensamento são presença constante na obra do autor de *Serão Inquieto. (*MONTEIRO, p. 112).

A citação figura como uma resposta de Monteiro ao poeta e escritor João de Barros (1881-1960), pois este teria duvidado da grande influência de Nietzsche sobre Patrício. Na perspectiva de Monteiro,

então, é inegável a presença do filósofo alemão na obra do poeta português. A confluência pessimista desses escritores corrobora a proposta desta análise, que tem como ponto de partida uma leitura niilista, conceito esse expresso na ingenuidade do homem e no comportamento e entendimento da águia, cuja visão crepuscular anuncia a degenerescência dos valores diante da instabilidade, sobretudo espiritual, haja vista que a instância religiosidade encontra-se em crise.

**O segredo da águia**

A personagem Águia apresenta-se como um ser sábio, que vivera longas experiências, o suficiente para compreender que o homem não passa de uma engrenagem programada, a procura de satisfazer suas próprias vontades, não se importando com a vontade do próximo. O amor, a cada aurora que surge, distancia-se à medida que a obsessão pelo progresso vai tomando conta de nossas preocupações. Destarte, os homens "não vivem por viver: tem deveres a cumprir, obrigações... E tudo isto em códigos, sistemas, em religiões, teorias, em morais!"(PATRÍCIO, 2000, p. 21). Isso contribui para a desvalorização do próprio valor, e, portanto, das moralidades implantadas e cultivadas por uma sociedade em declínio, e tentar fugir a essa realidade parece ser um plano inexequível, como podemos observar na decisão da Águia, que prefere ficar na gaiola, considerando -a até mais segura do que a prisão da liberdade, ideologizada pelo homem moderno, pelo homem decadente:

> —Eu?!... repetiu numa fleugma desdenhosa. Eu?!... Saír dêste poleiro, da gaiola? Não sou doida varrida por emquanto. Saír da minha casa, do conforto pr'á incerteza da noite, p'rò mistério?... Sou uma águia mas vivi entre homens. Já estou civilizada, meu senhor... E se o vento me arranca as asas velhas? E se chover, e se chover? Já pensou nisso? Nem com as garras enluvadas eu me atrevo... Nem que me cubra as asas de impermeáveis...(2000, p. 28).

A superioridade da águia ante o transeunte ingênuo, que julga ser livre, se revela no momento em que este a chama de "coitada" (p. 15) logo no início da narrativa. É a partir desta expressão que o animal desperta em si, primeiramente, o sentimento de desordem do mundo, visto que, o homem que por ali passa julga aquela condição de clausura como lamentável, mas não consegue perceber os motivos por meio do qual a águia encontra-se aprisionada. A partir de então a ave começa a explicar a sua origem genealógica, afirmando pertencer a uma família de origem nobre, e que sua antepassada tinha estado com Cristo no momento de sua crucificação e este, por sua vez, tinha-lhe revelado um segredo que esteve guardado durante todos esses séculos.

Se voltarmos os olhares para *Assim falava Zaratustra*, encontraremos, também, a figura da águia, já explorada no artigo de Luiz Celso Pinho (2004), cuja altivez desse pássaro denota um ser transcendente. Mas

que ligação há entre esta águia e a do conto de Patrício? Primeiramente, as personagens aproximam-se pela expressão erudita com que dialogam com seus respectivos interlocutores, ou seja, assim como Zaratustra recebe conselhos da águia, o mesmo acontece com o homem que dialoga com a águia de Patrício. Em segundo lugar, não é só o aspecto comportamental e taxionômico desses animais que se aproximam, mas também o sanguíneo. Portanto, o que os textos nos indicam é o parentesco entre esses animais. A antepassada que a águia de Patrício se refere é a mesma águia que aconselhava Zaratustra em suas peregrinações, como afirma Monteiro:

> Esta conta-lhe a história duma antepassada sua, a qual, quando Cristo se encontrava pregado na cruz, veio sobre Ele, lhe cravou as garras no peito e lhe picou, com o bico, o coração, bebendo--lhe o sangue. Trata-se da águia que mais tarde faria companhia a Zaratustra, na montanha. Cristo faz então dela a sua confidente e são essas confidências que ela irá transmitir a Zaratustra. (1997, p. 114).

Logo, o segredo mantido por essas gerações de águias nobres assume aqui, um princípio niilista através do qual a moralidade humana, representada, sobretudo pelo cristianismo, não passa de uma invenção decadente, já que o próprio Jesus Cristo confessara algo que refutaria tudo em que se acreditou até hoje:

> Renegou-se a Si-mesmo. Retractou-se! Disse o remorso de não ter vivido, a tristeza infinita, o desespero e o mal sem remédio de ser virgem, de morrer no corpo morto de uma árvore, único corpo que sentiu, o de um cadáver... As estrêlas que nasciam no céu dúbio eram pr'ó Moço Hebreu pólen doirado, e a sua alma moribunda abria tôda como os hortos ideais da Galilea...(PATRÍCIO, 2000, p. 17).

Portanto, a citação supracitada traz em sua expressão, além de um grande descontentamento com a vida e com a moral, o sentimento pessimista, haja vista que o homem, ao deparar-se com uma realidade completamente diferente daquela que lhe foi apreendida aos moldes cristãos, passa a perceber-se à maneira de Nietzsche, à maneira de Patrício, em cuja crença dar-se-á, com efeito, na incerteza de tudo, na certeza do niilismo. Este, por sua vez, pode ser caracterizado, a propósito do que especula Vattimo, no capítulo que versa sobre "Os dois sentidos do niilismo de Nietzsche", pela ambiguidade, como o próprio título nos sugere, quanto à hermenêutica do conceito, pois teremos, portanto, duas significações para o termo. O primeiro é o niilismo ativo, e o segundo, o niilismo passivo ou reativo.

**Águia, interlocutor e o niilismo ativo**

Julgamos pertinente caracterizar a escrita de Patrício dentro dos estabelecimentos conceituais nietzschianos, pois até agora nos referimos ao niilismo em seu sentido mais amplo.Todavia, para respondermos ao questionamento que Massaud Moisés (1992) projeta em seu artigo "Serão inquieto: anti-Nietzsche?",tomaremos,para alicerçar nossas reflexões, aquele primeiro conceito já apresentado na perspectiva de Vattimo, o do niilismo ativo, cuja principal característica, ao contrário do niilismo passivo ou reativo, manifesta-se por meio "da coragem de aceitar que Deus está morto, ou seja, que não existem estruturas objetivas dadas" (2010, p. 243)

Antes de nos atentarmos para uma proposta de objeção às ponderações de Moisés, precisamos especificar melhor o conceito de niilismo. Portanto, para Vattimo:

> [...] a caracterização mais ampla e geral do niilismo ativo em relação ao passivo ou reativo parece distingui-los em termos de "força" do espírito; em uma nota do outono de 1889, o niilismo é definido como "ambíguo": "niilismo como sinal da maior potência do espírito: como niilismo ativo [...] Niilismo como declínio e regresso da potência do espírito: niilismo passivo". (2010, p. 242).

Podemos dizer que o niilismo ativo figura no espírito da águia no momento em que esta reconhece as inutilidades de uma tradição arraigada pelos preceitos metafísicos que se espargiram por toda a humanidade, desde a época da tríade Sócrates-Platão- -Aristóteles, quando se lançaram em busca de uma verdade, considerada para Nietzsche, em seu último estágio, uma fábula[5]. Nessa perspectiva, não podemos conceber que a escrita de Patrício, especificamente *Diálogo com uma águia* seja anti-nietzschiana, como o quer Moisés:

> A Águia nietzschiana que [...] é o próprio símbolo da visão olímpica que Zaratustra tem do mundo. [...] No texto de António Patrício, a ave está engaiolada, envelhecida, e fala desenfreadamente, quando seria de esperar que fosse, nas palavras de Zaratustra, "l'animal le plus fier qu'il y ait sous le soleil ". Em suma, "aquela águia que saboreou Prometeu numa montanha!", agora inspira dó. (1992).

Neste trecho, Massaud Moisés afirma que a águia de Zaratustra é o símbolo da superação humana por ser um animal altivo, enquanto que a de Patrício não passa de uma ave decrépita, decadente, e, ousamos dizer, símbolo de uma transformação que mais se aproxima do empreendimento conceitual da *trasvaloracão de todo os valores*. Ora, transvalorar um valor, culmina, portanto, no reconhecimento de um sistema deturpado, de uma verdade legitimada pela coerção da vontade de potência, implicando assim, naquilo que já disseraFreud (1856-1939) em sua obra *O futuro de uma ilusão,*ou seja, "as verdades contidas nas doutrinas religiosas estão

5 Para uma análise mais detida a respeito de uma verdade enquanto fábula, consultar o subtítulo que versa sobre o "Balanço do niilismo: o mundo verdadeiro transformou-se em fábula", do livro *Diálogo com Nietzsche*, de VATTIMO.

de tal maneira deformadas e sistematicamente disfarçadas que a massa dos seres humanos não pode reconhecê-las como verdades" (2012, p. 111-112).

Em contraposição à figura da águia, temos o interlocutor, que logo no início do diálogo com a ave, não entende as razões pela qual o animal prefere permanecer engaiolado. O segredo a ser revelado apresenta-se como um momento de grande tensão para o homem, atônito ante as revelações apocalípticas da águia. Apocalípticas porque, uma vez revelada a confissão do "Hebreu", o mundo conhecido até então entraria em colapso, pois para construir um novo valor, deve-se primeiro demolir o anterior.Todavia, reconhecer tais preceitos como uma alternativa para elevação do espírito humano não convém ao homem moderno, muito menos para o homem cristão, este, mascarado por aquilo que Nietzsche considera como niilismo passivo ou reativo, a antítese do ser superior.

É preciso ressaltar que Moisés talvez não tenha se atentado para o historicismo que Nietzsche condena, essa "doença histórica" que é justamente o de pensar cada manifestação de valores, ou de estruturas objetivas dadas, como uma constante dentro de contextos históricos definidos, não havendo, por conseguinte, lugar para o engendramento das potências criadoras, já que as capacidades imanentes e transcendentais do ser modelam-se não no curso da criação, mas no da recriação do passado. Dessa forma, seria equivocado pensar numa águia dos tempos de Zaratustra, seria até anacronismo atribuir uma característica do ser do passado, a um ser do presente, sobretudo quando se trata de uma diferença temporal considerável. Atentemos, ainda, para o fato de que a águia de Patrício vive outros tempos, outros valores, outra ordenação das estruturas psíquicas. Ao final do conto, percebemos que quem inspira dó não é a águia, mas sim o interlocutor, que persuadido pela experiente ave, acaba por conhecer a essência do niilismo ativo, ou seja, de que não há uma estrutura objetiva, de que não há um deus vivo, pois este já morreu, e com a morte deste, as esperanças e garantias entram em decadência, como podemos observar no término do diálogo, quando da despedida de ambos:

> Achei-me enfim na rua, longe dela.
>
> Um rapaz namorava mesmo em frente, a patrulha descia compassada, disse-me adeus um coco conhecido: dobrava a esquina um eléctrico apinhado. Tinha ainda no ouvido a voz da águia, quando saiu de uma janela aberta uma ária roufenha de fonógrafo.
>
> Comuniquei feliz com a vida reles. Depois disto, é evidente, não posso mais falar-lhe. Ainda bem! Levava-me ao suicídio essa águia velha. (PATRÍCIO, 2000, p. 29).

