

## SIMPÓSIO 06

### GEOGRAFIAS POÉTICAS: FIGURAÇÕES DO ESPAÇO NA LITERATURA LUSÓFONA

COORDENAÇÃO:

Professor Jairo Campos Costa (Universidade Estadual de Alagoas)  
jairo.potiguar@hotmail.com

Professora Ana Luísa Vilela (Universidade de Évora)  
analuisavilela@gmail.com

Professora Beatriz Weigert (Universidade de Évora e CLEPUL-CENTRO DE LITERATURAS E  
CULTURAS LUSÓFONAS E EUROPEIAS DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA)  
beatriz.weigert@gmail.com

#### MARIO QUINTANA : ESFERAS DO RISO

Beatriz WEIGERT<sup>1</sup>

**RESUMO:** Mário Quintana instaura esferas do riso, compondo ambientes de hilaridade e de fantasia. Percorre espaços do mundo conhecido e do mundo imaginado. Morte e vida entrelaçam-se. Quadros do quotidiano alternam-se com telas surpreendentes. O insólito toma o lugar do previsível. Seres inanimados animam-se: objetos antropomorfizam-se. A natureza animal, vegetal e mineral cria forma humana: age, pensa, impõe comportamentos. É de sublinhar a elaboração do distanciamento e do estranhamento. *Tenor* do discurso, maneira de o escritor posicionar-se diante de sua matéria, Mario Quintana trata do sobrenatural com a isenção do céptico: celebra o cômico fisiológico, daí a ironia que une *pathos* e *ornatus*. Relevem-se os títulos *Apontamentos de História Sobrenatural*, *Esconderijos do Tempo* e *Preparativos de Viagem*. Na obra do poeta há a provocação do riso, mas há nuances de apreensão que indicam o riso verbalizado, o riso trágico, o riso assustado, o riso desconfiado. Surpresa do olhar. Envolvimento do leitor de poesia. Esferas que o receptor experimenta ao penetrar o verso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário Quintana; Literatura do Rio Grande do Sul; retórica; riso.

Teu riso de vidro  
Desce as escadas às cambalhotas  
E nem se quebra,  
Lili  
Meu fantasmilha predileto  
(Quintana, P C, p. 490)

#### O Poeta

Mario Quintana nasce a 30 de Julho de 1906 na cidade de Alegrete, no Rio Grande do Sul, Estado onde falece, em Porto Alegre a 5 de maio de 1994. Na terra de nascimento, inicia sua escolaridade que tem sequência no Colégio Militar da capital. É ali que vê publicados poemas seus, na *Revista Hyloea* da Sociedade Cívica e Literária dos alunos. A vida profissional inclui trabalho na Livraria do Globo, na redação do jornal *O Estado do Rio Grande* e na *Revista do*

<sup>1</sup> UE – Departamento de Linguística e Literaturas – CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa – Rua Lopes, 93, 1º esquerdo, 1900-298, Lisboa, Portugal beatriz.weigert@gmail.com

*Globo*, proporcionando convívio com intelectuais da sua geração. O *curriculum vitae* anota riqueza de atividade, com tradução de livros assinados por Giovanni Papini, Marcel Proust, Guy de Maupassand, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Somerset Maugham, Joseph Conrad.

Ao poeta, distinções e homenagens multiplicam-se, em diferentes eventos. Sessões comemorativas como a da Academia Brasileira de Letras em 1966; a da Câmara de Vereadores, concedendo o título de Cidadão Honorário de Porto Alegre, em 1967; a da Prefeitura de Alegrete, afixando placa de bronze na Praça principal da cidade, em 1968; a da Câmara de Indústria, Comércio, Agropecuária e Serviços de Passo Fundo em 1981; a outorga da Medalha *Negrinho do Pastoreio*, em 1976. Graduação de Doutor *Honoris Causa* conferem Universidades, como a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1982); a Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1986); a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1986); a Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989) e a Universidade de Campinas (1989). É ainda eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros (1989), tendo sido também escolhido como Patrono da XXXI Feira do Livro de Porto Alegre, em 1989. Os Prêmios Literários enumeram-se. Prêmio Fernando Chinaglia, “Melhor Livro do Ano”, concedido por *Antologia Poética*, em 1966; Prêmio Pen Club da Poesia Brasileira, por *Apontamentos de História Sobrenatural*, 1977; Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, 1980.

De 1940, é o primeiro livro publicado: *A Rua dos Cataventos*, a que se segue numerosa bibliografia que se encerra em 1994, com *Sapato Furado* (Infanto-Juvenil) - com o falecimento do poeta.

## O Riso

O riso conforma a recepção. É manifestação da percepção. O riso é a resposta do ouvinte ao emissor da mensagem. O ato de rir constitui atitude responsiva ativa à comunicação. Seja comunicação verbal, oral ou escrita. Seja comunicação não verbal: sonora, luminosa, tátil, olfativa, gustativa, o riso é a confirmação da presença do destinatário, atingido pelo estímulo sensorial. A esfera do riso é abrangente, pode incluir sensação prazerosa ou contrariada. Pode compor elogio ou censura.

Verena Alberti, em *O riso e o risível*, considera como interdisciplinar, seu estudo sobre o riso e o que faz rir. O campo da investigação socorre-se da história e da antropologia. A reflexão sobre linguagem e pensamento une, nesse trânsito, linguística e filosofia. E a literatura requer as especificidades da retórica, da poética e da estética. Estudando o riso no pensamento do século XX, Alberti constata recorrências significativas, a principal delas sendo “uma espécie de *leitmotif* presente em textos de proveniências e objetivos diversos”, que ela resume:

O riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc, o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. (1999:11)

Como coordenada para o estudo das esferas do riso na arte de Mario Quintana, considere-se, por Alberti, o espaço do indizível e do impensado para que o pensamento sério se desprenda, e admita a construção da fantasia e do jogo com as palavras. Modo de redimir “o pensamento aprisionado nos limites da razão” (1999:12). Tanto assim, Tzvetan Todorov (1977) conceitua gêneros literários, ponderando níveis de convivência entre o real e o sobrenatural, afectos à percepção cúmplice de personagem e leitor. Maravilhoso, estranho e fantástico classificam-se segundo o reconhecimento e a ultrapassagem das leis naturais. Já Sigmund Freud (1981) converte adulto em criança, no encontro do prazer que a livre disposição do curso dos pensamentos permite, ignorante da coerção lógica, de significante e significado, ao embalo de sucessividades sonoras, no prazer de disparatar (p.110). Freud encontra, no sorriso satisfeito do bebê bem-alimentado, a chave do gosto que o adulto encontra no cômico. Os métodos da construção do gracejo são a tentativa de regressão à infância, época de euforia em que, sem muito esforço, gasta-se a atividade psíquica. A economia de energia esclarece a graça conseguida no processo de economia verbal.

Vladimir Propp reconhece a alegria, no riso bom. Na pauta das várias modalidades (maldoso, cínico, imoderado), o riso alegre é aquele que se alimenta de si próprio. É o primeiro sorriso do recém-nascido, e aquele que vai soar ao

agrado de manifestações da vida: um brinquedo, a chuva, a folha. Desse riso, riem as pessoas alegres por natureza, e, sendo subjetivo, responde também a causas exteriores.

Provocando o riso através de situações-limite, vêm as histórias de Achille Campanile que Umberto Eco (2000) seleciona para ilustrar, sob a capa do cinismo, a categoria do distanciamento. Na classificação de Eco, Campanile é autor funéreo, especializado no cômico fisiológico, extraindo da ideia da morte, ocasião “de inquietos sorrisos”. Na análise de Eco, o cômico e o humorismo são o modo como o homem tenta “tornar aceitável a ideia insuportável da sua morte, ou arquitetar a única vingança possível contra o destino ou os deuses que o querem mortal” (Eco:97). O fato de rir é sinal de que se solta um mecanismo, mas o mecanismo produz a sua própria catarse.” (Eco:62).

A catarse, o alívio das tensões, a boa-disposição, essa receptividade anímica liga-se à inteligibilidade. A percepção do elemento cômico com a conseqüente reação por meio do riso, sorriso ou gargalhada constitui pertença do receptor. É o ouvinte/leitor quem vai decidir sobre a comicidade do texto. É ele quem confere significado à leitura. É ele quem efetiva o alcance da intenção do emissor. Sobre a importância do destinatário, na repercussão da obra, já se pronuncia a Retórica Clássica, à qual se seguem formulações de, por exemplo, Ritter, Riffaterre e Todorov.

Em *Elementos da Retórica Literária*, Heinrich Lausberg (1982: 76) explica que as formas linguísticas e retóricas são elaboração carregada da intenção do sujeito falante, com conteúdos que exercem efeito sobre o ouvinte. O conteúdo é o foco do interesse de quem fala e de quem ouve. Mas, o efeito do conteúdo (correspondendo à intenção do falante), só se produz mediante condições comuns a quem fala e a quem ouve. Essas condições são a igualdade de situação e o domínio das formas linguísticas. À força expressiva do orador agitam-se os sentimentos do ouvinte, mesmo no desconhecimento dos recursos da Retórica.

Joachim Ritter, filósofo alemão, é estudado por Verena Alberti (1999:11) que dele destaca o artigo “Sobre o Riso” (1940). Nesse trabalho, o Professor alemão afirma que “só se pode definir o riso, enquanto ligado ao cômico que, por sua vez, é determinado pelo sentido da existência (*Daseinssinn*) daquele que ri”. Diga-se que há uma disposição de ânimo a estabelecer uma “ordem positiva e essencial” que exclui a ordem oposta. Assim, a ordem do sério e a ordem do não-sério.

Michael Riffaterre também pronuncia-se sobre a autoridade do leitor. Em *Estilística estrutural* (1973), conclui que a estilística deve estudar a linguagem a partir do ponto de vista do decodificador já que

suas reações, suas hipóteses sobre as intenções do codificador, seus julgamentos de valor, são outras tantas respostas aos estímulos codificados na sequência verbal. A estilística deve ser uma linguística dos efeitos da mensagem, do rendimento do ato de comunicação, da função de imposição que esta exerce sobre nossa atenção. (p.139).

Por esse caminho, sublinha-se a expectativa da experiência cultural do destinatário, fixando o aprimoramento de sua vocação afetiva e intelectual.

Tzvetan Todorov ensina que o sobrenatural exerce funções literárias e funções sociais. Como função literária da ordem da pragmática, o sobrenatural excita, assusta, ou simplesmente mantém o leitor em suspenso”. Cumpre-se mediante a emoção do leitor. (p. 145). Já a função semântica impõe-se na autodesignação e a função sintática constitui-se pelo desenvolvimento do texto. As funções sociais do sobrenatural exercem-se no desvelamento do escondido, ao iluminar a sexualidade perseguida, ou seja, os demônios que Freud ordena e organiza. Lê-se que Todorov delega ao leitor, a capacidade de medir o grau de intensificação do real e do sobrenatural na obra.

## A Arte

A sensibilidade é a do leitor, disposto a manter o pacto com o poeta, ao escolher a obra como fonte de prazer intelectual

e afetivo. O leitor sabe que o espaço do indizível e do impensado constrói-se no verso de Quintana.

A página imprime o significante. O ato de rir é prática do receptor de posse do significado. Identificam-se aspectos verbais e aspectos semânticos. A hilaridade modela-se a partir de seres e ações de universos inventados, estranhos e conhecidos. Interferências sobrenaturais submetem a experiência quotidiana. Os títulos dos livros sinalizam a ultrapassagem de domínios: *Esconderijos do Tempo*, *Baú de Espantos*, *Apontamentos de História Sobrenatural*, *Preparativos de Viagem*, *Velório sem Defunto*.

O poema da epígrafe traz o significante ao verbalizar o riso - “teu riso de vidro” - que se descreve, na hipálage, como objeto de limpidez, transparência e fragilidade, entoando a escala musical ascendente da voz da criança. É possível ouvir o som álcere e puro do riso alegre, como quer Propp. O riso feliz. Curiosa imagem da prosopopeia que “desce as escadas” em movimento humano, porque voluntário, “às cambalhotas”, sugerindo brincadeira infantil. Contudo, contrariamente à propriedade da substância, este riso de vidro “não se quebra”, ao impacto do corpo. É o riso de Lili, infância que o poeta contempla como “fantasmilha predileto”, entidade de preferência, vindo do outro mundo para enriquecer a magia da escrita.