Todavia, o interlocutor não está preparado para desvelar e aceitar os disfarces ou máscaras ideológicas da sua "realidade" – que ao longo da história foi posta como verdade eterna – como o aceitaria se fosse um Übermensch. Nesse sentido, Moisés (1992) acertadamente nos conduz à compreensão de que há uma ilusão de ótica produzida por Patrício, pois podemos pensar que a águia é o foco central das atribuições hermenêuticas no conto, quando na verdade, é o próprio interlocutor o agente principal de uma interpretação mais atenta, de uma análise mais detida das apropriações conceituais nietzscheanas. Por outro lado, o autor de "Serão inquieto: anti-Nietzsche?"nos oportuniza a uma objeção por recusar ou ignorar o pensamento do filósofo alemão desenvolvido no conto de Patrício.

Portanto, ao contrário da superação da águia, o mesmo não acontece com aquele simples homem, cuja estrutura da qual faz parte ainda lhe é bastante influente, não conseguindo suportar, portanto, o anúncio da "morte de Deus".Diante da negação dessas estruturas objetivas, ou dos valores arraigados, podemos considerar que "Diálogo com uma águia" acaba por denunciar, através de uma estética sustentada pelo espírito niilista, uma sociedade descontente, ou desencantada com um presente áspero, situado num contexto de criseda sociedade portuguesa do fim-de-século.

Bittencourt soube explorar bem em sua tese, a respeito do teatro de Patrício, essas marcas de caráter pessimista. Talvez por que não sabemos ao certo, como se configura a natureza desse pessimismo, pois costumamos tomá-lo como simples manifestação subjetiva de um indivíduo. Ora, se levarmos em consideração o conceito de arquétipo, de Carl Gustav Jung (1875-1961), poderíamos até considerar o conteúdo simbólico e imagístico como uma variante a ser considerada. Considerada no sentido niilista de pensar e sentir, pois aí teríamos, quem sabe, um niilismo inconsciente, através do qual se nega, ainda que sob uma verdade estereotipada pelo medo da negação – nesse caso, negação divina –a "verdadeira" realidade. Mas essa perspectiva fica por ser desenvolvida.

**Considerações finais**

Debruçar-se sobre o conto "Diálogo com uma águia"nos incitou a uma instigante analogia com o pensamento de Friedrich Nietzsche, para o qual convergem não só a literatura de Patrício, mas também grande parte da literatura portuguesa finissecular. Dessa forma, este artigo procurou evidenciar a presença marcante de Nietzsche num conto de António Patrício, por meio do qual o niilismo se afirma como ferramenta na produção de uma estética decadentista.Apesar da escassez teórica a respeito da obra de Patrício, não se esgotam as possibilidades de interpretação de seus textos, e é pensando nisso que esta reflexão foi apenas o início de uma

jornada de leituras que doravante trilharemos.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Roberto Nunes. *Escrita de Eros e Tânatos no teatro de AntónioPatrício* (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa)**.** Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UniversidadeFederal do Rio de Janeiro, 2011.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

LOPES, Óscar. António Patrício: uma saudade decadente e nietzschiana.In: *A busca de sentido:questões de literatura portuguesa***.** Lisboa: Editorial Caminho, 1994. p. 89-102.

MOISÉS, Massaud. Serão Intuieto: anti-Nietzsche? In: *Revista Colóquio*/Letras. Nº 125/126, jul. 1992, p. 63-69. Disponível em http://coloquio.gulbenkian.pt/bit/sirius.exe/issue?n=125. Acessado em 21 março 2013.

MONTEIRO, Américo Enes. *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa*(1892-1939)(Tese de Doutorado em Cultura Alemã)**.** Lisboa:Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra:* o livro para toda a gente e para ninguém. Trad. de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PATRÍCIO, António. *Serão Inquieto: contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

VATTIMO, Gianni. *Diálogo com Nietzsche*. Trad. de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# Resumos Expandidos

702 Pág.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O EROTISMO EM LUIZA NETO JORGE: A CORPOREIDADE DO POEMA

[1]Carolina Alves Ferreira de Abreu
[2]Orientadora: Prof.ª. Dr.ª Rita do P. Socorro B. de Oliveira

Poetisa portuguesa e natural de Lisboa, Luiza Neto Jorge estudou Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa e dedicou-se não somente aos meio artísticos direcionados à poesia, como também à tradução de poemas e à escrita para o teatro e o cinema. Dentre suas obras estão *A Noite Vertebrada (1960), Quarta Dimensão (1961), Terra Imóvel (1968), A Lume (1989).* Colaborou e foi vinculada à revista *Poesia 61*, um grupo de poetas formado com o propósito de inovar a linguagem poética. A vertente escrita de Luiza está direcionada ao corpo erotizado do poema, ora enfatizando, ora relacionando este último e sua constituição ao ato genuíno sexual. O corpo humano, ascensor de uma identidade enquanto ser vivo, está relacionado à sua estadia e feitoria sobre o espaço em que se está condicionado, ou sobre o outro, como também nas desconstruções ou construções discursivas nas quais se pode realizar. O poema situa-se paralelamente a esta definição, como um indivíduo ativo no espaço em que está direcionada sua atuação. De resto, pode-se adaptar ainda tal conceito como uma busca pela identidade feminina que passa pela afirmação do corpo e da sexualidade, como também da própria escrita em moldes inovadores. Constata Alilderson Cardoso: "Por essas e por outras razões, quando tento falar a partir do 'corpo de Luiza Neto Jorge', penso no quanto é importante e, diria, urgente não reduzir a poesia que dele nasce a um breve passeio pelo bosque dos desejos eróticos." [1](CARDOSO, 2010, p.60). O objetivo geral desta pesquisa consiste em avaliar o aspecto erótico nos versos de Luiza Neto Jorge na obra *Corpos Vestidos* no poema, empregando como base teórica *O Erotismo,* de Georges Bataille. O objetivo específico constitui-se em selecionar o aspecto erótico no poema *O Corpo Insurrecto,* de Luiza Neto Jorge, de modo a encontrar relações ou semelhanças com a atividade escrita. Os procedimentos metodológicos incidem na compilação, seleção e análise do poema da obra *Corpos Vestidos* de Luiza Neto Jorge. Nesta, está inserido *O Corpo Insurrecto*, cujo cunho poético está direcionado à corporeidade do poema, estreitando-o ao erotismo. A pesquisa é bibliográfica e qualitativa, tendo por texto-base o livro já mencionado da poetisa, *O Erotismo,* de Georges Baitalle e alguns artigos complementares. Até o estágio atual da investigação, chegamos aos seguintes resultados: O arranjo poético de Luiza Neto Jorge está intimamente relacionado com uma ação insurrecionada, na qual o corpo e o poema entrelaçam-se e são comparados com um sujeito, cuja proposta está na desconstrução ou construção de um discurso através da linguagem erotizada.

1 Aluna graduando no curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa; discente voluntária do Projeto Fio de Linho da Palavra - UFAM.

2 Professora Dr.ª de Literaturas em Língua Portuguesa do DLLP e do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFAM.

Segundo [2]Rosa Maria Martelo, a poesia de Luiza foi desenvolvida em uma época (60, 70) de insurreição, o que culmina em uma escrita também revoltosa, mas através do corpo pela forma sexualizada de mostrá-lo enquanto ser.

Além de se inscrever nesta característica transgressora, Luiza Neto Jorge impulsionou este fator para que através de sua escrita pudesse afirmar o indivíduo tal qual a escrita. O corpo, predisposto como um elemento sexual é rebelde, pela forma violenta como confronta a si próprio, ao outro ou ao meio. Este corpo, cuja estrutura se consolida de forma diversa, está paralelo à linguagem, também construída de múltiplos sentidos muitas vezes subentendidos. A poesia de Luiza Neto Jorge, encoberta de sentidos inovadores tanto em moldes éticos, sociais, sintáticos ou semânticos, inclui através destas formas propor a questão do corpo e dos seus limites com a analogia à escrita e suas peculiaridades. Assim como também se inscreve enquanto sujeito numa adaptação erótica que compara a atividade escrita à atividade sexual. Sua poética caracteriza-se, portanto, pela sutil forma de transgressão, bem como a (des)continuidade e violência da qual o corpo (escrita) está propício a representar como um aspecto ora universal, ora individual da consciência do sujeito. Bataille pondera: "A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade." [3](BATAILLE, 1987, p. 18). Passamos agora a evidenciar este processo do erotismo envolto aos preceitos da escrita e sua criação em constante relação com o corpo e seus atos em [4]*O Corpo Insurrecto*, de Luiza Neto Jorge. A princípio, a poeta desmistifica o corpo como uma matéria que viola ou que é violada: o "corpo é insurrecto": "Sendo com o seu ouro, aurífero,/ o corpo é insurrecto./ Consome-se, combustível,/ no sexo, boca e reto." Mas também afirma este como algo infrator de si próprio, como um elo com a identidade subjetiva ou com algo mais universal feito o espaço em que se ambienta: "O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão." (BATAILLE, 1987, p. 20). Há na primeira estrofe este conceito de corpo, e na segunda uma premência ao ato sexual, desenvolvendo-se no âmbito erótico: "Ainda antes que pegue/ aos cinco sentidos a chama,/ por um aceso acesso/ da imaginação/ ateiam-se a cama." Bataille nos afirma sobre o este último que os homens são os únicos a tal disposição ou movimento, o que nos diferencia dos animais no ato sexual. Assemelham-se pela reprodução, produto da atividade sexual entre seres sexuados. O erotismo não se conceitua sob o objetivo de reproduzir outras vidas, senão por uma experiência no campo psicológico entre o eu e o outro ou outros. Enquanto na primeira o ser desconcerta-se e é invadido pela interdição que culminará na transgressão, a segunda já pertence a este estado, cuja quebra da razão resulta na busca pelo desejo inconsciente que o indivíduo almeja. O corpo, na realidade, abrange uma representação múltipla de um sujeito, junto a seus artifícios físico, mental, psicológico e emotivo, derrubando seus limites particulares ou em contato. Assim como

o corpo o poema é composto de emoções e sensações: "Ainda antes que pegue / aos cinco sentidos a chama, / por um aceso acesso / da imaginação." Vale ressaltar logo neste início o que Bataille discute sobre o erotismo e o ser pertencente a este fundamento, ao evidenciar duas condições: o descontínuo e o contínuo. O descontínuo nada mais é que o ato distinto, individual; o contínuo a elevação da vida a partir da morte, ou desaparecimento: "O erotismo é a aprovação da vida até a morte." (BATAILLE, 1987, p. 10). Na terceira estrofe do poema, interligada à segunda, já se tem uma noção de quebra de identidade do ser: "Labaredas tais / que, lume, crepitam / nos ciclos mais extremos / nuas réstias mais íntimas." Mas esta quebra de identidade não é modificadora de modo constante, mas sim do momento em que se violou o desejo e a quebra da razão do primeiro momento. A particularidade do erotismo é reservada à transgressão, e esta ultrapassa o interdito sob a forma de uma emoção futura positiva, já que o ser racional tem noção das consequências de suas ações. Os elementos associados ao fogo como "labaredas" ou "lume" revelam esta condição, uma vez que o elemento fogo tem sentido destrutivo ligado à paixão, mas também primitivo e sexualizado. Associa-se este sentimento como algo destruidor de um ser em um exato momento e construtor de outro (descontinuidade e continuidade). Ao mesmo tempo em que transgride o interdito e perde sua identidade enquanto ser sozinho, o corpo momentaneamente vai se adaptando a outro estágio agora em contato com outro: "As glândulas, as esponjas / que os corpos apóiam, / zonas aquáticas / onde os órgãos bóiam." Embora distintos, os corpos se assimilam pelo excesso: "O mesmo se dá com o crescimento objetivado no conjunto dos seres, reprodutores e reproduzidos, e, enfim, com o desaparecimento individual." (BATAILLE, 1987, p. 64). Na quarta e na quinta estrofe evidenciamos o desaparecimento de um momento e do ser deste momento, para acrescentar o excesso comum aos dois. Através deste excesso há modificação do corpo, como também a energia que é preciso gastar no crescimento das gônadas e da unidade psicológica do ser: "Apertando o corpo recém – nascido / no ovo solar, / há ainda um outro / corpo incluído." No decorrer do poema observa-se a evidência do ato sexual e de suas ações pelos corpos e seres, como ainda a introspecção na qual o ser adentra num isolamento: "Estamos falando de crise que é o efeito interior de um fato objetivamente conhecido. Conhecida objetivamente, a crise introduz um dado interior fundamental desse fato." (BATAILLE, 1987, p. 66). Ao quebrar os próprios limites, e se estes mudarem, o homem é alvo da crise como algo conflituoso que ele possui, já que os limites o encarceram como um sentimento pertencente ao espírito. Viola-se o comportamento habitual, de modo que a nova condição de transgressão causa estranhamento: "A ruptura se consuma, uma onda tumultuosa se perde, depois a solidão do ser descontínuo se fecha. A única modificação da descontinuidade individual de que o animal é suscetível é a morte." (BATAILLE, 1987, p.68). Junto à premência da morte está o processo descontínuo e contínuo em que o sujeito se inscreve e a violação da ordem real da qual a "pequena morte" (orgasmo) está interligada. O

sujeito no estado descontínuo adentra a continuidade ao se renovar em face de um novo estágio em que se insere diante de suas infrações ao próprio corpo, ao corpo alheio ou ao corpo espaço e tempo. Vejamos: "Mais talhado é o golpe/ quando o põem em prática/ com desassossego na respiração/ e o sossego cru de quem, tendo o corpo nu,/ a carne ardida/ lhe pede o ladrão/a bolsa e a vida." Nada mais é que o ser violado em fascínio sexual e em relação ao seu próprio limite individual adentrado pelo outro. Concluímos que a linguagem de Luiza Neto Jorge nos evidencia um arado de peculiaridades, dentre elas está a escrita erótica, no qual o sujeito está em constante posição de desafio diante de si, do outro ou do ambiente em que se situa. Há uma característica importante em seus versos: A escrita erotizada. Isto é, o erotismo através da escrita do próprio texto. Este erotismo não se fundamenta a um mero estado sensual de corpos, mas à vida que se dá ao poema e à sua criação fundamentada no ato sexual. A poetisa não impulsiona o leitor a entender somente como um corpo humano, mas como um corpo textual entrelaçado ao fascínio dos limites de quem cria e do que é criado. A transgressão, a violação, o orgasmo do ser nos processos de atividade sexual estão carregados de simultaneidade à escrita erótica do poema. Este último precisa ser talhado por alguém ou algo que necessite ora se posicionar, ora anular sua própria identidade para que no final da criação se obtenha no espasmo da alma do criador uma renovação ou realização do que se colocou a desempenhar.

**REFERÊNCIAS**

**(Endnotes)**

1 CARDOSO, A. *Um corpo Insurrecto é a casa do mundo: O sexo Luiza Neto Jorge*. In: Um corpo inenarrável e Outras Vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea – organização de Ida Alves. Editora Eduff. Niterói, RJ, 2010.

2 MARTELO, R. *Corpo, enunciação e identidade na poesia de Luiza Neto Jorge*. In: Cadernos de Literatura Comparada, n.º 2, Porto, 2001.

3 BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. L&PM Editores. Porto Alegre, 1987.

4 JORGE, L. N. *Corpo Insurrecto e Outros Poemas*. São Paulo. Editora Escrituras. 2008.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A MÚSICA DE CASIMIRO DE BRITO E DE ZEMARIA PINTO

Cinelândia de Oliveira Vilacorte[1]; Cláudio Sampaio Barbosa [2]

**RESUMO**

O livro *Música do mundo* reúne poemas da obra do português Casimiro de Brito, nele incluídos *Solidão imperfeita*, *Canto matinal* e *Animal volátil*. Outro livro, *Música para surdos* é o terceiro livro do brasileiro Zemaria Pinto. Com essas duas obras, planejamos demonstrar em que consiste a música da poesia, discorrendo sobre o ritmo, a escolha das palavras e os temas dos textos. Utilizamos como quadro teórico estudos relativos às funções poética e metalingüística de autores como Roman Jakobson, em *Linguística e comunicação*, além de Samira Chalhub, com *A metalinguagem*, e Afonso Romano de Sant´Anna, com *Paródia, paráfrase &cia*. Esta apresentação corresponde a resultado parcial da investigação da proponente no projeto Fio de Linho da Palavra, do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade do Amazonas.

**Palavras-chave**: poema; música; metalinguagem

## INTRODUÇÃO

Casimiro de Brito nasceu no Algarve em 1938, vive em Lisboa. Dirige festivais de poesia em Portugal. Inaugurou sua produção poética em 1957, com *Poemas da solidão imperfeita*e participou do movimento Poesia 61, que marcou o cenário artístico de Portugal Traduz poemas de autores de vários idiomas, dentre eles o japonês.Sua obrabusca a plenitude cósmica e, segundo Ildásio Tavares, o poeta administra o silêncio por meio de versos cristalinos e do contraponto melódico e rítmico, "dentro de uma estrutura semelhante à da música, masde uma música livre, que ondulasse pela fragrância do pensamento"[1]. Zemaria Pinto nasceu em Santarém, Pará, em 1957. É professor de literatura e teoria e crítica literária, temas de que trata seu livro *O texto nu*; é dramaturgo, sendo sua primeira peça intitulada *Nós, Medeia*. Inaugurou sua obra poética com *Corpoenigma*, em 1994. Sua obra alia o diálogo com a realidade ao da elaboração do ato poético e, de acordo com Tenório Telles, especificamente o livro de poemas *Música para surdos*, estrutura-se como uma partitura – sequência de composições eivadas de intensidade humana e rigor na tessitura de seus cantos[2] .É justamente a música das obras do poeta português e do poeta brasileiro que se aborda no banner proposto. O objetivo geral dessa investigação constitui-se em analisar a música da obra de Casimiro de Brito e da obra de Zemaria Pinto, de acordo com as

1 Aluna do curso de Letras-UFAM; discente voluntária do Projeto Fio de Linho da Palavra-UFAM;cine-jesus2011@hotmail.com.

2 Professor de Linguística do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa-UFAM; vice-coordenador do Projeto Fio de Linho da Palavra-UFAM;tassocsb@yahoo.com.br.

funções poética e metaliguística, empregando como base teórica as idéias de Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação*. O objetivo específico corresponde a demonstrar o modo como se constrói a música da poesia de Casimiro de Brito e de Zemaria Pinto, por meio dos poemas *Um rio somos*, do poeta português, e *Exercício n. 17*, do poeta brasileiro

**METODOLOGIA**

A abordagem dos dois poemas objeto de estudo é bibliográfica, empregando a concepção de Roman Jakobson sobre as funções da linguagem, complementada por pesquisadores da linguagem poética, tais como Samira Challub e Affonso Romano de Santa'Anna.

**RESULTADO**

No atual estágio da pesquisa, analisamos os dois os poemas que transcrevemos a seguir:

UM RIO SOMOS

Um rio somos e canto este ritmo
silencioso respiração suspensa
na curva dos dias – este rio
suspenso murmurado e por lendas
calcinado eu canto: câmara escura
onde nos deglutimos: este pequeno
planeta solitário eu canto – lugar
discreto
onde apodrecem pássaros onde revoam
cidades cegas: jardim submerso
donde partem soldados
enquanto à noite minamos
os alicerces da própria casa do próprio pé:
este corpo eu canto este canto erecto - [3]

exercício n. 17
de cinco mil sementes repartidas
em outras cinco mil repetições
transforma-se a parede num festim

de gritos e sussurros sem sentido

miríades de sonhos e de sons
de um outro inferno ainda refletidas
são fugas recorrentes de mim mesmo
na sordidez do tempo aprisionadas

da câmara sombria um som se eleva
em timbres modulados na memória
buscando a quintessência do silêncio
na velha luta vã contra as palavras

pois o poema é nada mais que isso
música para surdos – nada mais[4]

O sujeito do poema de Casimiro de Brito revela o ritmo, o som, a cinza, a sombra e a solidão de "um rio que somos", a multiplicidade de marcas que nos formam, e também o lugar onde vivemos, ressaltando os aspectos negativos que nele imprimimos, como a indiferença, a guerra e mesmo o risco de nossa autodestruição. Talvez por isso a predominância de fonemas consonantais surdos, /k/, /p/, /t/ e da vibrante /R/, da aliteração da sibilante /s/, além do enjambement, recursos que sugerem a gravidade do tema. Apesar dessas questões espúrias que orientam a humanidade, o sujeito insiste em fazer um "canto erecto", digno de um corpo, "este" - de homem, de poeta, feito com a arte da palavra - e que recoloca o homem em perfeita relação com o planeta.

O sujeito do poema de Zemaria Pinto descreve a escrita do poema como a explosão cósmica no momento da criação: do caos, do informe, "de um outro inferno", "da câmara sombria", o som, a palavra "se eleva". Embora o ato poético possa ser sugerido, basta o poema ser visto, lido, ouvido, sentido; não há necessidade de ele ser explicado, embora o sujeito do poema o qualifique como "festim/ de gritos e sussurros sem sentido// miríades de sonhos e sons/ (...) fugas recorrentes de mim mesmo/ (...) música para surdos". O prazer do poema é, de certo modo, despertado pela predominância da nasalização em in, en, an, un, on, pelo jogo da assonância em ie e, além da alternância vocálica e da ditongação em iu, ou, oe, ia, ai, io, oi e ei, formando "timbres modulados", "miríades de sons", em um verdadeiro festim poético.