Semelhante ao poema “Lili”, com o epíteto compondo a descrição, na hipálage, vem o riso associado à sonoridade, luminosidade, leveza, mesmo exagero, como no verso “o riso de prata de uma colherinha” (PC:908); ou em “um cartaz luminoso ri no ar” (p. 473); ou flutuando em “Leve sorriso da água, cada vez mais leve e mais distante, toda vez que uma folha tomba...” (p.413); ou ainda na exuberância que descreve

#### Usina de Itaipu

Como um riso trancado  
o rio explode numa gargalhada  
de luz, calor, energia!  
Parece até mágica  
do homem da usina.

(E se duvidares muito daqui a pouco sairão voando  
todas as gravatas borboletas...)  
(UT, PC: 915)

Nesta usina de Itaipu, a braveza da água transforma-se em volume que não se contém, lançando-se na fúria mais intensa. Mario Quintana descreve matizes do riso, em apresentação visual e sonora, da contenção ao extravasamento, na ilustração do riso preso que se liberta, escandalizando no despudor da manifestação ruidosa da gargalhada.

Na graça de brincar com sons e, exemplificando a lição de Freud, o poeta descobre o gosto da oralidade e espicaça a gramática, na conjugação pronominal do verbo rir

#### Manhã

Esta noite eu sonhei que era Jackie Coogan.  
Me acordei  
– Bom dia, Senhor Sol, quanta luz!  
– Todo iluminado por dentro de alegria.  
Na janela,  
a fresca manhã sirria!  
(Os coqueirais crespos cutucavam ela...)

(BE. PC, p. 592)

A língua materna entra na magia da inovação. É o jogo da criança que saboreia as palavras. A fala quotidiana presta-se, ela própria, a infundir ainda mais luz ao brilho do dia. Significante e significado compõem a esplendente luminosidade do poema. Afinal, animiza-se a fresca manhã que, debruçada à janela, recebe a carícia do coqueiral crespo e, agradada, “sirri”. Pronome e verbo acoplam-se no desvio morfológico da haplologia, desatendendo o espartilho da linguagem. Economia de gasto psíquico, diz Freud, economia do verbo. Nada tolhe o infante “prazer de disparatar”.

Enquanto o étimo riso e família apresentam-se em variada consistência e roupagem, ampliando reino mineral, vegetal e animal, a significação vai aperfeiçoando temas e provocando emoções. O sobrenatural avança a fronteira do natural. Por Selma Rodrigues, “natureza e sobrenatureza”. Mesclam-se universos. Ações inusitadas realizam-se. Espaços misteriosos mobilizam-se. Mortos ressurgem. A poesia oscila entre o real e o irreal, escrevendo Mario Quintana seus “apontamentos de história sobrenatural”. Ali, “Algumas variações sobre um mesmo tema” contam que “As vacas voam sempre devagar / porque elas gostam da paisagem. / Porque, para elas, o encanto único de uma viagem / é olhar, olhar...” (AHS, PC, p. 416). A figura da prosopopeia produz essa sensibilidade ao ser irracional, cumulando-o da característica alada alheia e imprópria, enquanto a consoante constrictiva fricativa lábio-dental sonora, em aliteração - vvv “vacas voam devagar” - quer reproduzir, em imitação sonora, o silvar do vento, o som do voo. O quadrúpede olha a paisagem do alto, e ganha perspectiva nova, diversa da planura verde vivida. A mansidão da vaca retém o curso lento do voo, no ato ruminante de olhar, olhar. O encantamento das vacas remodela-se em espaços que se abandonam à prestidigitação “Lunar”, quando “as casas cerraram seus milhares de pálpebras./ As ruas pouco a pouco deixaram de andar. / Só a lua multiplicou-se em todos os poços e poças. / Tudo está sob a encantação lunar...(AHS, PC, p. 394). Aqui, as qualidades humanas tomam os olhos das casas e os passos das ruas. A noite paralisa movimentos, mas a lua age.

A encantação invade o interior das moradias e descobre “uma escada que para(va) de repente no ar”, “ uma porta que da(va) para não se sabe(ia) o quê” e um relógio onde a morte tricota(va) o tempo”. (AHS, PC, p. 386). Atividade do ciclo “noturno” é a do gato que atravessa o país do tapete, onde se abrem flores falsamente tropicais, a da avozinha morta que, ao pé da escada, por força do hábito, tricota mais um pulôver, e a do avô do retrato que, por trás do bigode, faz a indagação. O refrigerador, no entanto, é mais autoritário, “compõe ruidosamente a garganta” ameaçando com um discurso, os habitantes do porta-cristais”. (p. 485). Dessa fantasmagoria da noite, acorda-se para a procissão de espantelhos que se movimenta ao longo das ruas, afugentando, como baratas, os carros da cidade. (p. 613). Fantasmagoria que, de modo poético vê-se nesta

#### Paisagem

Sol e sombra brincavam de esconder  
sobre o rosto do primeiro morto.

Perto dele, cantavam as águas,  
porque ainda apenas sabiam cantar,

Cantavam as águas inocentemente  
sua canção de continuar...

– e ele também não sabia de nada!  
(AHS, PC, p. 395)

É paisagem-retrato, onde sol e sombra brincam contrapondo vida e morte e o poema entrecruza ludismo e arte no ato de cantar, formando a analogia do espelho. As imagens apelam para o brinquedo infantil que sol e sombra reconstituem. A canção de continuar é a de Mario Quintana que diz para Lili “Quem entra num poema não morre

nunca” (ET, PC:490).

### Bibliografia

#### Abreviaturas:

PC – *Poesia Completa*

AHS – *Apontamentos de História Sobrenatural*

ET – *Esconderijos do Tempo*

BE – *Baú de Espantos*

UT – *Últimos Textos de Mario Quintana*

### Referências Bibliográficas

Alberti, Verena. 1999. *O riso e o risível na história do pensamento*, Rio de Janeiro, Zahar/Fundação Getúlio Vargas.

Eco, Umberto. 2000. “Campanille: O cómico como distanciamento”. In: Eco, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Trad. José Colaço Barreiros. Algés, Difel.

Freud, Sigmund. 1981. *El chiste y su relación com lo inconsciente*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial.

Lausberg, Heinrich. 1982. *Elementos de retórica literária*. Trad. R.M.Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Martins, Nilce Sant’Anna. (1989). *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo T. A. Queiroz/Universidade de São Paulo.

Propp, Vadimir. 1992. *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática.

Quintana, Mario. 2005. *Poesia completa*. Org., prep., pref. e notas Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Riffaterre, Michael.(1973). *Estilística estrutural*. São Paulo, Cultrix.

Todorov, Tzvetan. 1977. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa, Moraes.

### MEMÓRIA, PAISAGEM E IDENTIDADE

Suely da Fonseca QUINTANA <sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo discutir a formulação narrativa do espaço da casa e da paisagem, nos quais se situam as relações entre a memória ancestral, as situações de poder e a identidade cultural, tendo como *corpus* os livros: *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão e *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto. A perspectiva metodológica será pautada no viés dos estudos culturais, tendo em vista que as relações de espaço, nos romances contemporâneos, apresentam um amálgama de etnias, permeadas pelas transformações da geopolítica e o reflexo dessas mudanças para a manutenção do imaginário e da cultura ancestral africana. A escolha de dois autores de nacionalidades diferentes busca justamente apresentar as frestas discursivas que se instalam na discussão de questões de poder, de transculturação, de apagamento e mudança dos saberes dos povos. Tomo como conceito chave a polifonia, no sentido que lhe confere Bakhtin, sendo definida como a multiplicidade de vozes e consciências distintas que representam pontos de vista sobre o mundo. O desdobramento teórico será pautado em Bachelard, na discussão do espaço como poética do imaginário, além de Edward W. Soja e suas discussões sobre as novas configurações geográficas mundiais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória, paisagem, identidade, espaço

O presente trabalho tem como objetivo discutir a formulação narrativa do espaço da casa e da paisagem, nos quais se situam as relações entre a memória ancestral, as situações de poder e a identidade cultural, tendo como *corpus* os livros: *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão e *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto. A perspectiva metodológica será pautada no viés dos estudos culturais, tendo em vista que as relações de espaço, nos romances contemporâneos, apresentam um amálgama de etnias, permeadas pelas transformações da geopolítica, e o reflexo dessas mudanças para a manutenção do imaginário e da cultura ancestral africana. A escolha de dois autores de nacionalidades diferentes busca justamente apresentar as frestas discursivas que se instalam na discussão das questões de poder, de transculturação, de apagamento e mudança dos saberes dos povos. Tomo como conceito chave a polifonia, no sentido que lhe confere Bakhtin, sendo definida como a multiplicidade de vozes e consciências distintas que representam pontos de vista sobre o mundo. O desdobramento teórico será pautado em Bachelard, na discussão do espaço como poética do imaginário, além de Edward W. Soja e suas discussões sobre as novas configurações geográficas mundiais.

Edward W. Soja (1993) propõe em seu livro, *Geografias pós-modernas*, um estudo da “especialização crítica” sem, contudo, abrir mão da perspectiva crítica da história. Referindo-se ao pensamento crítico de Foucault, o autor revê o posicionamento antagonico entre espaço e tempo: “O espaço ainda tende a ser tratado como fixo, morto e não-dialético, e o tempo, como a riqueza, a vida, a dialética e o contexto revelador da teorização social crítica” (SOJA, 1993: p.18).

O antagonismo seria desfeito na medida em que se buscasse uma teoria mais flexível na qual a história e a produção social estivessem entrelaçadas às novas “configurações humanas”. Esses aspectos resultariam naquilo que Soja denomina de “uma reteorização transformadora das relações entre a história, a geografia e a modernidade” (1993: p. 19).

A proposta do autor de “abrir e recompor o território da imaginação histórica através de uma espacialização crítica” (p.19) é que me servirá de base para analisar os objetos desse trabalho. Escolher um autor africano, de origens portuguesas, e outra do continente europeu foi uma maneira de estabelecer um *locus* enunciativo diferenciado geograficamente e, ao mesmo tempo, tratar da recomposição histórica e geográfica na construção narrativa dos romances escritos pós Revolução dos Cravos e guerras de independência, além das disputas internas nos países recém formados.

<sup>2</sup> QUINTANA, Suely da Fonseca – FAPEMIG- UFSJ – Departamento de Letras, Artes e Cultura.  
Rua : Domingos Giovannini, 38 – Bairro: Colônia do Marçal – CEP: 36302-112- São João del-Rei – MG – Brasil - hatueyq@hotmail.com

O marco de 1974 é considerado aqui numa perspectiva histórica que marca também a transformação geopolítica das ex- colônias portuguesas em África, bem como a reorganização da história de Portugal. As configurações da geografia humana nos dois países, Portugal e Moçambique são representadas pelas personagens romanescas Zita, do romance *A árvore das palavras* e o tradutor de Tizungara, do romance *O último vôo do flamingo*.

Foucault, de acordo com a referência feita por Soja, buscaria um projeto espacializante do poder, preservando um posicionamento histórico. Assim,

Resta escrever toda uma história *dos espaços*- que seria, ao mesmo tempo, a história dos *poderes* (os dois termos no plural) -, desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do *habitat*. (Foucault, apud SOJA, 1993: p. 25)

As configurações espaciais, nas duas narrativas, estabelecem as relações de poder e identidade, dentro das colônias portuguesas na África. Para Zita, o quintal da casa simples, onde vivia com os pais portugueses, revela a divisão entre brancos e negros. Embora a hierarquia do poder colonial português segregasse também os portugueses pobres a uma condição social inferior, é através da espacialização do poder que se percebe a diferença da geografia humana que se estabelece entre africanos e portugueses.

Na narrativa de Zita, quando menina, encontramos a sua formação dividida entre uma origem que não compartilhou com os pais, a portuguesa, mas que se presentifica pelas narrativas da mãe da menina, e uma identificação sentida e pensada como verdadeira, pois trata-se de seu pertencimento ao mundo africano. A certeza de pertencimento à África se expressa, em sua narrativa, através de lembranças das histórias ouvidas, do carinho de sua ama de leite, Lóia, que para ela é sua verdadeira mãe, das brincadeiras com as crianças africanas.

Ficava-se muito tempo debaixo da árvore, encostado ao tronco, e, como eu disse, a gente transformava-se em árvore. Ou também em pássaro, embora voar fosse mais difícil. Mas ser coisas era fácil. Porque de repente se tinha na mão a raiz de tudo o que era vivo. Então o primeiro ouvido abria-se e começava a ouvir o vento. E depois de muito tempo o segundo ouvido abria-se e começava a ouvir a chuva. E havia muitos outros ouvidos, que escutavam o sangue e a voz das coisas. (Gersão, 1997: p.21)

Também no que se refere à construção do espaço narrativo, é com a paisagem, com as plantas, com os animais e o solo africano que a menina se identifica e onde situa suas vivências, das quais sua mãe Amélia procura ficar distante, mantendo sempre um limite entre o seu espaço e o dos africanos.