**CONCLUSÃO**

Em ambos os poemas a música é a própria poesia, manifestada no cavalgamento ou enjambement, aliterações, assonâncias, predominância de consoantes surdas ou de nasalização. Conforme discute Roman Jakobson, as possibilidades de entendimento do texto determinam a função da mensagem ou da linguagem, e Samira Chalhub, a esse respeito afirma que, na configuração da função poética, a realidade da palavra se mostra no que ela tem demais concreto, sendo escolhida pelo poeta dentre/por entre os elementos expostos no código. A respeito da função metalinguística, corresponde a uma mensagem cuja seleção no código combina elementos que retornem ao próprio código[5]. A relação de ambos os poetas com o poema é metalinguística, tendo em vista que eles revelam que agem com a linguagem poética e sobre esta despertam reflexões, além do prazer da leitura e audição do texto. Juntamente com a metalinguagem, eles exercem a autotextualidade - recurso que Sant'Anna[6] verifica na poesia de Manuel Bandeira -quando reiteram ou ratificam retomam a temática do ato poético.

**REFERÊNCIAS**

BRITO, Casimiro de. *Música do mundo*. Antologia poética. São Paulo: Escrituras, 2006.

CHALHUB, Samira.*Funções da linguagem*. 12 ed. São Paulo: Ática, 2006.

JAKOBSON, Roman.*Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1979.

PINTO, Zemaria. *Música para surdos*. Manaus: Valer, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.

TAVARES, Ildásio. Um exercício de fusão. In: BRITO, Casimiro de. *Música do mundo*. Antologia poética. São Paulo: Escrituras, 2006, p. 9 a 11.

TELLES, Tenório. Orelha e verso da contracapa. In: PINTO, Zemaria. *Música para surdos*. Manaus: Valer, 2001.

**(Endnotes)**

1 NOTAS

Tavares, 2006, p.11.

2 Telles, 2001, contracapa do livro.

3 Brito, 2006, p. 35.

4 Pinto, 2001, p.47.

5 Chalhub, 2006, p.37-49.

6 Sant'Anna, 2007, p.119.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O MITO EM PASSOS DA CRUZ, DE FERNANDO PESSOA ORTÔNIMO, E EM APARIÇÃO DO CLOWN, DE LUIZ RUAS.

HERVELYN TATYANE DOS SANTOS FERREIRA
RITA DO PERPETUO SOCORRO BARBOSA DE OLIVEIRA

**RESUMO**

Neste *banner*, propõe-se fazer a análise comparada entre o livro *Aparição do Clown*, constituído de único poema desdobrado em várias sequências, de autoria do poeta amazonense Luiz Ruas, com o poema *Passos da Cruz* do poeta português Fernando Pessoa- Ortônimo, sob o ponto de vista do mito. Para a fundamentação teórica serão utilizadas as teses de Octavio Paz sobre o mito discorridas em seu livro *O Arco e a Lira*, neste o autor diz que poesia e religião brotam da mesma fonte, são revelação, salto mortal, entretanto a palavra poética não precisa da autoridade divina, já em oposição a esta a palavra religiosa revela um mistério que é alheio, bem como de Roger Caillois encontrada em seu livro *O Homem e o Sagrado*, no qual o filósofo retoma a ideia de que qualquer concepção religiosa do mundo demanda no contraste entre o sagrado e o profano, diz também que o homem religioso pode agir sem angústia ou temor ou com um sentimento de dependência íntima que retém, contém e dirige cada um dos seus impulsos.

**Palavras-chave**: Pessoa-ele mesmo; Luiz Ruas; mito; sagrado

Fernando Antonio Nogueira Pessoa (1888-1935) foi poeta, filósofo, escritor, editor, crítico literário, jornalista, tradutor, astrólogo e publicitário, ao mesmo tempo em que produzia a sua obra literária em verso e prosa. Escreveu poesia e prosa nas línguas inglesa e portuguesa. Por ter desdobrado-se em múltiplas personalidades conhecidas por heterônimos, fica convencionado chamá-lo de Fernando Pessoa Ortônimo quando assina textos com o próprio nome. Teve grande atração pelo mundo místico. Em nota de 1906 confessa seu "grande amor pelo espiritual, pelo misterioso e pelo obscuro". O poema esotérico mais conhecido chama-se *No túmulo de Christian Rosenkreutz.* José Manuel Anes 1 (apud Cavalcanti Filho, 2011, p. 528) diz que há duas fases na vida de Pessoa, a primeira, esotérica, tem como ponto forte a astrologia e a teosofia, indo até mais ou menos 1920, e a segunda enfatiza a gnose, a alquimia, a magia, a cabala e as linhas de pensamento dos templários, rosa- cruzes e maçons. O brasileiro Luiz Augusto de Lima Ruas (1931- 2000) foi sacerdote, poeta, jornalista, ensaísta, radialista e professor. Aos 12 anos ingressou no Seminário São José, concluído o ensino básico. Foi transferido para o Seminário da Prainha, em Fortaleza, em 1952, desembarcou na Capital Federal para, no Seminário do Rio Comprido, seguir os estudos eclesiásticos, onde foi escolhido para dirigir o centro acadêmico Santo Tomás de Aquino. Em razão da instalação em Manaus do seminário maior, Ruas retornou a

essa cidade, onde conclui seus estudos. Foi pároco nos bairros de São Jorge, Remédios e Redenção. Lecionou em escolas de nível médio e na Universidade Federal do Amazonas. Em virtude das posições políticas que defendia, foi perseguido durante o regime militar de 1964. Foi um dos mais ativos membros do Clube da Madrugada. Publicou *Aparição do clown* (1958), *Linha d'Água* (1970), *Os graus do poético* (1979) e *Poemeu* (1985). O objetivo geral deste banner é fazer a análise comparada em *Passos da Cruz*, de Fernando Pessoa Ortônimo e *Aparição do Clown*, de Luiz Ruas sob o ponto de vista do mito, empregando como base teórica a ideia de mito de Octávio Paz e a de profano e sagrado de Roger Caillois. A base metodológica deste banner sustenta-se nos livros de Octávio Paz em *O Arco e a Lira*, onde o mito se constitui de dois elementos: racionais e irracionais, sendo que nos racionais encontram-se as ideias de absoluto, perfeição, necessidade e entidade e ainda a do bem como valor objetivamente obrigatório. Insere o ato poético na zona do sagrado. O sobrenatural primeiramente causa sensação de estranheza: diante das divindades sente-se simultaneamente repulsa e fascinação, terror e amor. Esta sensação é o ponto de partida da experiência religiosa, repulsa que faz movimento contrário, pois não se pode tirar os olhos da presença, dar-se conta que somos nós. O horror ante o "outro" surge pela suspeita de nossa identidade final, e a experiência torna-se unidade. Religião e poesia buscam a "outridade", mudam de natureza e regressam a nossa natureza original, a palavra poética não precisa de outridade divina nem da religiosa, porque ao assombrar-se o homem poetiza, ama e diviniza. E em *O Homem e o Sagrado,* Roger Callois discute o sagrado, o profano e o tabu, mostrando que existe uma zona na qual se pode fazer coisas que na outra são proibidas. O profano é o mundo cômodo e seguro, enquanto o sagrado garante a atitude religiosa e firma o sentimento de respeito. A religião é a administração do sagrado, e este desperta sentimento comparado ao fogo na criança: o mesmo receio de queimar-se, o desejo de acendê-lo, a emoção frente ao proibido; a mesma crença de que a conquista proporciona força e prestígio e de que o fracasso gera ferimento e morte. Os resultados da análise feita até aqui mostram que *Passos da Cruz* é composto por catorze sonetos que, pela numeração e estrutura podem ser comparados às catorze etapas da *Via Crucis*, caminho percorrido por Jesus desde o Pretório até o Calvário. "No meu cansaço perdido entre os gelos, e a cor do Outono é um funeral de apelos pela estrada da minha dissonância (...) Mas no teclado as tuas mãos pararam e indefinidamente repousaram…"1 Revela a busca pelo próprio conhecimento por meio do misticismo. José Augusto Seabra discute a simbologia própria  da linguagem iniciática para o Oculto em *Passos da Cruz*, nela apresentando o interseccionismo como uma das marcas da ortonímia de Pessoa, embora ela não esteja completamente dissociada dos heterônimos. O conjunto de poemas que formam *Aparição do Clown*, do padre Luiz Ruas desdobra-se em várias sequências sobre a passagem de Cristo na terra: "Mas escuta que vozes são essas? De onde vêm? Para onde vão? Olha. As flores ressuscitam". A promessa de redenção para a humanidade : "Vigiai vigiai preparai a veste acendei o círio

acendei a ribalta ressuscitai as rosas e aguardai no amor que o pássaro virá (...) Quando vires o pássaro ferido vagando antes que surja a madrugada não o tanjas nem o chames deixa-o voar"2. É o encontro do homem com o divino: "O pássaro ferido tem sete bicos sete línguas de fogo sete olhos sete chagas tem olhos e não vê. Ouvidos e não ouve. Está ferido. Suas asas sangrando sempre banham o mundo inteiro (...) Vê as cores. Ouve os sons. Tudo recomeça a vibrar e a dançar. É o tempo. Olha a estrela de ouro e de basalto"3. Traz a imagem do palhaço que procura a verdadeira face, um sentido para o eu. Segundo Tenório Telles" essa figura disfarçada, misto de inocência e maldade, vive a mais sublime e dolorosa das experiências, a de desvelar os mistérios da existência"(Telles Tenório, 2010, p.29). Ambos os poemas tratam de questões existenciais por meio de símbolos místicos, independentemente do dogma que seguem. E se em *Passos da Cruz* o sujeito do poema tem consciência da predestinação de seu caminho em direção à cruz e de que isso acarreta a redenção, em *Aparição do Clown*, o palhaço, com toda a simbologia que lhe envolve, também revela essa consciência e assume a mesma missão. Em virtude do que foi exposto, conclui-se que Fernando Pessoa, na primeira metade do século XX, e Luiz Ruas, na segunda metade do mesmo século, escrevem sobre os mistérios da existência, sobre uma regência superior. Apontam a procura do eu, do significado existencial, sondando os caminhos do sagrado, no caso dos dois poemas, no referencial religioso predominantemente cristão. Ambos encontram a redenção da humanidade e, nesta, em especial a do artista, por meio da missão de cada sujeito de tomar consciência da necessidade de procurar o entendimento da vida. Assim, eles revelam que o profano e o sagrado, a religião e a poesia são inseparáveis.

**NOTAS**

1 Apud Cavalcanti Filho, 2011, p. 528.

2 Ruas, 1998, p.85

3 Ruas, 1998, p.85

**REFERÊNCIAS**

ANES, José Manuel. In: CAVALCANTI FILHO, José Paulo,1948- *Fernando Pessoa*: uma quase autobiografia/ José Paulo Cavalcanti Filho.- 3° Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*/ Octavio Paz; tradução de Olga Savary. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando, *Poesias*/ Fernando Antonio Nogueira Pessoa; organização de Sueli Barros Cassal.- Porto Alegre: L&PM, 2012.

RUAS, Luiz. *Aparição do Clown*. Organização e estudo crítico por Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 1998.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva. 1991.

TELLES, Tenório. A Poesia Como Metáfora do Sagrado. In. MENDONÇA, Roberto. (org.) *Intérpretes de Aparição do Clown*. Fortaleza: Realce Editora. 2010, p. 27-32.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O SENSACIONISMO DE ALBERTO CAEIRO

João Paulo Cardoso Alves[1]

Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935), teve vida e obra curtas, porém ambas de importância única na literaturaque Pessoa desejou realizar por si mesmo. Esse homem simples que viveu sempre na região do Ribatejo, como quis seu criador, deixou apenas uma obra completa, *O Guardador de Rebanhos,* uma coletânea intitulada *O Pastor Amoroso* e peças esparsas que ganharam por nome *Poemas Inconjuntos.*Entretanto, Caeiro assume posição de mestre na mitologia dos heterônimos. Mestre, aliás, do próprio Pessoa, como chega a afirmar na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de 1935: "Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre".[2]Caeiro seria mestre também dos outros heterônimos, como o horaciano Ricardo Reis, que ficaria encarregado pela família do poeta de organizar e publicar a obra caeiriana; o modernísmo Álvaro de Campos, que sobre ele escreveu vários ensaios, como as *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro;* e Antonio Mora, filósofo que organizaria o pensamento exposto na sua obra.

A poesia de Alberto Caeiro está fundada basilarmente sobre o alicerce do Neopaganismo, numa reação ao pensamento transcendental de cunho cristão a tal ponto que, para ele, "Há metafísica bastante em não pensar em nada".[3]Assim, a dualidade sentir/pensar, tão recorrente na obra pessoana, adquire na poesia de Caeiro a negação do pensamento.[4] Esta tendência, que preza pela sensação acima de tudo, culminaria paroxisticamente no Sensacionismo, do qual seria ele, Alberto Caeiro, o fundador, embora jamais tenha formulado um programa estético.

O Sensacionismo está ligado à transposição para o mundo moderno dos ideais pagãos da Grécia Antiga, protagonizada por Caeiro. Deste modo, sua poética mira o alcance das "sensações verdadeiras" que só se realizou no espírito daquela civilização porque, para o grego: "*Existia, de um lado, a Cousa; do outro existia, em bloco, a Sensação, a sensação imediata e vivida*".[5] Portanto, para o sensacionista, "a única realidade da vida é a sensação", portanto, "a única realidade em arte é a consciência da sensação".

O objetivo deste trabalho é investigar o Sensacionismo no poema IX da obra *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, à luz da teoria de imaginação material do filósofo francês Gaston Bachelard. Posteriormente, pretende-se demonstrar as relações entre as imagens poéticas daquela obra e o significado do elemento

1 Graduando de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas. joaoalves500@gmail.comOrientadora: Profª. Elaine Andreatta
(PPGL/UFAM/ESAT/UEA)

2 PESSOA, 2005, p. 96.

3 PESSOA, 2010, P. 39.

4 SEABRA, 1991, p. 67.

5 PESSOA, 2005, p. 424.

natural terra, tal como o interpreta o referido filósofo.

Gaston Bachelard formula no texto*Imaginação e Matéria*as bases de sua teoria da poética da imaginação. Inserido a título de introdução na obra *A Água e os Sonhos,* este texto nos dá a definição da categoria *imagem,* caracterizada por dois modos, que são representados em conjunto: imaginação material, originada por um ou mais dos quatro elementos fundamentais – terra, água, fogo e ar – de maneira a significar-lhe poeticamente; e a imaginação formal, construída com uma ou mais matérias, às quais se atribui significado afetivo.[6]

Tais imagens, segundo o filósofo, são realizadas para despertar o interesse sobre o sentido íntimo do texto. Enquanto o significado poético e filosófico dos quatro elementos fundamentais organiza as ideias sobre estética, psicologia e moral, e, assim, leva ao entendimento da vida e do universo, o significado da matéria é construído através de substâncias dessa mesma matéria, expressa por meio das regras poéticas para sugerir estados afetivos.Portanto, o ponto de partida para a compreensão da forma deve ser o entendimento da matéria.

Contudo, interessa-nos mormente a análise do elemento terra que faz Bachelard no texto intitulado *Imaginação material e imaginação falada,* da obra *A Terra e os devaneios da vontade.* Como no primeiro texto, Bachelard empreende um estudo estético-literário para identificar as imagens poéticas e sua adaptação às formas artísticas. Porém, o que difere os textos é a descrição das imagens poéticas, no primeiro sendo tratada a água e neste o elemento terra, associando este ao estado de calma, leveza e lucidez.

O Sensacionismo da obra de Alberto Caeiro pode assim ser estudado à luz das ideias de Gaston Bachelard. Buscando as "sensações verdadeiras", Caeiro volta-se para a Natureza, sendo constantes em sua poesia referências a elementos minerais e vegetais. Tal atitude vem mesmo de sua atividade profissional, pastor de ovelhas, em contato direto com a terra para desenvolver suas tarefas e sobreviver.

No poema IX de *O Guardador de Rebanhos,* tal temática está presente desde o primeiro verso: "*Sou um guardador de rebanhos*." Caeiro posiciona-se ao longo da obra como um indivíduo que nega o pensamento como o encara a tradição ocidental. Para ele, as coisas devem *ser* somente, sem qualquer atribuição de significado ou sentimento. Assim, vemos-lhe afirmar a falibilidade da razão, porém no verso seguinte ao citado, ele diz: "*O rebanho é os meus pensamentos*." No entanto, os pensamentos de Caeiro são as coisas, ou melhor, as sensações que se possa tirar delas, como ele mesmo afirmará no verso seguinte: "E os meus pensamentos são todos sensações."

6 BACHELARD, 1989, p. 1-3.

Segue Caeiro, reafirmando sua atitude nos versos seguintes: "*Penso com os olhos e com os ouvidos/ E com as mãos e os pés /E com o nariz e a boca*." Percebemos a tentativa na poesia caeiriana duma aproximação com o homem primitivo, sem a carga intelectual das idades moderna e contemporânea. No entanto, em contraste à pregação da falibilidade do pensamento, o cerne de sua poesia é o metapensamento , em busca de vestir-se somente com suas sensações. O paradoxo, tão recorrente na obra pessoana, não deixou de frequentar a poesia de Alberto Caeiro.

Assim o referido poema continua: "*Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*", em mais uma reafirmação de Caeiro, a favor de que, *grosso modo,* se pense com os sentidos. Esta é outra característica marcante na poesia de Fernando Pessoa: o contraste pensamento/sensação. Ricardo Reis, a seu modo conciso, afirma: "*Quanto sinto, penso*." Álvaro de Campos, no seu drama constante: "*O que eu penso ou sinto, que nem sei qual é, ó vida*." Fernando Pessoa, ortônimo: "*O que em mim sente, está pensando*". Caeiro, por fim, pensaria sentindo.

Seguem os versos do poema aqui estudado: "*Por isso quando num dia de calor / Me sinto triste de gozá-lo tanto / E deito ao comprido na erva / E fecho os olhos quentes*" Nestes versos novamente percebemos as imagens que remetem às sensações e ao elemento terra, com destaque para o penúltimo verso que, ligado aos dois últimos adquire significado mais amplo: "*Sinto todo o meu corpo deitado na realidade / Sei a verdade e sou feliz*." Todos os versos do poema, então, articulam-se, confirmando a verdade de que fala Caeiro.

Seguindo ainda a tese de Bachelard que preconiza a origem da forma a partir da matéria, podemos interpretar a utilização do verso-livre e branco por Caeiro numa busca do estado natural que procura alcançar. Afirmará ele no poema XIV: "*Não me importo com as rimas.Raras vezes / Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.*" A forma de sua poesia, portanto, haveria de ser autêntica e única como os elementos da natureza.

Alberto Caeiro é o heterônimo de vida mais curta. Morreria, tuberculoso, em Lisboa, no ano de 1915. Ao contrário de Álvaro de Campos, que assinou até os últimos dias de vida de seu criador, e Ricardo Reis que Pessoa não "matou", Caeiro calou-se logo, a partir de então deixando a seus discípulos a imagem do homem que encontrou a "verdade" de que tanto falam, ou melhor, as "sensações" que só é dado a poucos conhecer. É como se as houvesse esgotado, dizendo: "*Um dia deu-me o sono como a uma criança qualquer. / Fechei os olhos e dormi. / Além disso, fui o único poeta da Natureza.*"

**REFERÊNCIAS**

BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro, obra poética II.* Porto Alegre: L&PM, 2010.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama.* São Paulo: Perspectiva, 1991.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# SOPHIA ANDRESEN E ASTRID CABRAL NO INTERVALO DA VIDA E MORTE

Maria Socorro da Silva Dantas[1]
Elaine Pereira Andreatta[2]

**RESUMO**

Neste banner objetivamos analisar as imagens poéticas da vida e morte construídas em dois poemas, o primeiro, *Navio naufragado*, do livro *Dia do mar*, de Sophia Andresen, e o segundo, *Retrato do tio marinheiro*, do livro *Rasos d´água*, de Astrid Cabral, empregando como quadro teórico o pensamento de Gaston Bachelard no livro *A água e os sonhos*, em que o autor sugere significados às imagens fluidas e aos elementos marinhos. A demonstração será também complementada por ensaios sobre as obras das duas escritoras. Este estudo integra o projeto Fio de Linho da Palavra, do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas, do qual a proponente participa como discente voluntária.

**Palavras-chave:** Sophia Andresen; Astrid Cabral; imaginário

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar as imagens poéticas da vida e morte construídas em dois poemas, o primeiro *Retrato do tio marinheiro*, do livro *Rasos d'água*, de Astrid Cabral, cujo livro foi publicado pela autora em 2003, o segundo *Navio naufragado* do livro *Dia do mar* de Sophia de Mello Breyner Andresen. Astrid Cabral estreou em 1963, com a publicação do livro de contos *Alameda*. Suas obras seguintes foram os livros de poemas *Ponto de Cruz* (1979) e *Torna-viagem* (1981). A obra da autora portuguesa foi iniciada quando veio a lume *Poesia* em 1944, e multiplicou-se em outros livros de poemas, contos, peças teatrais e ensaios.

## METODOLOGIA:

A pesquisa é bibliográfica e a fundamentação teórica consiste no pensamento de Gaston Bachelard no livro *A água e os sonhos*, em que o autor sugere significados às imagens fluidas e aos elementos marinhos.

1 Aluna do 7° período do Curso de Letras-Língua e Literatura Portuguesa da UFAM; voluntária do Projeto Fio de Linho da Palavra da Universidade Federal do Amazonas;

2 Orientadora no Projeto Fio de Linho da Palavra da UFAM; Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM; Professora da Escola Norma Superior da UEA.

**OBJETIVO GERAL:**

» Analisar as imagens poéticas da vida e morte construídas nos poemas *Retrato do tio marinheiro*, do livro *Rasos d'água*, de Astrid Cabral, e *Navio naufragado*, do livro *Dia do mar*, de Sophia Andresen.

**OBJETIVO ESPECÍFICO:**

Demonstrar as imagens da vida e morte em *Retrato do tio marinheiro*, de Astrid Cabral;

Mostrar as imagens poéticas da vida e morte no poema, *Navio naufragado* de Sophia Andresen.