Mas não era um jardim, era um quintal selvagem, que assim se amava ou odiava, sem meio termo, porque não se podia competir com ele. Estava lá e cercava-nos, e ou se era parte dele, ou não se era. Amélia não era. Ou não queria ser. Por isso não desistia de o domesticar. Quero isto varrido, dizia ela à Lóia. Nenhuma casca de fruta podia ser abandonada, nenhum caroço ditado ao chão. Isso é lá no “Caniço”, insistia, sempre que queria repudiar qualquer coisa. Aqui não.

E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertencia à Casa Preta e ao quintal. (Gersão, 1997: p.11)

A metáfora do jardim e da casa produz uma imagem forte de como a África é vista sempre envolta em mistérios, um país que não se deixa dominar e, que, por vezes é impenetrável até para quem nasce ali, mas que não teve todas as suas tradições permeadas pelo mesmo imaginário. A espacialização do imaginário se dá de forma heterogênea, considerando-se as diferenças étnicas dos povos africanos. O empoderamento dos colonizadores com relação ao território faz com que, de certa forma, o imaginário e as tradições africanas passem pelo processo de desculturação.

Com um trecho da citação de Berger (1974) situa-se bem a dimensão da espacialização moderna em detrimento apenas das temporalidades históricas:

A profecia, agora, implica uma projeção mais geográfica do que histórica: é o espaço, e não o tempo, que nos oculta as conseqüências. Hoje em dia, para profetizar, é necessário apenas conhecer os homens [e as mulheres] tal como são no mundo inteiro, em toda a sua desigualdade. (Apud Soja, 1993: p.31)

O romance, *A árvore das palavras*, apresenta uma heterogeneidade narrativa que faz a mediação cultural e histórica entre Portugal e África, sob a ótica dos descendentes de portugueses que compartilharam na colônia a mesma situação de estar à margem. Para as memórias de Zita Marcelino Capítulo, enquanto menina, porém, esse fato não é relevante, pois para ela pertencer à África é motivo de orgulho e ela compartilha com os africanos o desejo de liberdade, de justiça e de igualdade entre os homens de qualquer raça ou condição social. Ela e seu pai, Laureano, estão integrados nessa nova terra, com todos os prazeres da vida simples e compartilhada com os amigos portugueses e africanos, entretanto, a origem portuguesa afasta Gita (apelido da personagem) de muitos aspectos de opressão sofridos pelos africanos. Por exemplo, ela só conhece a verdade, sobre as dificuldades da vida de Lóia, muito tempo depois de conviver com ela. A primeira vez que vai ao bairro dos negros leva um choque :

Meninas de vestido sujo caminham descalças, de mão dada. O pasmo dos seus olhos enormes. Outra carrega um bebê adormecido, com moscas em redor da boca. As ruas desoladas dos negros. Como se nada valesse a pena e tudo o que se estragava fosse irremediavelmente degradar-se ainda mais. Pessoas mortas caminhando na luz. (Gersão, 1997: p.196)

A visão e os sentimentos que Zita nutria por Lóia e suas filhas, o sentimento de irmandade, eram idealizados, porque a menina convivia com ela no espaço de sua própria casa, que apesar de pobre era infinitamente melhor que as dos negros, bem como o bairro era melhor e mais perto de outros recursos da cidade. Quando já é adulta e pode perceber de forma mais crítica o que os portugueses representam para a África, a jovem observa que nas missas as pessoas procuravam demonstrar seu poder e gostavam de humilhar os outros:

Era isso o que lhes importava, esse espetáculo era a missa. Apesar do ar compuncto, concentrado e quase humilde que punham na altura da confissão e comunhão. Mas era tudo impostura e fingimento, iam lá não para se sentirem iguais aos outros, mas para afirmarem a sua posição de privilégio, e saíam de lá para continuarem a viver da mesma forma, para que haviam de mudar alguma coisa se tudo estava tão bem organizado assim, eles reinando e os outros servindo, agora e para sempre amén./.../

E no entanto nenhuma pessoa, e nenhuma cultura, é melhor que a outra, e também os brancos têm muito que aprender com os negros, digo.

Uma parte do que olhemos é oferecida aos espíritos, porque não somos donos da natureza, mas apenas seus habitantes. Oferecemos sementes, ou farinha, para mostrar que conhecemos os limites e sabemos que a natureza é maior que nós.

Isso, entre outras coisas, eu aprendi com África: a pequenez do ser humano, diante da vastidão do que não é humano. (Gersão, 1997: p.206-207)

O que não ocupa o mesmo espaço não é visto, nem considerado. As conseqüências da desigualdade são escondidas na periferia. Soja (1993) também discute a nova maneira de pensar a estruturação do tempo narrativo. O modo de narrar precisa considerar a “simultaneidade e a extensão dos acontecimentos e das possibilidades”, não se atendo apenas ao fio condutor do tempo cronológico acumulando os acontecimentos em sua ordem seqüencial.

Em *O último vôo do flamingo*, a conjuntura espacial dos acontecimentos é que deixa entrever as fraturas existentes no poder constituído em África e suas ligações com o mundo. A praça de Tizungara é o espaço do cruzamento das histórias de poder, conforme descreve o narrador:

A vida se formigava em roda vivente. Constava que, da capital, não tardaria a chegar a importantíssima

delegação com soldados nacionais e os das Nações unidas. Vinha igualmente um chefe maiúsculo do comando das tropas internacionais. Com os militares estrangeiros vinham o ministro não-governamental e uns tantos chefes de departamentos vários. (Couto,2005:p.23)

A vila africana transforma seu espaço para abrigar autoridades estrangeiras, uma vez que o acontecimento que será averiguado, a explosão dos soldados da força de paz da ONU, envolve questões internacionais. O poder local, entretanto, serve apenas para dar boas vindas, a investigação do fato não está nas mãos dos africanos. A intervenção do poder globalizado invade o espaço físico e imaginário de Tizangara. O personagem que funciona como elo entre os dois mundos não tem nome, é designado apenas como tradutor. Aquele que apenas transmite o discurso de um para outro personagem, de mundos distintos, sem interferências. Não lhe cabe pensar. De forma irônica, a tarefa do tradutor representa as conseqüências da globalização do poder. Já não há quase nada que é exclusivo de Tizangara, nem a língua:

- Pois você fica, de imediato, nomeado tradutor oficial.
- Tradutor? Mas para que língua?
- Isso não interessa nada. Qualquer governo prezável tem seus tradutores. Você é o meu tradutor particular.(Couto, 2005: p.18)

O mesmo ocorre com relação à cultura africana, que se representa como algo folclórico, não significativo. Vestimentas usadas por africanos que buscam um simulacro de identificação, pois a cultura compartilhada já se transformou há muito tempo, bem como seus significados:

A administratriz de novo se interpôs, deixando invisível o esposo. Falava ajeitando o turbante e sacudindo as longas túnicas. Ermelinda clamava que eram vestes típicas de África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias. (Couto, 2005: p. 19).

O espaço de Tizangara reúne uma geografia humana composta pelos nativos, pelos administradores, pelos colonizadores e pelos estrangeiros que farão interferência na ordem local. O grupamento humano convive com níveis diferentes de poder, escalonadas de acordo com a ação militar na vila.

Os espaços da tradição africana reaparecem no imaginário das personagens que são descritas em suas vivências míticas, atemporais. As paisagens locais ganham vida de acordo com o tempo que é acionado: a tradição mítica, o presente da guerra e das disputas de poder. Ao se tornarem independentes, os novos países africanos, se viram diante de um mundo já globalizado não só no que se refere ao capital, mas também quanto à indústria cultural e à distribuição mundial dos bens e valores culturais.

Para Soja (1993), a relação tempo-espaço e sujeito é vista como uma forma de expressão da pós-modernidade, considerando que essas relações, pertinentes ao estado de estar-no-mundo, também refletem a reorganização social globalizada. A construção social molda e é moldada pelos arranjos históricos decorrentes das relações de poder. O discurso histórico, como centro de divulgação das relações ser-no-mundo, não consegue mais esconder o que as paisagens revelam. O espaço se dá a conhecer rompendo a homogeneidade temporal da história. O espaço revela a nova configuração da Geografia humana em uma relação heterogênea com a história. A temporalidade revela conseqüências históricas distintas, as quais se reorganizam buscando preservar, ao mesmo tempo, laços identitários, embora esgarçados pelo poder.

Quando os representantes mundiais e as autoridades do país chegam a Tizangara, a ordenação do espaço para acomodá-los é feita de acordo com o poder. O tradutor, que inclusive nunca é chamado por seu nome próprio, se vê na situação de serviçal para o representante da ONU. Ser tradutor não lhe confere nenhum *status*, na verdade continua no lugar de subserviência ao estrangeiro.

Os visitantes e arrumaram na vila: o ministro se estabeleceu na casa do responsável local. Havia uma outra residência para o representante das Nações Unidas. Mas o italiano preferiu ficar na pensão local. Queria manter as independências, fora dos esquemas montados pelas autoridades locais. Eu seguia as ordens, acachorrado com ele. E lá fiquei residindo noutro quarto da pensão. Ao lado, para o que viesse.(Couto, 2005: p.35).

O longo processo de colonização interfere na configuração das formações identitárias dos povos. Estabelecer relação com as novas regras sociais e, ao mesmo tempo, considerar o tempo do imaginário, dos antepassados e da preservação das tradições não é mais possível, se pensado no sentido de origem e *telos*. Tanto para Zita, quanto para o tradutor, o tempo presente é o da reconfiguração de ser-no-mundo, porque a maneira de estar-no-mundo é uma condição que não é mais conhecida plenamente por eles.

O tradutor de Tizangara se refere a ele mesmo como sendo alguém que não se reconhece plenamente, como no exemplo:

A escola foi para mim como um barco que me dava acesso a outros mundos. Contudo, aquele ensinamento não me totalizava. Ao contrário: mais eu aprendia, mais eu sufocava. Ainda me demorei por anos, ganhando saberes precisos e preciosos. Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isso: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo.(Couto, 2005: p.48).

Pertencer ao espaço africano requer costume, conhecimento de seus caminhos, águas, tempo, ter “nascido à margem”, torna essa árvore diferente, ao mesmo tempo pertence e é estranha. O papel social de tradutor coloca esse personagem na situação de diálogo com o tempo e espaço passados e os do presente. Ele representaria o elemento da transculturação, aquele que não perdeu totalmente o contato com os seus, mas que também domina a linguagem do outro. Traduzir requer conhecimento dos dois universos linguísticos e suas sutilezas de contexto significativo. Na sua origem há um mistério, pois a mãe do personagem nunca o viu por inteiro, ela não conhece seu corpo. A figura materna metaforiza a própria África que não reconhece mais seus descendentes, os que nascem ali, no tempo presente, têm uma naturalização, e, ao mesmo tempo, uma não filiação completa. A metáfora materna não se completa nem na hora da morte, a mãe do tradutor, morre sem dizer a ele com quem ele se parece, o rapaz não tem também a confirmação de sua paternidade. A mãe lhe dá à luz, mas a plenitude familiar não se completa, a figura paterna não é afirmada. Terra, mãe, a África violada por várias figuras de autoridade, o pai ou os pais. O personagem não consegue aprofundar o conhecimento de sua origem. No final do romance consegue mais intimidade com o pai.

Conversar com o pai revela a ele que o princípio da autoridade não se fez presente. O pai também sofreu violação de seus direitos de cidadão africano, filho da terra espoliada, tem consciência das transformações:

- Mas pai, esse italiano nos está a ajudar.
- A ajudar?
- Ele e os outros. Nos ajudam a construir a paz.
- Nisso se engana. Não é a paz que lhe interessa. Eles se preocupam é com a ordem, o regime desse mundo.

- Ora pai...  
- O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história.  
Dessa doença, segundo ele, se refazia em nós essa divisão de existências: uns moleques dos

patrões e outros moleques dos moleques. A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados. (Couto, 2005: p.188)

Também os portugueses pobres que vivem na colônia sofrem o processo de marginalização. No romance de Teolinda Gersão, *Amélia, a mãe de Zita*, quem jamais se adaptou à vida na colônia, pois percebeu, desde o início de sua vida ali, que os portugueses eram considerados inferiores não só por outros povos europeus, mas também pelos portugueses ricos. Viver na colônia só era bom para aqueles que de certa forma estavam perto do poder. O sonho de Amélia era ser considerada “estrangeira”, o que significava ser confundida com uma inglesa ou francesa, povos de mais prestígio cultural. Ela também pintava os cabelos de louro para disfarçar a aparência morena dos portugueses do interior.