**RESULTADOS:**

Transcrevemos, a seguir, os poemas objeto de estudo, para proceder a análise:

No poema *Retrato do tio marinheiro,* de Astrid, percebemos a intensidade da vida do marítimo, de um lado para outro no mar, de forma agitada e perigosa, no entanto, divertida e prazerosa para ele, exposto às adversidades e incertezas que o mar propicia, diverte-se com os amigos, desconhece o futuro, o que está reservado a ele, curte a aventura de ser jovem e a realidade guiada por bússolas, alternada com a terra. Mas a qualquer momento pode naufragar e morrer, vítima do próprio mar, e entrar em uma nova condição. Esta situação, porém, não o tornará alheio à realidade do mar, muito pelo contrário, o colocará em contato com nova realidade. Enquanto em vida este marinheiro tinha o mar aos seus pés, além do soalho do barco, agora está no mar inteiramente, tornando-se parte dele e, integrando-se a ele. Em vez de sol, terá o sombrio território de água e sal, no lugar de risos e abraços, o silêncio e a ausência de luz. No lugar de amigos, terá a companhia de algas, moluscos e peixes. Enfim, este é o futuro que ronda o marinheiro, no entanto, desconhecido e implacável, porém justo. Justo, pois, se o marinheiro ama tanto o mar, apesar de todo perigo que ele oferece, é justo que nele se integre através da morte, especial para ele, um amante do mar.

O poema de Sophia Andresen, *Navio naufragado*, reflete, justamente, a imagem deste marinheiro enquanto cadáver, que se desintegra no fundo do mar. O marinheiro, antes em constante movimento, agora jaz, guardado no fundo do mar, a se desintegrar pouco a pouco, é um esqueleto branco que se confunde com a vida marinha, sua forma humana vai ganhando uma nova aparência, em vez de veias tem algas, suas mãos têm duas conchas, no lugar do coração uma medusa, animais silenciosos e transparentes, a cor da água se confunde com a cor das flores. [1]Rita de Oliveira comenta, sobre o poema de Sophia, que a transfiguração do corpo do capitão nas coisas marinhas, completa sua existência e o reconcilia com tudo o que ele havia se relacionado. De acordo

com [2]Bachelard, a água fornece o símbolo de uma vida especial atraída por uma morte especial. É o caso do marinheiro. Por outro lado, considerando a relação do homem com o mar, pode-se considerar que este marinheiro também é uma vítima da violência da água. Ainda segundo [3]Bachelard, a água recebe facilmente todas as características psicológicas de um tipo de cólera. Essa cólera, o homem se gaba rapidamente de domá-la. Por isso, a água violenta é logo em seguida a água que violentamos. Um duelo tem início entre o homem e as ondas. Isso reflete de certa forma, a relação do marinheiro com o mar, ou seja, uma relação intensa e violenta, onde o mar quase sempre vence o homem.

**CONCLUSÃO:**

As imagens refletidas nos dois poemas se completam, o primeiro reflete a imagem do marinheiro em plena vida, com todo seu vigor e espírito de aventura, sem preocupações com o futuro que o espera, aliás, sem se quer imaginá-lo, enquanto o segundo, o poema de Sophia Andresen, retrata justamente esta imagem da vida após a morte, um final justo para um amante dos mares, já que esta é a forma de se tornar parte daquilo que amou e desafiou.

**NOTAS:**

**(Endnotes)**

1 OLIVEIRA, 2012, p.86.

2 BACHELARD, 2002, p.50.

3 BACHELARD, 2002.p.16.

**REFERÊNCIAS**

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dia do mar*. Ed. Definitiva. Lisboa: Caminho, 2003.

BACHELARD. Gaston: *A água e os sonhos* - ensaios sobre a imaginação da matéria. Ed. Martins Fontes. São Paulo 2002.

CABRAL, Astrid. Rasos d' água. 2 Edição, São Paulo: Editora Valer, 2004.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Sophia*: poema de mil faces transbordantes. Manaus: Editora Travessia, 2012.

http://www.maricell.com.br/sophiandresen/sophia_m_b_andresen.htm: consultado em 15 de setembro de 2012.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# A BIOLOGIA DA MEMÓRIA NOS POEMAS DE REIS-SÁ

[1]Matheus José Santos da Silva[2]
[2]Rita do Perpetuo Socorro Barbosa de Oliveira

RESUMO

Neste banner, propõe-se fazer a análise acerca dos poemas presentes em *Caminho de Candeeira* e *Força de Coriolis*, dois segmentos do livro *Biologia do Homem*, do escritor Português Jorge Reis-Sá. Na obra, frisa-se a memória de familiares e de amigos. Além disso, será feita a análise do termo biologia, do título do livro e relacioná-lo com os poemas. Como fundamentação teórica será utilizado o livro do filósofo francês Henri Bergson, Memória e Vida – Textos Escolhidos, especificamente o capítulo "A vida ou a diferenciação da duração", em que é abordado o sistema do corpo e como o espírito o afeta, além da capacidade humana de transformar os atos em linguagem. Esta análise apresenta meus resultados parciais como discente voluntário no Projeto Fio de Linho da Palavra, do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas.

Palavras-chave: Biologia do Homem, Reis-Sá, poesia.

## INTRODUÇÃO

Em *Biologia do Homem*, Jorge Reis-Sá (Vila Nova de Famalicão, 9 de abril de 1977), compartilha com o leitor poemas que tratam sobre a família, a perda, a morte, a amizade e o amor. Todos se relacionam pela memória e através dela serão comentadas passagens dos dois segmentos deste livro: *Caminho de Candeeira* e *Força de Coriolis*. Haverá também uma análise acerca do título da obra do escritor português, onde se comentará a biologia presente na mente e manifestada pelo corpo, provocando ações produtoras de linguagem, destacando os homens dos demais animais. Para o embasamento dessas análises, será utilizado o filósofo francês Henri Bergson (Paris, 18 de outubro de 1859 – Paris, 4 de janeiro de 1941).

OBJETIVO GERAL

Analisar os poemas de *Biologia do Homem,* de Jorge Reis-Sá segundo a reflexão do corpo feita por Henri Bergson.

1 Discente do quinto período do Curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas.
[2] Professora de Literaturas em Língua Portuguesa do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Destacar poemas de *Biologia do Homem*, de Reis-Sá, onde se encontra a memória de família e amigos; Discutir sobre a biologia mental e como ela se revela através da linguagem.

METODOLOGIA

Os conceitos da pesquisa consistem numa análise temática e bibliográfica do livro *Biologia do Homem*, de Jorge Reis-Sá. Como fundamentação teórica, será utilizada a relação entre matéria e corpo para produzir ações, abordada pelo filósofo francês Henri Bergson, no livro *Memória e Vida*, enfatizando o terceiro capítulo da obra, *A vida ou a diferenciação da duração*,complementadas também pelo segundo capítulo da obra do filósofo francês, *A Memória Ou Os Graus Coexistentes Da Duração,* e pelo *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, bem como pelo *Dicionário Filosófico*, de Nicola Abbagnano.

RESULTADOS

Apresentamos a seguir análise do livro de poemas de Reis-Sá. A matéria, para Bergson, se refaz, através de atos realizados anteriormente, logo, ela é constante. Ao desautomatizar a consciência humana, distinguindo -a dos demais animais, o homem pode transformar o corpo, sua matéria, em um instrumento de liberdade. Ele se utiliza de seu sistema para exteriorizar a linguagem, utiliza sinais para descrever os sentimentos. Dessa forma, não se limita apenas a sobreviver, mas, através de seu sistema motor, pensamento e ação, consegue servir-se de si como bem entender. Na produção textual, por exemplo, pode-se utilizar da linguagem para se produzir linguagem. Na primeira parte de *Biologia do Homem, Caminho de Candeeira*, há uma relação entre a morte e o convívio familiar, onde é feita uma reflexão sobre a figura paterna, a perda e o amor. Na segunda parte, *Força de Coriolis*, a relação é focada na amizade e convívio de pessoas sem vínculos sanguíneos. Através da seleção de alguns poemas, chega-se à definição da biologia mental. Essa biologia constitui-se em nossa capacidade de utilizar as memórias guardadas, mas não esquecidas, em nosso cérebro e transformar em ações, em linguagem, como é feito por Jorge Reis-Sá ao longo do livro. Henri Bergson cita a diferença vital entre ser humano e os demais animais: "Radical também, por conseguinte, é a diferenciação entre a consciência do animal, mesmo o mais inteligente, da humana. Pois a consciência corresponde exatamente ao poder de escolha de que o ser vivo dispõe." (BERGSON, 2006, p. 133). Para ele, consciência é liberdade, o rompimento dum ciclo onde os demais animais não conseguem modificar, pois o homem tem a capacidade de converter o automatismo, o que lhe proporciona o topo da cadeia alimentar e o desenvolvimento do intelecto. Em *A Salvação do Mundo*, explica-se a complexidade de um poema, e como podemos transpor, através de palavras, passagens que se encontram em

nossa memória, revisitando, assim, momentos de intensa emoção: "O poema é circunstância de lugar [...] O mundo é útil de poesia. Todos os versos são possíveis" (REIS-SÁ, 2005, p. 17). Curiosamente, em *Todo Poema*, a mesma reflexão citada acima pode ser percebida: "Todo poema é circunstância de um tempo e de um lugar. / Todo o poema é memória dessa circunstância. Todo o poema / é memória de um tempo e de um lugar. Todo o poema é memória." (REIS-SÁ, 2005, p. 37). Bergson diz, sobre esse revisitar que, ao sentir a necessidade de recuperar uma lembrança obscura são utilizados vários mecanismos: "A lembrança de uma sensação é coisa capaz de sugerir essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela." (BERGSON, 2006, p. 51). Em *Dharma e Greg*, cabe ao olfato localizar essa informação: "Ontem vi uma pessoa com vontade de memória/ [...]. Disseram-lhe que cheirasse, que o odor/ Desperta em nós o encontro com a primeira namorada." (REIS-SÁ, 2005, p. 18). Percebe-se o relembrar da infância através do odor, pois o olfato facilitaria o recordar de um tempo não utilizado, adormecido, mas não esquecido, onde o cheiro seria o fator necessário para a memória ressurgir. A memória sobre essa época será reutilizada, uma vez que foi solicitada por nossa mente para esclarecer alguma dúvida sobre um momento atual. O tema infância ainda está presente em *Força de Coriolis*, não tão relacionado à família como em *Caminho de Candeeira*. Agora, as relações de amizade permeiam os poemas deste segmento. Em *Coisas Simples*, o leitor é convidado a adentrar na juventude do eu lírico, onde ele dialoga com um companheiro sobre tal fase, nas coisas simples que ela representava, seja nas vozes das namoradas, do poente, da água do tanque das avós, bem como as amizades cultivadas, perdidas ao crescer: "Falo dos acordes tilintando simples a / poente, as vozes juvenis das nossas namoradas, o futuro / que tínhamos marcado entre as agendas do concerto." (REIS-SÁ, 2005, p. 39). Quanto à biologia do texto, citam-se trechos do poema *Biologia do Homem:* "Existiam leões ensinando às aves o melhor pouso, pombos/ acrescentando sons à pedra e um homem. A escola já se não fazia só de manhã [...] A escola já se não trazia debaixo dos olhos, no liceu." (REIS-SÁ, 2005, p. 46). Ele continua: "A escola era um homem ensinando a vida em gestos largos, aproximava Darwin dos nossos olhos sedentos de luz [...] Eram os leões, os pássaros e o homem." (REIS-SÁ, 2005, p. 46). Acrescenta o eu lírico ao poema: "evoluindo os pardais ou os pombos nas teorias que Darwin, sempre/ Darwin, Dobzhansky ou Gould entregaram entre as pedras para/ que as transformasse em sumo e açúcar para o espírito do nosso/ conhecimento." (REIS-SÁ, 2005, p. 46). O degustar do conhecimento, como se percebe ao longo das passagens citadas, é próprio do homem: "Era depois das palavras, ia fazer apenas alguns/ minutos que renascêramos, os minutos teoria a teoria descontados/ nos gestos largos que de conhecimentos nos cobria a razão" (REIS-SÁ, 2005, p. 46). Bergson escreve que, ao se mostrar apto para absorver ensinamentos, o ser humano se transforma, utilizando o corpo em conjunto com a mente para produzir ações, que se convertem em linguagem. O filósofo

utiliza dois exemplos: o primeiro, dum recipiente cheio de vapor em alta pressão, cuja fissura neste recipiente faz escapar o vapor, que, condensado, cai em gotículas, mas através desse processo elas tentam se reerguer; no segundo cita um braço a levantar e cair, mas que tende a se reerguer. Eles representam, respectivamente, espírito (que está fora do espaço físico) e matéria bruta (que interage com o espaço físico, o agora), aparentemente separados pelos graus de duração, que: "medem uma intensidade crescente da vida, correspondente a uma tensão mais elevada de duração e se traduz exteriormente por um maior desenvolvimento do sistema sensório-motor." (BERGSON, 2006, p. 132 e 133). Então, acrescenta o filósofo: "Mas isso é só o exterior, e a organização mais complexa do sistema nervoso, que parece garantir uma maior independência do ser vivo relativamente à matéria, não faz mais que simbolizar materialmente essa própria independência." (BERGSON, 2006, p. 133). Conclui: "Isto é, a força interior que permite ao se libertar do ritmo de escoamento das coisas, reter cada vez melhor o passado para influenciar [...] profundamente o porvir [...], sua memória, no sentido especial que damos a essa palavra." (BERGSON, 2006, p. 133). Há completa relação das assertivas de Bergson com o título do livro de Reis-Sá baseada no aprendizado que o homem adquire, nessa característica que o "espírito" tem de armazenar e refletir, e, com isso, utilizar o corpo para seu bem entender.

**CONCLUSÃO**

A aprendizagem abordada na poesia *Biologia do Homem*, e o espírito se relacionam neste ponto: na característica da mente de processar tal conhecimento, constituindo-se, assim, biologia mental, psíquica, que se relaciona com a biologia tradicional, presente no corpo e na matéria.

**REFERÊNCIAS**

SÁ, Jorge-Reis. **Biologia do Homem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005. – (Coleção Ponte Velha / Coordenadores Carlos Nejar, António Osório).

BERGSON, Henri. *A memória ou os graus coexistentes da duração.* In: BERGSON, Henri. **Memória e Vida – Textos escolhidos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47 - 93.

BERGSON, Henri. *A vida ou a diferenciação da duração.* In: BERGSON, Henri. **Memória e Vida – Textos escolhidos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 95 - 135.

ABBAGNANO, Nicola, 1901 – **Dicionário de Filosofia /** Nicola Abbagnano; Tradução Alfredo Bosi. 2.ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 1998;

CHEVALIER, Jean, 1906 – **Dicionário de Símbolos: (Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números) /** Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 14. ª edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# "NUNO JÚDICE E AS CONCEPÇÕES DO AMOR"

Salomão de Oliveira Praia (UFAM)[1]
Rita do P. Socorro B.de Oliveira (UFAM)[2]

O objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar as diferentes concepções do amor na antologia *Por dentro do fruto a chuva*, do poeta português Nuno Júdice, e os objetivos específicos constituem-se em revelar o amor sensual, por meio da descrição da pessoa amada, como no poema intitulado *Retrato*, e demonstrar a impossibilidade de definir o sentimento amoroso, conforme se lê no poema *Amor*. Será empregada como embasamento teórico a crítica temática segundo as ideias de Gaston Bachelard, que leva em conta a predominância de um dos quatro elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, na determinação das diversas imaginações poéticas. No atual estágio do estudo, verificamos que ora predomina um desses elementos, ora coexistem dois ou mais no livro de poemas em análise. O estudo será complementado com o livro a *História do amor no Ocidente*, de Denis de Rougemont. Este trabalho constitui-se de resultado parcial da investigação do proponente no Projeto de Pesquisa Fio de Linho da Palavra, do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, no qual é discente voluntário.

**Palavras-chave:** Nuno Júdice; poesia; amor

The overall goal of this research is to analyze the different conceptions of love in the anthology Inside the fruit to rain, the Portuguese poet Nuno Judice, and the specific objectives are up to reveal sensual love, through the description of the beloved, as in the poem titled Portrait, and demonstrate the impossibility of defining the feeling of love, as we readin the poem Love. It will be used as theoretical criticism under the thematic ideas of Gaston Bachelard, which takes into account the predominance of one of the four elements, fire, water, air and land, in determining the various poetic imaginations. At this stage of the study, we found that either one of these elements predominates, sometimes two or more coexistingin the book of poems under review. The study will be completed with the book Love Story in the West, Denis de Rougemont. This work constitutes a partial result of research tenderer's Research Project Wire Linen's Word, the Department of English Language and Literature Institute of Humanities and Arts at the Federal University of Amazonas, which is student volunteer.

**Keywords:** NunoJudice, poetry,love

1 Estudante do Curso de Letras da Universidade Federal do Amazonas (Fio de Linho da Palavra-Letras). E-mail: salomao.praia@hotmail.com

2 Professora Doutora do Departamento de Língua e Literatura portuguesa da Universidade Federal do Amazonas; E-mail: ritapso@uol.com.br

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa baseia-se na análise do livro *Por Dentro do Fruto a Chuva*, uma antologia poética de autoria de Nuno Júdice, que nasceu em 1949. Licenciado em Filologia Românica, na Faculdade de Letras de Lisboa, doutorou-se em Literaturas

Românicas Comparadas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde é docente. Passou alguns períodos no estrangeiro: em Berna, na Suíça, nos anos 80, e em Paris, onde completou no final de 2003 uma estadia de seis anos como Conselheiro Cultural e Diretor do Instituto Camões. Foi traduzido em línguas diversas, tanto na ficção como na poesia. Recebeu alguns dos mais importantes prêmios literários de poesia em Portugal.

## OBJETIVO GERAL

Analisar, na antologia *Por Dentro do Fruto a Chuva*, dois poemas de Nuno Júdice, por meio da crítica temática de Gaston Bachelard.

## OBJETIVO ESPECÍFICO

Analisar, de acordo com a crítica temática, os poemas *Retrato* e *Amor*, da citada antologia.

## METODOLOGIA

Num dado estágio da pesquisa delimita-se o estudo ao livro *Por Dentro do Fruto a Chuva*, uma antologia poética de Nuno Júdice, publicado em 2004. Aplica-se para análise do mesmo, o enfoque literário da crítica temática, com base no pensamento de Gaston Bachelard, nos livros *A terra e os devaneios da vontade* e *A água e os sonhos*. Esse filósofo afirma que as forças imaginantes da nossa mente são compostas pelas leis dos quatro elementos, que classificam as diversas imaginações materiais, conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. Compreende-se assim que a um elemento material como o fogo se possa associar um tipo de devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal e a filosofia. A água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Essas concepções, do fogo e da água, baseiam o presente trabalho.

**RESULTADOS**

AMOR

Um poema, dizes, em que
o amor se exprima, tudo
resumindo em palavras.

Mas o que fica

nas palavras
daquilo que se viveu?

Um pó de sílabas,
o ritmo pobre da
gramática, rimas sem nexo...

(JÚDICE, 2004, p. XX)

Toda a obra de Nuno Júdice assemelha-se a um longo diálogo consigo mesmo, em que o poeta tantas vezes se auto-indaga: "para quê/escrever?" (forma) e "o que fica/nas palavras/daquilo que se viveu?" (amor), recebendo a mesma resposta que não satisfaz, pois a poesia não tem, nem deve ter, nenhuma utilidade prática e só se explica existindo. Podemos dizer que, de acordo com Bachelard, predomina no poema o elemento fogo, pois a poesia fala de amor, ou seja, existe um devaneio da paixão. Há um questionamento existencial, uma vez que o sujeito do poema se indaga, mas não tem resposta para suas perguntas, pois trabalha no indizível da poesia. Há também uma metalinguagem, uma vez que o poema revela que é uma arte da palavra cuja gramática de que se utiliza não consegue expressar satisfatoriamente a experiência do amor. De acordo com Denis de Rougemont, em *A História do Amorno Ocidente*, o amor feliz não tem história, mas só os romances de amor fatal, ameaçado e condenado ao insucesso. O sujeito do poema fala desse amor extremo, misto de sentimentos contraditórios, que não cabe na forma poética, "rimas sem nexo..."

O poema seguinte também remete ao amor:

RETRATO

Encosta-se à parede. A brancura
das pernas contra o negro da sombra. O
risco da meia no risco do papel; e
os dedos que furam a pele. Os olhos
fechados no excesso da luz. Entreabre
os braços, deixando que os seios
saltem para o sol. O rigor do vento
abranda nessa imagem.

(JÚDICE, 2004, p. XX)

É necessário haver dupla participação, ou seja, participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranquila do branco e do preto, para que o elemento material envolva a alma inteira. Temos, no poema, e de acordo com a teoria de Bachelard, o elemento água, pois remete às lembranças através de um retrato, de um sujeito que não é mais o mesmo, pois a água é a imagem do elemento transitório, da metamorfose da vida. Os sete primeiros versos mostram uma sensualidade, enquanto a metade do verso sete e o oito nos remetem a certa calma.

**CONCLUSÃO**

Nos poemas objeto de estudo estão presentes dois dos quatro elementos que classificam as diversas imaginações materiais: o fogo e a água. Júdice não despreza o recurso ao inconsciente, ao sonho em que o onírico é colhido de forma profusa, impetuosa e barroca e em que os vocábulos se associam de modo aparentemente caótico, arrastando o puro e o impuro da memória. Tenta, enfim, dizer o indizível da poesia, mas é uma luta em vão, daí a obsessão em definir o amor e a poesia, a essência de tal enigma.