Através das falas dessa personagem percebe-se o que, de acordo com Boaventura de Sousa Santos (1999), seria uma forma de Portugal ser identificado pelos outros países:

No caso de Portugal, a função de intermediação assentou durante cinco séculos no império colonial. Portugal era o centro em relação às suas colônias e a periferia em relação à Inglaterra. Em sentido menos técnico, pode dizer-se que durante muito tempo foi um país simultaneamente colonizador e colonizado. (Sousa, 1999: pp. 63-64)

Zita só experimenta esse tipo de preconceito, com relação a sua condição social, quando decide partir de Moçambique. Pela primeira vez sente-se dividida entre ir para Portugal ou ficar na África. Sabe que em Lisboa será recebida pelas primas como aquela que vem da colônia e é pobre, tendo então que ajudar nos serviços da casa, quase uma serviçal.

Na hora da decisão, lembra-se do que lhe dizia o pai sobre Portugal e pensa que poderá fazer algo pela mudança daquele país.

Um país mal governado. Mal pensado. E reflete – Mas podia-se fazê-lo explodir, para o obrigar a pensar tudo de novo. O Velho estava sentado no seu trono – mas não era verdade que podíamos derrubá-lo? Quem viver, verá. E eu vou viver. E ver explodir, ou implodir, o país-casa-das-primas. (Gersão, 1997: p.237)

A personagem não se dá conta de que a mudança não se faz apenas pelo desejo, uma vez que ela mesma não consegue compartilhar o discurso de pertencimento próprio dos africanos. Mesmo sentindo-se africana, ela não participará das lutas da independência. Num momento de crise pessoal decide deixar a África, mesmo sabendo que não pertence ao meio português.

As configurações espaciais da colônia são representadas pela relação social e histórica da linguagem, confirmando seu aspecto dialógico, no embate dos discursos instaurados pelas vozes narrativas nos dois romances. A hierarquia discursiva estabelece o nível de entendimento e aprofundamento das alteridades representadas. A construção narrativa das memórias de Zita confronta-se com o discurso homogêneo sobre a identidade africana. A jovem percebe os limites dos direitos entre portugueses e moçambicanos.

Roberto, o único amigo de escola que a narradora diz ser negro, traz em si o desejo de lutar pela independência de seu povo. Ela observa que a fúria do rapaz diante da opressão e da pobreza sofrida pelos negros é diferente da dela. Quando se encontram abrigados da chuva em uma pequena casa da periferia, Roberto diz: “ Um dia a cidade de caniço vai engolir a de cimento. Esse menino ainda não sabe. Mas espera.” (Gersão, 1997: p. 180). Essa é uma imagem simbólica da luta de independência esperada por todos.

Em outra imagem, percebe-se como Zita está em um espaço limítrofe no que se refere à transculturação, é quando os estudantes decidem se manifestar durante o baile de formatura, escrevendo palavras de protesto no muro da escola.

Cada um deles escreveria uma parte da frase: Roberto - Viva Moçambique e Zita- Independente; é justamente na palavra que resume a história do país, independente, mas também da vida dela, a jovem não consegue escrever com clareza, pois surge um automóvel na hora e ela foge. Fuga que se repetirá, quando parte para Portugal, a fim de esquecer suas frustrações, o que não deveria ocorrer, pois só no próprio país e não no “exílio” o sujeito pode ser pleno em sua identidade e cultura. Os discursos de conciliação de Zita não convergem para o que ela acha ser sua identidade plenamente africana, segue os passos da mãe, Amália, a qual foge de Moçambique com um marinheiro europeu, mas não português.

No romance *O último vôo do flamingo*, os discursos africanos se insurgem, contra a hegemonia dos discursos do poder, pela carnavalização do fato da explosão dos soldados da força de paz. Após a explosão, restava apenas o órgão sexual masculino, intacto e exposto para a população da vila. Várias vezes tentam explicar o que ocorria antes da explosão, mas todas essas vezes utilizam o recurso da paródia, da desconstrução da seriedade hierárquica do poder. O rebaixamento do discurso oficial surge, em um primeiro momento, quando a prostituta oficial da cidade é convocada para reconhecer o órgão. Numa subversão gênero discursivo da autoridade policial, não se reconhece o corpo, mas o membro. Esse reconhecimento desqualifica a pessoa morta, um oficial, para reduzi-lo ao campo de outro discurso que é o da exploração sexual das mulheres africanas pelos estrangeiros.

As mulheres são acusadas das explosões, de mandarem enfeitiçar os soldados, de conspirarem contra as autoridades. Ao final da narrativa não fica totalmente esclarecido o motivo das explosões dos corpos e o fato de só restarem os órgãos sexuais, mas num cruzamento de discursos, descobre-se que as minas plantadas no chão da África, durante as guerras de independência, viraram negócio para as autoridades locais. De forma inusitada, a exploração dos estrangeiros é mantida pelos nativos. Sobre isso vejamos o exemplo:

Em Tizangara tudo se misturava: a guerra dos negócios e os negócios da guerra. No final da guerra restavam minas, sim. Umas tantas. Todavia, não era coisa que fizesse prolongar tanto os projectos de desminagem. O dinheiro desviado desses projectos era uma fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar. [...] Plantavam-se e desplantavam-se minas. Umas mortes à mistura até calhavam, para dar mais crédito ao plano. Mas era gente anônima, no interior de uma nação africana que mal sustenta seu nome no mundo. Quem se ocuparia disso?  
- Mas depois veio esse desacontecimento!  
- Qual desacontecimento, padre?  
A morte dos capacetes azuis. Terem explodido estrangeiros foi o que desmontou o esquema. [...] A verdade das minas pedia provas de sangue. Mas sangue nacional. (Couto, 2005: p.196)

Esse longo exemplo resume bem as dificuldades de organizar uma luta pela dignidade, contra a corrupção que continuava destruindo o país.

Bachelard, no livro, *A poética do espaço*, analisa o espaço da casa da seguinte maneira:

.../ é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. /.../ O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. (s.d., p.23)

Nesses espaços da casa é onde os homens buscam encontrar a identidade, reconstruir memórias, preservar suas culturas e tradições. Para os africanos e para os portugueses pobres, o território da colônia é constantemente reconfigurado pelo poder político que reordena a geografia pós-moderna.

O homem busca uma morada, um lugar na sua terra, mas esse lugar se mostra vulnerável, é como um corpo sem

esqueleto, como representa o pai do tradutor de Tizangara, o qual, todas as noites, retira os ossos do corpo para dormir sem dor. A dor da existência, dos sofrimentos recebidos com o passar do tempo.

O homem se compara com sua terra:

- É que eu, assim deixado e desleixado, me lembro a própria nossa terra. Porque a nossa pátria não via em si o apreço de seus filhos. Eu já notara o destino de nossa terra? Fazia lembrar aquele homem que, de tanto ressuscitar, acabou morrendo. Eu que visse como haviam esburacado o nosso chão. Uns semeavam minas no país. Eram esses de fora. Outros, de dentro, colocavam o país numa mina.
- Sabe, filho, o que é pior?
- E é o quê, pai?
- É que nossos antepassados nos olham agora como filhos estranhos. (Couto, 2005: p. 205-206)

Também para Zita, é de uma forma paradoxal e tão complexa como a vida mestiça que termina a sua estória, em *A árvore das palavras*. No momento de partir, a não significação completa da África surge em sua fala: “A independência, repito, fascinada, como se até aí não tivesse percebido que é disso, finalmente, que se trata: Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém.” (Gersão, 1997:p.238). Ser livre, ao mesmo tempo que Moçambique, mas não com o país, é o sinal da transculturação incompleta. Zita procura o lugar do Centro, da Europa. A jovem leva uma flor africana, cujas sementes secas produzem um som de búzio, metáfora da voz africana de suas memórias, quando ouvia o vento e lia nas folhas das árvores as mudanças do tempo, um tempo só na memória. Transculturação incompleta, polifonia que continua nas dúvidas por viver e esclarecer:

(Um mundo que fica para trás. Rios, muchambas, savanas, palmares, os grandes espaços, os largos horizontes, e uma árvore que crescia nos sonhos e chegava ao céu – que sabem eles disso, que podem eles compreender? A prima de África, que viveu outras coisas e vem de lugares onde se fala uma língua mestiçada, em que a gramática rebenta porque o pensamento acontece de outro modo e tem de ser livre e de acontecer, Que sabem eles disso, que sabem eles disso) (Gersão, p. 1997: p239).

Os dois mundos não são totalmente conhecidos por Zita, as contradições são mais fortes do que o simples encantamento com a África da infância e o Portugal de seu futuro. Também desterritorializado em seu próprio país termina a personagem do tradutor de Tizangara, revelando:

Vendo que a solução não havia, os deuses decidiram transportaram aqueles países para esses céus que ficam no fundo da terra. E levaram-nos para um lugar de névoas subterrâneas, lá onde as nuvens nascem. Nesse lugar onde nunca nada fizera sombra, cada país ficaria em suspenso, à espera de um tempo favorável para regressar ao seu próprio chão. Aqueles territórios poderiam então ser nações, onde se espeta uma sonhada bandeira. Até lá o vazio do nada, m soluço no tempo. Até lá gente, bichos, plantas, rios e montes permaneceriam engolidos pelas funduras. (Couto, 2005: p. 216)

Dessa forma, o discurso expressa a ideologia de homens transformados pelo poder, mas que esperam o dia de renascer, o dia de modificar sua própria terra, sua casa, suas paisagens, recompor o tempo da memória. Nesse sentido também e posiciona Mia Couto, ao final do romance: “em todos eles (romances) me confrontei com os mesmos demônios e entendi inventar o mesmo território de afectos, onde seja possível refazer crenças e reparar o rasgão do luto em nossas vidas. (2005, p.224)” Essas palavras, por certo, servem para Zita, menina de duas pátrias, menina sem chão.

## Referências Bibliográficas

- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle S. Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s.d.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense.
- Couto, Mia. 2005. *O último voo do Flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gersão, Teolinda. 1997. *A árvore das palavras*. Lisboa: Dom Quixote.
- Soja, Edward W. 1993. *Geografias pós-modernas: reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar.

## MARCAS DE TERRA E MARCAS DE AGUA NA OBRA DE LUISA DACOSTA

José Manuel da Costa ESTEVES<sup>3</sup>  
 Instituto Camões /Cátedra Lindley Cintra

**RESUMO:** A obra para adultos de Luísa Dacosta, de pendor fortemente autobiográfico, crónica, diário, e ficção, recorta e reconstitui os espaços (e consequentemente os tempos) das raízes : o da infância, a cidade transmontana de Vila Real, e o da praia de A-Ver-O-Mar, mitificada no seu livro de Crónicas homónimo (1980) que vai configurar a existência do eu adulto, constituindo-se assim o conjunto dos seus textos como o espaço de representação do sujeito, gravado em filigrana através dos seus múltiplos labirintos, ecos e fragmentos. Terra e mar tornam-se os eixos fundamentais da escrita que se inicia com o mar de pedra do Marão, cujas montanhas se vão liquefazendo até que o elemento marítimo invada todos os livros e espaços, pois um mesmo fio os une, o do sujeito na sua incessante busca de si próprio. Esta dualidade espacial é reforçada pela dupla inscrição do sujeito na casa-moinho, propriedade da escritora, da praia de A-Ver-O-Mar, com as suas duas janelas : a da terra e a do mar. Luísa Dacosta enfileira na tradição literária de uma cultura cuja matriz se constrói a partir do encontro entre a terra e o mar. Propomo-nos traçar uma *egogeografia*, na obra da escritora, utilizando como corpus a Antologia que reúne textos sobre o espaço da cidade de Vila Real (*Houve um Tempo, Longe*. Porto : 2005) e os livros de crónicas *A-Ver-O-Mar* (Porto : 1980) e *Morrer a Ocidente* (Porto : 1990), através dos lugares, temas, motivos, personagens, imaginário e linguagem.

**PALAVRAS CHAVE:** Luísa Dacosta ; *egogeografia* ; terra ; mar ; marca.

1.