**REFERÊNCIA**

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio Sobre a Imaginação das Forças**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

JÚDICE, Nuno. **Por Dentro do Fruto a Chuva: Antologia Poética**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

ROUGEMONT, Denis. **A História do Amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

Otávio Rios & Veronica Prudente (Orgs.). *Anais do IV Congresso Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP). Manaus: UEA Edições, 2012. ISBN: 978-85-7883-216-2

# O JOGO METALINGUISTICO NA POESIA DE TANIA TOMÉ E DE ARNALDO ANTUNES

Valéria Moisin de Araújo[1]
Cláudio Sampaio Barbosa[2]

**RESUMO**

A partir do conceito de "inconstância", de Roland Barthes, especificamente em seu livro *Crítica e Verdade,* a qual dá liberdade a constante reformulação da linguagem literária, faremos um paralelo com a poesia *Nome* do livro homônimode Arnaldo Antunes, escritor, cantor, compositor e a poesia *Showesia – poema vivo*, do livro *Agarra-me o sol por trás* (e outros escritos & melodias), da moçambicana Tânia Tomé, poeta, cantora e compositora. O conteúdo propõe um percurso pelo universo da metalinguagem, onde mostraremos os jogos linguísticos dos vídeos em que cada poeta performatiza seu texto. Este estudo corresponde ao resultado parcial da investigação da proponente do banner, sendo a mesma discente voluntária no Projeto Fio de Linho da Palavra, vinculado ao Departamento de Língua e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas.

**Palavras-chave**: Poesia; Metalinguagem; Jogos linguísticos;

## INTRODUÇÃO

A poetisa Tânia Teresa Tomé é moçambicana e natural de Maputo. Licenciada em Economia e Pós-Graduada em Auditoria e Controle de Gestão pela Universidade Católica Portuguesa. Além de poetisa é escritora, declamadora, cantora, compositora, apresentadora, produtora e atriz. Iniciou sua carreira artística aos sete onde, ganhou o prêmio de melhor voz, no concurso de música promovido pela Organização Mundial de Saúde. Seu primeiro Sarau ocorreu aos treze anos, onde cantou, declamou e tocou piano poemas do poeta de José Craveirinha, considerado o poeta maior de Moçambique e em 2008 produziu um espetáculo chamado "Poesia em Moçambique" em homenagem a Craveirinha. Preside a Associação *Showesia,* conceito e movimento criado pela artista e definido como show/espetáculo de poesia. Dentre suas obras estão *Agarra-me o sol por trás – e outros escritos & melodias* (2009) *e Conversas coma Sombra* (2011). É membro da Associação dos Escritores Moçambicanos, da Associação dos Músicos Moçambicanos e do Poetasdel Mundo. Em seu livro*Agarra-me o sol por trás*, António Cabrita, jornalista e crítico, descreve-a como "um novo sinal dos tempos, uma nova sensibilidade na poesia moçambicana, que se conjuga no feminino[3]". A sua forma de criar poesia tem

1 Aluna do curso de Letras-UFAM; discente voluntária do Projeto Fio de Linho da Palavra-UFAM;vmoisin@gmail.com
2 Professor de Linguística do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa-UFAM; Vice-coordenador do Projeto Fio de Linho da Palavra-UFAM.

influência da música, principalmente do Jazz. Incentivada pelo escritor Mia Couto, também moçambicano, a criar neologismos, ela diz: "De resto a paixão, a loucura, o amor, as palavras, o canto que canto neste livro [...] o peixe como me cabe na boca o som que há por vir, adoro.[4]"

O paulistanoArnaldo Augusto Nora Antunes Filho ou somente Arnaldo Antunes é compositor, intérprete e poeta. Aos treze anos manifesta interesses pelas linguagens artísticas e escreve os primeiros poemas. No Colégio Equipe, desenvolve trabalhos de arte-educação, como o super-8 de ficção *Temporal* e a novela *Camaleão*. Ingressou na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, transferiu-se depois para a PUC do Rio de Janeiro, sem conseguir concluir o curso. Conhecido por liderar a banda de rock os Titãs, após o rompimento com a banda, dedicou-se a sua outra grande paixão - a poesia. Editou várias revistas como *Almanak 80* (1980), *Kataloki*(1981) e *Atlas* (1988). Dentre as suas obras de poesia destacamos,*OU É* (1983), *Tudos (*1990), *Psia* (1991), *As Coisas* (1992), *Nome* (1993), *2 ou + corpos no mesmo espaço*(1997),*ET Eu Tu* (2003), *Melhores Poemas* (2012),*n.d.a.* (2010). Participou de várias mostras de poesia visual no Brasil e no exterior. A partir de 1992, experimentou uma nova forma de fazer literatura para ser divulgada pela televisão. No ano seguinte lançou os videopoemas utilizando recursos de computação gráfica e vídeo, um passo em direção à arte de multimídia. Para o jornalista Celso Fonseca, "*Nome* é uma epopéia multimídia, multiplicada em vídeo, livro e CD. [...] projeto conceitual de videoarte em que expõe discussões sobre linguística, metalinguagem e semiótica[5]".As obras acima referidas de Tânia Tomé e Arnaldo Antunes são o objeto dessa pesquisa.

**OBJETIVO GERAL**

Fazer o paralelo entre os poemas *Showesia*, de Tânia Tomé, e *Nome*, de Arnaldo Antunes sob o ponto de vista do jogo metalinguístico e por meio do conceito de inconstância, formulado por Roland Barthes em *Crítica e Verdade*.

**OBJETIVO ESPECÍFICO**

Mostrar os jogos metalinguísticos dos vídeos com as performances de *Showesia*, de Tânia Tomé, e *Nome*, de Arnaldo Antunes.

**RESULTADO**

Como afirma Roland Barthes, aprendemos através da lógica a diferenciar a linguagem-objeto da metalinguagem, ou seja, "a linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a meta-

linguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação[6]". A partir dessa reflexão, percorremos o universo da metalinguagem no poema *Showesia – poema vivo (2009),* de Tânia Tomé e na poesia *Nome* (1993) de Arnaldo Antunes. Tânia Tomé é considerada como uma nova voz feminina na poesia moçambicana. O poema *Showesia*, é um neologismo criado pela poetisa, com o objetivo bem significativo de tornar vivo o poema para que possa fazer parte da vida das pessoas, assim como a música. Da mesma forma que os outros poemas do livro, *Showesia* está repleto de sinestesia, construindo a metapoéticapara mostrar que a vida é poesia. Ela experimenta com processos diferentes, demonstrando intimidade com a palavra e valorizando o erotismo desta, como podemos ver ao longo do poema:

Queda-se o corpo neste poema
Uma entrega, entrega-se toda
com um desígnio imenso da semente na flor
despindo os versos um a um no centro deste poema.

E onde o som nasce, cresce uma palavra devorando lentamente
as metáforas num gesto iniciado de luz e vida
Existe um tortuoso labirinto por entre as sílabas cheio de lustre

por onde brotam os rios e os lábios no mesmo momento departida

Amá-los bem depressa, bem devagarinho deve ser o caminho
E a pontuação se eleva na subtileza dos versos,
da métrica, da rima no âmago do silêncio
E há um desejo insano de desfigurar a branca página,
Com cor do olhar que percorre intenso para o outro lado do espelho
onde o mundo acontece sua estrela bailante

E dentro das palavras há melodia,
dependurando-se sobre as arestas do verso
e dançando os murmúrios constantes do voo das aves

E o poema ganha rosto:
uma arvore cheia de cabelos ao vento como teias da aranha,
onde nos pés das raízes habitam os sarcófagos diversos no húmus da loucura
E onde as mãos de asas são janelas,
por onde as pupilas escancaram o mundo entre os dedos.[7]

Tânia Tomé performatiza seu texto, transformando-o em espetáculo, onde canta, dança e declama. É uma tentativa de expressar o indizível, que as palavras excedem em imagens desconhecidas, em metáforas que chocam. O seu discurso combina com o uso do neologismo. Como dizBarthes, "não é uma linguagem transpa-

rente, uma linguagem-meio, mas uma linguagem opaca [...] Seu estilo é metafórico.[8]"

É também com estilo metafórico semelhante que Arnaldo Antunes transforma a poesia *Nome,* numa trama de escritos, imagens e sons impactantes, adquirindo novos sentidos, gerando o que Barthes afirma ser a "suspensão de sentidos[9]"e possibilitando a constante reformulação de conceitos. Ainda segundo o filósofo, "o escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça; obstinado e infiel, só conhece uma arte: a do tema e das variações.[10]".Verificamos esse processo no poema *Nome* que transcrevemos a seguir:

algo é o nome do homem
coisa é o nome do homem
homem é o nome do cara
isso é o nome da coisa
cara é o nome do rosto
fome é o nome do moço
homem é o nome do troço
osso é o nome do fóssil
corpo é o nome do morto
homem é o nome do outro.[11]

A maneira como o poeta conduz o videopoema, parecendo deslizar do sons e das cores, despertando a sensação de inconstância. Nas variações, o autor destaca os combates, os valores, "as ideologias, o tempo, a avidez de viver, de conhecer, de participar, de falar, em resumo, os conteúdos, (enquanto no tema ele destaca), a obstinação das formas, a grande função significante do imaginário, isto é, a própria inteligência do mundo.[12]". No poema de Antunes a metalinguagem é trabalhada para interrogar o homem a respeito de quem ou do que ele e outras coisas são, se ele e as coisas são o que ele pensa ou outra coisa, já que tudo possui o germe da transformação.

## CONCLUSÃO

Tanto Tânia Tomé quanto Arnaldo Antunes realizam poesia performática ou poesia visual, utilizando, para isso, os recursos da mídia, que os faz dizer o texto ao vivo e/ou por meio da gravação do poema cantado e/ou falado, acompanhado de instrumentos musicais, outras vozes, sonoplastia, iluminação e demais técnicas das artes dramáticas. Entende-se que, nos tempos atuais, a poesia não fica mais restrita à página do livro, ela alcança o público também através do áudio e do vídeo, resgatando sua inteireza.

**NOTAS**

[3]CABRITA, 2010, p.109;

[4]TOMÉ, 2010, p. 108;

[5]FONSECA, 1993, http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros, 18/09/2012;

[6]BARTHES, 2007, p.27;

[7]TOMÉ, 2010, p. 15;

[8] BARTHES, 2007, p.11;

[9] BARTHES, 2007, p.9;

[10] BARTHES, 2007, p. 16-17;

[11]ANTUNES, http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros, 18/09/2012;

[12] BARTHES, 2007, p. 17;

**REFERÊNCIAS**

TOMÉ, Tânia**.** ***Agarra-me o sol por trás (e outros escritos & melodias)***. São Paulo :Escrituras Editora, 2010. Coleção Ponte Velha.

CABRITA, António**.** ***Uma nova voz na baía dos poetas.***Jornal Savana. Moçambique, 2010.

FONSECA, Celso. ***Folha da Tarde***.São Paulo. 22.09.1993.

SHOWESIA - Disponível em: <http://www.showesia.com/> Acesso em 14 de setembro de 2012.

ANTUNES, Arnaldo - Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros>. Acesso em 18 de setembro de 2012.

BARTHES, Roland. ***Crítica e Verdade.*** São Paulo: Perspectiva, 2007. Debates.