A obra para adultos de Luísa Dacosta, de pendor fortemente autobiográfico, crónica, diário, e ficção, recorta e reconstitui os espaços (e consequentemente os tempos) das raízes : o da infância, a cidade transmontana de Vila Real, (logo no seu livro de estreia, *Província*, 1955) e o da praia de A-Ver-O-Mar, mitificada no livro de Crónicas homónimo (1980) que vai configurar a existência do eu adulto, constituindo-se assim o conjunto dos seus textos como o espaço de representação do sujeito, gravado em filigrana através dos seus múltiplos labirintos, ecos e fragmentos.

Afirma a escritora :

Nasci em 1927, em Vila Real de Trás-os-Montes. Aí vivi e estudei até ir para a Universidade. Quando menina, ia para a Póvoa de Varzim passar férias, no Verão.

Assim, de muito cedo, comecei a amar a praiazinha desviada, quase deserta – A-Ver-O-Mar – onde acabei por criar raízes. E por isso, o meu coração ficou para sempre dividido entre o recorte austero do Marão e a linha, movente da beirada. (Soares, 1985 : 57)

Terra e mar tornam-se, assim, os eixos fundamentais da escrita que se inicia com o mar de pedra do Marão, cujas montanhas se vão liquefazendo até que o elemento marítimo invada todos os livros e espaços, pois um mesmo fio os une, o do sujeito na sua incessante busca de si próprio. Esta dualidade espacial é reforçada pela dupla inscrição do sujeito na casa - moinho, propriedade em tempos da escritora, da praia de A-Ver-O-Mar, com as suas duas janelas : « Eu tenho duas janelas : uma da terra, outra do mar (...) Uma sinto-a como âncora. Outra é-me vela e asa ». (Dacosta, 1990).

O seu universo literário é percorrido obsessivamente por elementos cujas raízes mergulham no húmus dessas vivências, resultantes de um profundo conhecimento dos espaços geográficos, marcados pelos afetos e a lucidez do olhar.

<sup>3</sup> UPO, UFR de Langues, Département D'Études Lusophones , Bât. V, Bureau 115, 200, av. de la République, 92001 Nanterre, France, jose. costaesteves@wanadoo.fr.

Quero expressar os meus agradecimentos à Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense / CRILUS EA 369 e à Delegação de Macau da Fundação do Oriente, na pessoa da sua Presidente, Prof. Doutora Ana Paula Cleto, por terem contribuído respetivamente para o financiamento da viagem e proporcionado a estadia, permitindo-me a apresentação desta comunicação nos trabalhos do SIMELP.

Luísa Dacosta enfileira na tradição literária de uma cultura cuja matriz se constrói a partir do encontro entre a terra e o mar. Propomo-nos traçar aqui uma *egogeografia*, na obra da escritora, utilizando como corpus a Antologia que reúne textos sobre o espaço da cidade de Vila Real (Dacosta, 2005) e os livros de crónicas *A-Ver-O-Mar* e *Morrer a Ocidente*, através dos lugares, temas e motivos, personagens, imaginário e linguagem.

2.

O duplo objetivo do simpósio « Geografias Poéticas : figurações do espaço na literatura lusófona » é o de congregar, por um lado, estudos sobre « geografias poéticas », problematizando as representações do espaço no seio das literaturas lusófonas e, por outro, como corolário do primeiro, evidenciar as « marcas da terra » ou, no dizer de Fernão Lopes, citado pelos organizadores, « a conformidade e natural inclinação » entre os escritores e as suas raízes.

Se as ligações entre literatura e história sempre foram evidenciadas pelos estudos literários, só mais recentemente são invocadas por estes as relações entre literatura e geografia. Desde os anos 1990 surgiram trabalhos que fundam a « geopoética », uma teoria-prática transdisciplinar que visa contribuir para a relação Homem-Terra, operando um corte radical com o mito de uma ciência da literatura, que considerava o seu objeto de forma desterritorializada, isto é, fora das coordenadas espaço-temporais”

E se a geografia, pela sua pluridisciplinaridade, inclui uma geografia física, quantitativa e humana, recorrendo esta a outros conceitos, a partir da sociologia e da história, a geografia cultural implica as artes, a filosofia e a literatura (Baron, 2011). Que os textos literários falaram sempre de lugares, paisagens e construíram imaginários do espaço, a geografia na literatura, essa esteve sempre presente na sua dimensão de partilha com o leitor, através, por exemplo, da viagem dos textos dos navegadores passando pelos romances da errância por países, continentes, cidades na sua mescla urbana e suburbana, bairros, ruas. Todos eles relevam, no entanto, do imaginário humano, mais evidente quando se ultrapassa a referência explícita ao lugar para dar terreno a uma topografia labiríntica ou geometrizada. Os estudos atuais, comparatistas e culturais, integram o domínio da geografia cultural ao trazerem para primeiro plano temáticas, como as da identidade e lugar, suas representações simbólicas, memória e espaço, entre outras (Reis, 2011).

A relação homem espaço dá lugar em geografia ao conceito de ‘habitação’, pois mesmo em situação de mobilidade, cada habitante é portador de uma geografia que corresponde aos espaços que atravessou ou em que viveu, tornando-se espetador e produtor de mundo. Em literatura, e nas artes geral, abre-se, assim, um vasto campo às representações imaginárias, que se podem partilhar, pela possibilidade que oferece ao leitor de as coabitar se este quiser percorrer o caminho aventuroso da alteridade.

No caso que nos propomos estudar, a obra de Luísa Dacosta, preferimos recorrer ao termo ‘egogeografia’ a partir do conceito de ‘egografia’ que Fiana Hasse Pais Brandão propõe para uma leitura da poesia de Carlos de Oliveira (fortemente marcada pela vivência na Gândara, cuja reconstituição literária constitui o cerne da sua obra). Assim a define a poetisa e ensaísta :

O ‘eu’ tem-se nomeado na literatura como sujeito verbal e como Autor. Mas o sentido de ‘eu’ é a zona crucial que se configura ao longo de toda a história literária. Todos os textos, todas as palavras, todos os sentidos, todos os sistemas de sentidos constituem essa egografia (Fiana Hasse Pais Brandão, 1075: 56).

A este conceito produtivo para a obra de Carlos de Oliveira intercalamos o prefixo ‘geo’ para melhor evidenciar uma escrita, de pendor autobiográfico, que recorta os espaços fundadores da sua identidade deslocando a agulha da sua bússula, por uma espécie de atração cósmica e elemental, da cidade muralhada no sopé do Marão para a praia de A-Ver-O-Mar, ou melhor o vasto mar, húmus da sua geografia e universo poéticos. Daqui partiremos para uma abordagem dos textos da autora, uma leitura que procura fundamentalmente destrinçar o que em cada uma das suas obras se retoma daquilo que constituirá a manifestação de uma subjetividade a irromper, mais ou menos diversamente,

nos vários textos. Tentaremos perceber, assim, a entidade que preside ao conjunto da obra, porque um mesmo nome, uma mesma personalidade os identifica. Talvez que não andemos longe do que Barthes designa, para definir estilo, os « grandes temas verbais » da « Existência » de um escritor (Barthes, 1973).

De modo a melhor evidenciar o apego da escritora ao espaço, preferimos ainda o termo ‘marcas’ para destrinçar a terra das origens, do espaço do eu adulto, mitificando-se o primeiro ; o que dele fica, fundamentalmente, é a nostalgia das origens (de carácter genesiaco) e o apego ao ‘bafo humano’ que percorre toda a obra. Universo, constituído e alimentado pelo *affectio* (*afeição*), mas não tanto pelo *factio* (*feição*), pelo menos no que respeita à terra das suas origens, como se infere da não conformidade (no sentido de adequar, formar, moldar) expressa nas palavras que iniciam o prefácio do livro de estreia :

Nasci numa cidadezinha (grande parte do meu tempo aqui tem sido vivido) parece natural e até indicado que este livro se intitule « Província ». Mas não, não se trata dum tributo à terra onde nasci. Não, de maneira nenhuma um tributo. (Dacosta, 2005 : 61)

### 3.

Luísa Dacosta, pseudónimo literário de Maria Luísa Saraiva Pinto dos Santos (1927, Vila Real), autora de uma obra com mais de trinta títulos, repartidos entre, conto, crónica, diário, ficção longa,<sup>4</sup> obras infanto-juvenis,<sup>5</sup> obra ensaística<sup>6</sup> e didáctica<sup>7</sup> da máxima importância visando a formação dos leitores, na qual cada uma destas componentes não deve ser vista, apesar do carácter fragmentário da sua escrita, de uma forma isolada, mas sim como elementos de um mesmo universo. Afirma-se claramente uma poética e um projeto de escrita onde cabem os mitos, a infância (Herdeiro, 1987), a tematização de certos elementos como o quotidiano, muitas vezes de mulheres, a solidão, o companheirismo, o poder da imaginação (com o lema inscrito em muitas das suas obras para a infância “no sonho, a liberdade”), o trabalho sobre a linguagem. De forma lapidar assim define Paula Morão a sua escrita :

A perfeição técnica, a minúcia da sua narrativa, o trabalho sobre as vozes, sobre o léxico e sobre a adequação dos níveis de língua que correspondem a cada personagem, a construção dos textos com um pendor fragmentário e no entanto tão coesos como uma túnica sem bainha, a rede de referências literárias e artísticas que vamos reconhecendo, e, enfim, a progressiva edificação de um universo pessoal, ecoando de livro em livro e em todos eles – é minha convicção que tudo isso alicerça solidamente uma poética, uma concepção pessoal da literatura que faz de Luísa Dacosta uma *autora*, no mais nobre e elevado sentido da palavra” (Morão, 2011b: 206).

Embora afastada das luzes da ribalta, a sua obra tem despertado o interesse da crítica universitária, nomeadamente de Paula Morão, José António Gomes, Maria Alzira Seixo, Bernardette Herdeiro, Teresa Almeida. Recebeu, entre outros, o Prémio Vergílio Ferreira da Universidade de Évora pelo conjunto da sua obra em 2010 e tem sido alvo de sucessivas

4 *Província*, 1955 ; *Vóvó Ana, Bisavó Filomena e Eu*, 1969 ; *A-Ver-O-Mar*, 1980 ; *Corpo Recusado*, 1985 ; *Morrer a Ocidente*, 1990 ; *O Planeta Desconhecido e Romance Da Que Fui Antes de Mim*, 2000 ; os volumes de diário *Na Água do Tempo- Diário 1992* ( com o qual obteve o Prémio « Máxima ») e *Um Olhar Naufragado- Diário II*, 2005.

5 Nos anos 70 Luísa Dacosta começa a escrever para crianças, os seus alunos do Ensino Básico, provenientes de um meio social desfavorecido, da cintura do grande Porto, com a finalidade de lhes dar a conhecer as grandes histórias como a de *Tristão e Isolda*, a da *Sereia*, as das *Mil e uma Noites*, ou os mitos de *Penélope* e de *Narciso*. Citamos, a título de exemplo : *O Príncipe que Guardava Ovelhas* (com a presença das temáticas do medo da recusa), 1970, *O Elefante Cor de Rosa* ( a diferença), 1974, *Teatrinho de Romão*, 1977, *A Menina Coração de Pássaro*, 1978 ; *História com Recadinho*, 1986, *Sonhos na Palma da Mão*, 1990, *Robertices*, 1995 (adaptação dos bonecreiros da sua infância maronesa) ; *O Perfume do Sonho*, 2004. etc. Desde sempre colaborou com artistas plásticos como Jorge Pinheiro, Manuela Bacelar, Cristina Valadas, fazendo de cada livro um verdadeiro objeto estético, para despertar o gosto pela leitura e as outras artes. Em 1994 obteve o Prémio Gulbenkian para o melhor texto para crianças do biénio 1992-93 com o livro *Lá Vai Uma...Lá Vão Duas* e em 2001 foi proposta par o prémio Hans Christian Andersen.

6 *Aspectos do Burguesismo Literário*, 1959 ; *Notas de Leitura*, 1960 e numerosos estudos sobre Irene Lisboa, José Régio, Camilo Pessanha, Cecília Meireles, Raul Brandão, autores da sua predileção, dispersos em jornais e revistas, como *Colóquio/Letras*, *Jornal de Notícias*, *Seara Nova*, etc.

7 Com o sentido de dar a conhecer e a fruir os textos dos grandes autores organizou três Antologias de textos para o ensino com o título *De Mãos Dadas, Estrada Fora* ( em 1970, 1973 e 1980).

homenagens pela cidade do Porto, a Cooperativa Artística Árvore e em 2011 pelas “Correntes de Escrita” na Póvoa de Varzim. Escritora não desconhecida, mas mal conhecida do grande público, o seu nome afirma-se no panorama das letras portuguesas como uma figura incontornável.

“Coração dividido entre o recorte austero do Marão e a linha, movente, da beirada”

### A terra

Referimo-nos brevemente nesta parte à terra da origem, Vila Real onde se sedimenta o húmus daquela que viria a ser a escritora, envolta no mistério da descoberta da palavra através das histórias do Romanceiro, mas também de todo um universo popular de camponeses, vendedores que vinham à cidade e, claro, os livros que vai descobrindo em casa e na cidade. Daí lhe vem o gosto por colecionar palavras, como quem coleciona tesouros (“asseivar”, “esbandalhar”, “assoldadar”, “tolitates”).

As marcas da terra percorrem, e são mesmo a essência do seu livro de estreia (1955), embora muitos outros textos se lhe refiram também, nomeadamente muitas páginas dos diários, ja que a sua redação começa em 1949 e acompanha também a redação de *Corpo Recusado* (1985). Alguns dos seus livros para crianças, como *Teatrinho de Romão* ou *Robertices*, retomam explicitamente histórias reconstituídas a partir do que ouviu no deslumbramento da infância. (Utilizamos como *corpus* a Antologia, organizada por José António Gomes e que termina com um prefácio da escritora onde nos fala desse *tempo, longe*).

O espaço onde nasceu e cresceu é, antes de mais a da casa da família e os seus, todos desaparecidos, assim como a casa, (que surge tantas vezes através do motivo bíblico *ubi sunt?* com uma forte nostalgia e tristeza, mas também com a consciência da finitude). É a partir da janela dessa casa (motivo poético da maior importância) da qual pode contemplar não só a rua e os seus teatros do quotidiano, mas também o Marão, que se forma um cenário mítico numa mescla de realidade, memória e, como não poderia deixar de ser, de ficção. Como relembra Paula Morão, Luísa, sob a sombra tutelar de Cesário Verde “descreve com minúcia de topógrafo a cidade, alargando o espaço em círculos concêntricos” (Morão, 2011b: 207), descrevendo a partir da janela o pequeno mundo circundante. Obra de essência autobiográfica, esse cenário estará na base da memória e da vivência de romances como *Vóvó Ana, Bisavó Filomena e Eu*, assim como de *O Planeta desconhecido da que fui Antes de Mim*, ficcionalizando figuras da família com as quais se identifica em espelho, num processo sempre de auto-conhecimento, através da recorrência ao recorte de várias histórias e episódios que se devem ler na sua sedimentação para se responder à busca da identidade do sujeito, processo jamais acabado, em errância, e sempre recomeçado em todos os textos que se reenviam em eco e de forma labiríntica. O sujeito não contempla apenas, analisa e pensa o que vê, pensa o mundo, e portanto a si própria.

Num dos textos em que Luísa Dacosta se refere a Vila Real , afirma : “ Não voltaria a revê-la. Nunca mais. Não se deve regressar aos lugares onde a infância se mitifica” (Dacosta, 2005: 161). Vila Real surge, assim, muitas vezes referida como “ a cidadezinha”, provinciana, murada pela montanha, vista a partir da janela, uma espécie de moldura sobre o mundo ao alcance, onde ressalta a claustrofobia e pequenez dos lugares, percorrido por funcionários, vendedores, aldeões em dias de mercado, mundo atravessado pela pequenez das convenções, falsas moralidades sociais ou políticas, alguma maledicência. O cenário, como afirma José António Gomes, é tanto genesiaco, como, por vezes, lugar de declínio pelo forte sentimento de finitude, um mundo que acabou e ao qual, como dizia a escritora não vale a pena voltar pela pena que acarreta.

Podemos também observar neste conjunto de textos um desfilar de tipos sociais e de figuras populares, de palavras de ‘sabores’ diversos ligados ao prazer físico de as dizer e colecionar, assim como as rezas, ladainhas, ditos, provenientes do mundo íntimo familiar, das velhas criadas, da tia Mercedes e o seu exército de diabos e as respetivas rezas aos santos para os esconjurar. Outro aspeto a ter em conta é a descrição de cenas na ‘cidadezinha’, muito marcada por tempos,

o das feiras, o das festas religiosas, o das estações do ano numa profunda adequação aos ritmos da vida humana, da natureza e do trabalho. Com uma escrita muito elaborada, Luísa Dacosta coloca-nos ante os olhos uma paleta infindável de cores, odores, imagens, rumores, só possíveis graças à mestria transfiguradora da escritora. Algumas cenas surpreendem-nos pelos quadros humanos como os instantâneos, passados no mercado, no cabeleireiro e que parecem rimar com páginas de Gogol, Tchekhov ou Dostoievski, tal o seu alcance universal. Esta cidade igual a tantas outras, saída das páginas de *Província*, para lá da banalidade das vidas, na esteira de Irene Lisboa, traz para o primeiro plano, ao mesmo tempo que confere dignidade à “tragédia escondida, que é quase quietude estagnada”, “mar morto, sem ondas, do conformismo provinciano”, outra dimensão na qual só a consciência do sujeito parece penetrar e se enternecer. “Nasci numa cidadezinha”, que abre o prefácio do livro, tanto projeta valorização e afeto, como também alguma ironia, permitindo a emergência de um processo de conhecimento e uma hiperlucidez que lhe abre os olhos para o mundo que está para lá das contingências do espaço.

Estes textos sobre a terra projetam também uma visão sobre Portugal e a nossa história, as convulsões políticas e os seus ecos (tal como os do mar projetam uma visão coletiva, através dos mitos da nossa história), assim como se desenha a lenta evolução dos costumes e modos de vida trazidos das grandes cidades, Lisboa ou Porto.

No texto que a escritora escreve expressamente para finalizar a Antologia, intitulado “Os lugares e o tempo” faz-nos desfilar esse mundo da infância na qual o “o mundo não existia, fora dos mapas ou do globo terrestre” (p. 162), com os seus rituais felizes, alguma tragédia, a tuberculose e, finalmente, o tempo tão amado e feliz da janela atlântica onde se projetam imagens da montanha “as ondas erguiam-se em montanhas azuis, também de um azul amassado com violetas, que se desfaziam em espumas brancas, como se a neve do Marão (...) se derretesse aos seus pés” (p. 165). Mas agora de regresso à cidade, instala-se a decepção “Voltara, afinal, para quê? Tudo tinha mudado” “o centro histórico desfigurado”, “perdida a casa e o quintal”, “mortos todos os afectos e quase todos os que conhecera” (p. 167) “Era uma sobrevivente sozinha. E sobre o seu coração pesavam montanhas (...). Naquelas raízes (...) se tinha inspirado para se definir.

*“Raiz de pedra  
Corpo de vento,  
Olhos de água.  
Assim sou  
Entre pássaro, flor e mágoa”* (p.168-169).

Assim se indicia a sua ligação à terra, reportando-se à sua identidade geográfica da “cidadezinha” como “lugar geográfico, memorial e ficcionado (Reis, 2011: 110), o seu desejo de libertação (“corpo de vento”) que anseia sair do “mar morto” atravessando a montanha para chegar a “olhos de água”, metáfora da vida e do mundo, associada ao fluxo do tempo. “Fora. Tinha sido. Agora tudo se resumia a um nó de angústia” ampliado pela revisitação dos lugares da infância, por isso “ não se deve regressar aos lugares da infância”. A marca da terra torna-se mito, memória transmutada pela perenidade da escrita.

## O Mar

Descoberta desde a infância, a praia de A-Ver-O-Mar, onde « cria raízes » ao ponto de aí viver num velho moinho transformado em casa/concha, com as suas duas janelas, está na origem do díptico de crónicas que constituem o livro homónimo e *Morrer a Ocidente*. Luísa Dacosta é certamente a grande cronista do mar, ou melhor, do encontro entre a terra e o mar, enfileirando numa tradição literária que se desenha desde as cantigas de amigo, passando por Camões, António Nobre, Camilo Pessanha, Raul Brandão, Fernando Pessoa. Ninguém como ela soube captar o quotidiano dos pescadores nortenhos, a sua labuta, as suas histórias, lendas, crenças e rezas, as formas dialectais dos seus falares, mas também a vida das mulheres que rocolhem o sargaço, o cheiro da maresia, o barulho da rebentação que ouvimos à flor

da página, assim como nos são dadas a ver todas as possibilidades cromáticas desse elemento líquido em permanente mutação, que desfilam perante os nossos olhos a partir do leit-motif,

« De que cor é este mar ? » ( Dacosta, 1980 : 41-42) como se de uma sinfonia se tratasse.

Dez anos separam os dois livros, ambos se iniciando com poemas de Cecília Meireles e um prefácio (como acontece em todos os livros da autora) onde reconhecemos a voz : « Ave de arribação, eu só vinha de ano em ano » :

Os pássaros têm duas asas. Eu tenho duas janelas : uma da terra, outra do mar. Numa me nasce o dia e a outra me entrega a noite (...). Uma sinto-a como âncora e prende-me à terra, às tarefas, ao quotidiano. Outra é-me vela e asa, evasão e sonho e por ela bebo o azul, o longe e a distância ( Dacosta, 1990 : 11).

A janela da terra liga-a à aldeia dos pescadores, a outra (« a minha janela predilecta ( ai de mim ! ) » é a do sonho « é a miragem, a infinitude, o desejo e os mitos ». As personagens são também as mesmas, embora o tempo tenha implacavelmente deixado o seu rasto : há os que cresceram, outros envelheceram ou morreram ao mesmo tempo que a atividade artesanal e ancestral dos pescadores, a pesca e a recolha do sargaço, dão lugar a uma praia abandonada, com velhos barcos que apodrecem :

Tudo mudou.(...)A beirada é um lixo de plásticos, de embalagens vazias de cremes solares, batatas fritas, iogurtes, cigarros. (Dacosta, 1990 : 148)

« A praia está ferida de morte » e o sujeito não escapa a essa inexorabilidade da passagem do tempo que anuncia a grande noite, desde logo patente no título e que se insinua ao longo do livro em tom elegíaco e de longa despedida, reiterada nos ritos de encomendação das almas com que termina.

A forte inscrição do sujeito naquele espaço, advém do amor partilhado pelas gentes (recordemos o  *affectio*, a busca de bafo humano que transparece de toda a obra), mas também por ter escolhido aquela praia, descoberta na infância, onde a ‘ave de arribação’ acabará por habitar, a casa-moinho<sup>8</sup>, a casa-concha, placentária, protetora, abobadada, lugar de contemplação das estrelas e do mar, promontório de observação da « máquina do mundo », mas também e sempre do mar, com os seus jardins secretos, insondáveis, matéria e raiz da sua obra. Nela vive e se refugia o sujeito e se reforça o encanto pelo mar através do mito da sereia, com o qual abre o primeiro fragmento do livro<sup>9</sup> e à luz do qual deverá ser lido : é a história de uma sereia que morre sacrificialmente no mar para salvar, por amor, o seu amigo, passando ela a viver na sua lembrança sempre que ele a sonhar. Afirma Paula Morão a este propósito :

Sendo esta a primeira das « crónicas », ela situa o livro na encruzilhada entre o mito e a paisagem de A-Ver-O-Mar na sua dupla face (mar que alimenta e que mata, terra que salva e que se repele), lugar do real quotidiano mas também da deriva imaginária que faz do exterior um espaço revertendo sobre o íntimo do « eu » (...). Terra, mar, céu, casa, é um espelho do « eu », integrando o real e o subjectivo. Aí se fundem o tempo e o eu legitimando-se, assim, o subtítulo « Crónicas » com o qual devemos ler estes fragmentos. ( Morão, 1992)

Além de registar um modo de vida a partir da observação da paisagem da aldeia e da praia, Luísa faz também a história de um tempo que abole formas ancestrais de vida e nos empurra impiedosamente para a morte « Na concha da casa, só um coração audível : o do relógio » (Dacosta,1990 : p. 99). O mistério da passagem do tempo, bebendo nos versos de Sá de Miranda ou do amado Camilo Pessanha, está bem patente no título do seu primeiro volume do Diário ( *Na Água do Tempo*), assim como perpassa no conjunto da obra :

<sup>8</sup> Casa desenhada e arquitetada por António Jacobety a partir da reconstrução do velho moinho do Joaquim Serrinha.  
<sup>9</sup> Publicado, aliás, separadamente com o título *Nos Jardins do Mar*, 1981.

Abonemar. Abelamar. Avellomar. Avelomar. Aberomar. Abremar. Aver-o-Mar. Para mim que gosto de desfolhar a palavra, pétala a pétala, como se fosse uma flor : A-Ver-O-Mar. [Seu nome] Dura há séculos e continuará depois de mim. Sem mim. (Dacosta, 1990 : 215).

Trabalhar a palavra, abri-las nas suas conchas puras, parece ser a forma, talvez a única, de demorar o tempo que, no entanto, a hiperlucidez do sujeito não consegue iludir : « Chegou o tempo. Pesa-me esta massa d'água sobre o coração. E é como carregar todo o abandono do mundo » (Dacosta, 1990 : 216). Afirma a escritora sobre a sua obra a propósito da publicação de *Diário I* :

Ela é de certa maneira um entalhe no tempo e uma tentativa de o parar e de o transformar em espaço. Isto é, transformar o « quando » em « onde », sabendo no entanto que a água corre inexoravelmente.<sup>10</sup>

É este cortar do tempo, que dá mais relevo à espacialização e que traz para o primeiro plano a dimensão lírica, aproximando-se muito da poesia.

Num universo que se desmorona o sujeito constata que os mesmos lugares se tornaram outros e por isso não pode sentir a mesma emoção do passado. Instala-se então um sentimento de finitude e de dispersão : « Solucem-me, águas da maré, solucem-me, porque também eu morro um pouco todos os dias ! » (Dacosta, 1990 : 207). Neste universo só o mar permanece, o mar onde o sujeito aspira incorporar-se, ao lado da sereia morta, que vive nos sonhos ( e, portanto, na perenidade dos textos), cosmos e fonte do sonho :

Vento, embarca-me no sonho. Espalha-me sobre as águas (...). Leva-me até à ilha inexistente, onde as gaivotas vão morrer. Leva-me de mim, não me deixes nesta beirada de mar, sozinha e sem asas. (Dacosta, 1990 : 169)

O sujeito aspira recolher-se na noite, esse lugar do não ser e do não sofrimento, desejando uma dissolução cósmica : « A noite cerra-se num negrume cego e dentro dele o meu coração sozinho. /Perto, ainda um murmurinho d'águas. » (Dacosta, 1990 : 222). Assim termina *Morrer a Ocidente* e neste momento último, o sujeito ainda ouve o pulsar das águas, inscrevendo-se assim numa dialética cósmica vida/morte, como o refluxo do próprio mar que se quer habitar. Espelho do sujeito, fonte do seu olhar, dos pensamentos e sonhos – esse é o mar interior que alimenta a ilha do coração.

Neste díptico, a autora constrói páginas magistrais, com um grande apuro no tratamento prosódico e rítmico da frase, atravessadas por um sopro poético, tornando-se a escrita uma interrogação do real, experiência que pode ser vivenciada pelo leitor. O mar de Luísa Dacosta não é o mar hostil que os argonautas tiveram de conquistar, este é um mar sentimental e poético, no qual habita o sonho e a sereia morta por amor, um mar de amar : « um amor humano, o amor da paisagem, e, particularmente o amor do mar e das gentes » (Seixo, 2001).

A casa concha, símbolo da fixação e da permanência, com a sua janela atlântica e a janela da terra, tornam-se alegoria da dualidade do sujeito que na orla da praia parece querer ficar e não ser levada ao mesmo tempo que se entrega a esse apelo do mar, à paz, à acalmia, às origens placentárias, a esse mar espelho da terra onde ressoam todas as águas sepultadas, onde mergulham os mitos condenados à destruição e as raízes. O mar, visto pela janela do moinho,

mais amplo que o Marão visto da infância e como ele a certas horas : azul, amassado com violetas. 'Eu fui ao mar às laranjas' cantava-se na serra, como se isso fosse possível. E, afinal, é o que faço, é o que aqui venho buscar doutra maneira. Vou ao mar beber sonho (Dacosta, 1980 : 13).

Terra e mar confluem na praia de A-Ver-O-Mar, ligando o real ao onírico a vivência do quotidiano e a criação, dando origem a uma nova paisagem 'habitável', porque partilhada com o leitor, através do exercício transfigurador da escrita,

dando razão à canção popular de ir ao mar às laranjas, saber assimilado e vivenciado, graças à imaginação humana, anulando-se assim a oposição entre terra e mar e elegendo como território privilegiado, na sua *egogeografia*, o sonho que « radica, fundo, numa identidade de apego ao espaço que sagra ainda o humano na sua existência específica de uma experiência concreta que lhe é dada por um lugar e por um tempo determinados » (Seixo, 2001 : 28).

Pretendemos aqui evidenciar a ligação de Luísa Dacosta aos espaços da infância e início da idade adulta, a cidade de Vila Real e o seu mar de pedra do Marão, espaço hoje mitificado, e paisagem que, no dizer da escritora, se vai liquefazendo até desaguar na praia de A-Ver-O-Mar (repare-se, aliás, como ambos os topónimos incluem, a nível do significante a palavra mar), mar que não se oferece à simples contemplação e descrição, mas se torna uma emanção do humano onde radicam mais fundas as raízes do sujeito. Apesar de não se anularem completamente as marcas da terra, sedimento que provém do Marão, são as marcas de água, que melhor configuram a identidade do sujeito e caracterizam a sua obra. E se utilizamos aqui a ambivalência do termo "marca d'água", no sentido de imagem formada por diferenças na espessura de uma folha de papel, é para reforçarmos a autenticidade inconfundível da escrita de Luísa Dacosta que grava e borda com letras de ouro sob um longo fundo azul os contornos da sua egogeografia.

## Referências Bibliográficas

Baron, Christine. 2011. Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures, N° 8, LHT, Dossier, publicado a 16 de maio. Disponível em : <<http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/221-8baron>>. Acesso em : 24 agosto 2011.

Barthes, Roland. 1973. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa : Edições 70.

Brandão, Fiama Hasse Pais. 1975. Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira I. In : *Colóquio/Letras*, n° 26, julho. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. p. 54-66.

\_\_\_\_\_. 1976. Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira II. In : *Colóquio/Letras*, n° 29, janeiro. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. p. 35-43.

Dacosta, Luísa. 1980. *A-Ver-O-Mar. Crónicas*. Porto : Figueirinhas.

\_\_\_\_\_. 1990. *Morrer a Ocidente. Crónicas*, Porto : Figueirinhas.

\_\_\_\_\_. 2001. *Infância e Palavra*, Porto : Asa Editores.

\_\_\_\_\_. 2005. *Houve um Tempo, Longe. Vila Real de Trás-Os-Montes na obra de Luísa Dacosta*. Introdução, seleção e notas de José António Gomes. Porto : Asa Editores.

Gomes, José António. 2011. A escrita de Luísa Dacosta, um caminho entre espelhos e sombras. In : *Correntes D'Escrita*, n° 10, fevereiro. Póvoa de Varzim. p. 60-63.

Herdeiro, Bernardette. 1987. Luísa Dacosta : Um Projecto de Escrita Onde Cabe a Infância. In : *Colóquio/Letras*, n° 97, maio-junho. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. p. 84-86.

Ferreira, Isabel, 2006. *Luísa Dacosta « No sonho, a liberdade... »*, Porto : Edição de autor.

Morão, Paula. 1992. Luísa Dacosta. *Morrer a Ocidente. Crónicas*. In : *Colóquio/Letras*, n° 123/124, janeiro-junho. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>10</sup> Letras e Letras, n° 82, 4/11/92.

\_\_\_\_\_. 1993. Luísa Dacosta : Sobre Vovó Ana, Bisavó Filomena e Eu ; Sobre Província ; Sobre Corpo Recusado. In : *Viagens na Terra das Palavras. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa : Cosmos.

\_\_\_\_\_. 2011a. Palavras como rosas (para Luísa Dacosta). In : *Correntes D'Escrita*, nº 10, fevereiro. Póvoa de Varzim. p. 75-77.

\_\_\_\_\_. 2011b. *Na água do tempo – Diário* de Luísa Dacosta ; Luísa Dacosta : na penumbra do espelho, a face ; A Poética de Luísa Dacosta – jardins submersos e outros espelhos ; *Um Olhar Naufragado – Diário II*, de Luísa Dacosta – Notas de leitura. In : *O Secreto e o Real. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa : Campo da Comunicação.

Reis, José Eduardo. 2011. 'Entre pássaro, flor e mágoa'. Entre Textos de Luísa Dacosta. In : *Colóquio/Letras*, nº 177, maio-agosto. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. p. 106-116.

Seixo, Maria Alzira. 2001. 'Eu fui ao mar às laranjas'. *Ensaio sobre Luísa Dacosta*. Parte integrante de um conjunto de 3 volumes. Porto : Asa Editores.

Soares, Luísa Ducla. 1985. *A Antologia Diferente – de que São Feitos os Sonhos*. Porto : Areal

### Bibliografia Consultada

Almeida, Teresa Sousa de. 2009. Um olhar sobre os diários em Portugal : Marcello Duarte Mathias e Luísa Dacosta. In *Colóquio/ Letras*, nº 172, setembro-dezembro. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. p. 116-127.

Esteves, José Manuel da Costa. 2008. *La Littérature Portugaise Contemporaine. Le plaisir du partage*. Paris, L'Harmattan.

Salema, Álvaro. 1981. Luísa Dacosta, *A-Ver-O-Mar*. In *Colóquio/Letras*, nº 63, setembro. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. p. 81-82.

Westphal, Bertrand. 2007. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Paris : Les Editions de Minuit.

### O ESPAÇO EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS: PERCURSOS E FRONTEIRAS

Profa. Dra. Leny da Silva Gomes (Uniritter)

Centro Universitário Ritter dos Reis/Laureate International Universities

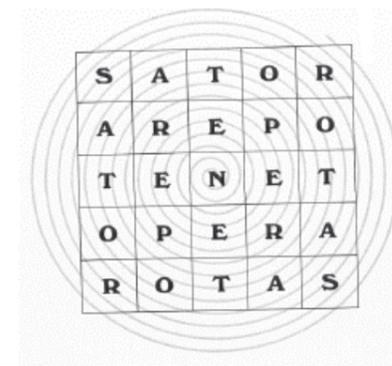
lenyg@uniritter.edu.br

**RESUMO:** O escritor brasileiro Osman Lins, cuja obra foi publicada entre 1955 e 1978, ainda provoca os leitores, instigando-os ao desvelamento de seu surpreendente e inovador fazer artístico. Estudioso das artes e das teorias da literatura, ele submete aspectos do romance, como espaço/tempo, a um olhar crítico/filosófico determinante de arranjos técnicos inusitados, que ampliam a significação de suas narrativas. Sua obra da maturidade – *Nove, Novena* (1966), *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1976) – constitui-se na hibridização de prosa, poesia e texto reflexivo, jogando com processos narrativos tradicionais e cogitações de ordem técnica e estética inovadoras. Esse andamento em mão dupla se manifesta em algumas estratégias narrativo/poéticas com destaque, neste estudo, para uma referencialidade espacial, que une a representação de um espaço real, identificável em seu traçado e acidentes, a um espaço fantástico. As topografias tornam-se móveis, gerando uma desreferencialização que as capta em movimentos metamórficos, fantasticamente mutáveis. Esse princípio é visível em cenas representativas que levam o leitor à identificação de espaços reais e à percepção da diluição dos seus contornos demarcadores. Assim, proteicamente emergem outros espaços, arrastando nessa mobilidade também o tempo. Nesse sentido, é emblemática a superposição da espiral e do quadrado com a inscrição do palíndromo que motiva reflexões sobre o fazer literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço/tempo; *Avalovara*; Osman Lins.

A apresentação do romance *Avalovara*, através de formas geométricas superpostas, do palíndromo, do título, que evoca uma divindade hindu, e das cinco epígrafes, retiradas de livros que tratam do amor, do sagrado, da palavra e de literatura, indica que estamos penetrando num amplo, complexo e escorregadio campo do conhecimento que se vale de diferentes linguagens, tempos e espaços. O *encontro definitivo* entre os protagonistas Abel e a personagem feminina, nominada por uma forma geométrica (um círculo com um ponto no centro e duas hastes externas), é representado na abertura do romance, no capítulo R 1, que é, ao mesmo, a abertura da porta do apartamento em que se dá o desfecho. Abel percorre um longo trajeto, construindo passo a passo seu trabalho, seu conhecimento, sua obra. O aprendizado, que é também ato reflexivo, é conduzido por seus amores e se reflete no ofício de escritor.

O quadrado e a espiral, enquanto formas geométricas superpostas, inscritas após as epígrafes, constituem a primeira grande interrogação ao leitor.



Antes de buscar qualquer resposta, vemo-nos diante de um fator de maior complexidade: o quadrado não é apenas

uma forma geométrica, espacial, mas um quadrado mágico. Entre a espiral que se abre ou se fecha e um quadrado que se multiplica em 25 outros quadrados, há uma série de relações. A transformação do quadrado ocorre pela inserção do palíndromo<sup>11</sup> SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que se caracteriza por permanecer o mesmo, sendo lido em qualquer direção, embora seus significados sejam ambivalentes e ambíguos:

*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. Ou, como também pode entender-se: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação (S 9, p. 72)<sup>12</sup>.*

Intuímos que as duas traduções possíveis são indícios de visões que se duplicam. A partir de uma mesma frase, vê-se o lavrador atuando concretamente na terra e, também, sob outro ângulo, o Criador, entidade metafísica, como ordenador do universo. Se o leitor quiser ignorar o caráter enigmático desse elemento paratextual e tomá-lo apenas como visualização da ordem de distribuição dos temas e capítulos, o que é enfatizado no tema S, um dos oito que compõem o romance, o texto em suas linhas iniciais volta à carga com proposições interrogativas: Surgem onde (...) esses dois personagens (...) já trazendo (...) o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam (...) é limiar de quê? (S 1, p. 13).

As perguntas iniciais do romance, a frase e as formas geométricas sinalizam para uma composição de espaços díspares e de representações heterogêneas. A dimensão concreta da ação humana, ou o momento presente - ponto de passagem entre passado e futuro - é, segundo Bergson, o resultado da fusão do movimento espacial sensório-motor com as lembranças, ou seja, aquilo que já foi percebido e pode ser evocado, interferindo na percepção, portanto diz respeito à "série dos *objetos* simultaneamente escalonados no espaço e a dos *estados* sucessivamente desenvolvidos no tempo" (BERGSON, 1990, p. 119). Para a representação e visualização do movimento das ações, sua extensão e sua duração, recorreremos às linhas geométricas, substituindo "o trajeto pela trajetória" (id. p. 156). Dessa forma, passamos do ilimitado ao limitado, do concreto ao abstrato, pela nossa percepção do espaço da geometria. Segundo Cassirer,

O espaço geométrico abstrai toda a variedade e heterogeneidade que nos é imposta pela natureza díspar de nossos sentidos. Temos então um espaço homogêneo, universal. E foi apenas por meio dessa forma nova e característica de espaço que o homem pôde chegar ao conceito de uma ordem *cósmica* singular e sistemática (CASSIRER, 1994, p. 79).

A visualização das formas geométricas leva o leitor a refletir sobre o espaço e o tempo, sobre o concreto e o abstrato, sobre o limitado e o ilimitado. Essa reflexão é reiterada na narrativa que se expõe enquanto fazer literário: "Como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?" (S 3, p. 17). A pergunta, que encerra o capítulo, é decorrente da exposição do plano de composição do romance, tomando como *ponto de partida* a espiral, e pode ser traduzida na proposição: como representar os sonhos, os desejos, a memória, o imaginário com palavras ordenadas em um texto, ou numa página, com limites estabelecidos e perceptíveis pelos sentidos?<sup>13</sup>

Cabe, ainda, acrescentar: como promover a ultrapassagem do concreto, quando a leitura do texto impresso privilegia o

11 Etimologicamente palíndromo é composto de *palin*, que significa "novamente, outra vez, de volta" (MACHADO, J.P. Dicionário etimológico da língua portuguesa). Desta mesma composição resultam palimpsesto, palingenesia e palinódia. Todos eles são termos significativos em *Avalovara*.

12 LINS, Osman. *Avalovara*. Apres. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974. Todas as citações foram extraídas dessa edição. A partir dessa citação, passo a indicar somente a letra do tema, o número e a página.

13 Em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins, ao analisar a apresentação do livro, afirma: "não podemos negar que o caminho a ser percorrido pela inteligência rumo ao abstrato é bem mais longo que o existente entre os nossos sentidos e o concreto. (...) O ritual e a pompa fundamentam-se na força imediata do sensível (...) Disto se conclui, sempre tendo em vista que o esplendor visível das coisas não fala a todos em todas as épocas, poder a moderna propagação do livro, quando alcançada às expensas de seu despojamento como objeto, ser onerosa também ao seu prestígio espiritual" (LINS, 1969, p. 174).

fluxo sequencial de ações ordenadas num espaço/tempo plausível? A questão se torna paradoxal se nos lembrarmos de que a leitura do texto impresso abstrai o corpo físico na interação texto/leitor/autor, presente nas narrativas orais. Como compor essa materialidade ficcional que pode conter "uma entidade ilimitada"?

A complexa relação espaço/tempo e a simplificada e ordinária concepção que temos dessa relação são elementos com que trabalha o texto. Embora a tendência da crítica seja apegar-se à frase "descobrimos, sim, uma diferença a guardar: o quadrado suscita a idéia de espaço; a espiral, a de tempo" (p. 73), que aparece no penúltimo capítulo do tema S, a superposição das formas geométricas leva ao entrelaçamento dos dois aspectos, criando com o palíndromo um elo, somente perceptível no processo relacional. Amplia-se, assim, a proposição inicial, resultando na formulação: a espiral está para o tempo (ilimitado, abstrato) assim como o quadrado está para o espaço (limitado, concreto). No entanto, essa relação ainda não abrange a significação dos três termos, sendo necessário que se faça a pergunta a respeito de que tempo/espaço se trata e de como se determinam os limites espaciais, sendo o espaço contínuo. Por outro lado, a relação da espiral com o tempo e o movimento não concentra nessa forma o aspecto da duração e da extensão? De fato, a diferença marcante não está na espiral e no quadrado, ambas formas geométricas habituais nas representações, evocadoras do tempo/espaço, da memória e da matéria, e sim no surpreendente Quadrado Mágico que faz ressurgir, na linguagem simbólica, um substrato sagrado e de magia. Assim, a estrutura espaço-temporal sobreposta mantém a relação entre o espaço físico e o metafísico pela correlação com o palíndromo, cuja origem e significação permanecem misteriosas, apesar das inúmeras pesquisas a ele dedicadas.<sup>14</sup>

Tempo e espaço para Lessing (1998) "eram os dois extremos a definir os limites da literatura e das artes plásticas em sua relação com a percepção sensorial" (p.228), ligando-se, assim, a natureza de cada linguagem artística às condições de percepção. Entretanto, tomar como pressuposto que a literatura está relacionada ao tempo e as artes visuais ao espaço, exige modalidades, já que espaço e tempo coexistem.

A relação do romance *Avalovara* com as artes visuais, emblematicamente representadas nas formas geométricas superpostas, manifesta-se de vários modos, como na percepção visual da abertura do romance, na referência aos pintores e à arquitetura europeia, nas citações das cidades, na recorrência da indagação "*Leio no que vejo?*" (grifos nossos) e na plasticidade das imagens, como a da cisterna, reiterada no tema T e a do cais em T, disposta em fragmentos no tema R.

A bela imagem da porta que se abre, concretizada na folha impressa que inicia o romance, e a forma poética dessa abertura apontam para a complexidade de nossa percepção e representação. O concreto e limitado espaço físico do livro é expandido pelo texto que *desvenda e cria*, através da memória - *do princípio das curvas* - e da imaginação, um mundo em que a experiência exterior e a experiência interior se fundem e se confundem num entrelaçamento que forma a própria teia do romance. Conjugando concreto e abstrato, espaço e tempo esse marco é um convite ao leitor para penetrar nesse universo que se permite apenas vislumbrar *no espaço obscuro*, no amor que liga as duas personagens (*amo-a*), no processo da percepção que funde memória e matéria (*Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua?* - R 1, p.13), nos mistérios de uma representação cósmica (*Os aerólitos, apagados em sua peregrinação, brilham ao trespassarem o ar da Terra* - R 1, p.13).

Em *Avalovara*, as referências às artes plásticas ensinam, de forma privilegiada, formações híbridas que não só associam a linguagem pictórica à verbal, seguindo uma longa tradição, mas ainda provocam metamorfoses espaciais, fundindo espaços e tempos díspares. Destacamos a representação da *Ronda da Noite* como exemplar dessa técnica narrativa, que dá configuração aos movimentos da espiral e ao *leitmotif* do ir e vir intuído em Roos, uma das três personagens femininas. A subsunção da tela de Rembrandt, não nomeada explicitamente, ao episódio do encontro das personagens em Amsterdam está amalgamada à evocação das ladeiras de Olinda, situadas no período histórico da Invasão Holandesa.

14 As pesquisas a respeito da origem e da significação do Quadrado Mágico, sempre passíveis de complementação visto que dependem de descobertas arqueológicas e do deciframento de uma frase enigmática, estabelecem, no entanto, alguns dados consistentes. "Os interesses sobre as origens religiosa e profana da inscrição podem ser divididos em três grupos: um, representado por estudiosos inclinados a considerar a origem da inscrição como cristã; outro, tendente a examiná-la sob a perspectiva judaico-cristã, e um terceiro, propenso a examinar a questão como um produto do sincretismo pagão-cristão, com predominância pagã" (IGEL, 1988, p. 134).

Duas camadas narrativas se imbricam – a dos fatos narrados e a da memória histórica – evocando o passado longínquo. Dois espaços se fundem na representação verbal, o da arte pictórica e o espaço geográfico do Brasil do século XVII.

Os encontro/desencontros de Abel, o peregrino que vai em busca de sua Cidade, e Roos, a luminosa e fugidia, em Amsterdam são marcados por dois momentos emblemáticos da relação do brasileiro com a europeia. Os dois espaços – o do Brasil invadido e o da Holanda invasora – se conjugam na representação que, em movimentos metamórficos, traz para o nível da história narrada fatos históricos com seus referentes localizáveis, agregados a insólitas aparições e deslizamentos espaço-temporais:

Ecoam as vozes de um lado a outro do salão, intraduzíveis. Soariam deste modo as vozes dos invasores - Joost van Trappen ou Caspar van der Ley -, os militares e mercadores flamengos que aportaram a Pernambuco no século XVII? [...] Fala-me Roos (de mapas e tesouros?) no seu francês composto e neutro, e, da mesma forma que os pavões ostentam as cores da cauda, logo ocultando-as, as cidades que abriga – todas radiosas nesta noite em que, extasiado, esqueço o peso do mundo – tornam-se visíveis, sem que ela interrompa a frase iniciada e sem que gesto algum me autorize a concluir que a revelação é voluntária. (TEMA A 10, p. 75).

Os dados históricos nos informam:

Foi nesse período mais prestigioso do açúcar que o *ritmeester* Gaspar van Niehof van der Ley adquiriu o engenho Algodoads, no Cabo. E, mais tarde, na mesma zona, os engenhos arruinados Utinga de Cima e Utinga de Baixo. Os documentos que examinamos contêm informações valiosas sobre o célebre “capitão de cavalos” que residiu muitos anos no Cabo e aí casou com uma filha do senhor de engenho Manuel Gomes de Mello, descendente do fundador da família Mello, senhor do Trapiche. O holandês que casou com uma pernambucana fidalga e cuja família dominou engenhos e cidades do sul de Pernambuco está a exigir um estudo minucioso não só sobre a sua própria pessoa, como também sobre os seus descendentes. (MELLO, 2001, p. 146-7).

O evento das duas personagens que se atraem e se retraem, envolto em fatos históricos distantes no espaço e no tempo, mescla-se com alusões remissíveis à obra *A Ronda da Noite*:

Pela primeira vez, com leveza idêntica à do seu braço no meu, beijo-a. Ouço um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sanguíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônico, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?) põe em relevo o rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas, as vestes da mulher que se insinua entre eles, a caixa do tambor e, principalmente, o ataviado personagem que vem à testa da ronda. Lanças entrecrocavam-se, avulta o bater ritmado do tambor, esse rataplã nas ladeiras de Olinda, cada vez mais próximo o tropel das botas com polainas de batista, vozes, risos, risadas, barulho de colares, estalar de línguas, tocar de tecidos, somos atravessados como a própria rua pelos homens, pela mulher que os segue, os tambores vibram em nossos flancos, o estrépito das botas (o mesmo que estreme as paredes do Recife) repercute forte em nossos pés, o latejar dos seus sangues pulsa em nós e ouvimos sobre nossas cabeças descobertas o adejar do imenso estandarte cor de vinho. (Tema A 10, p. 76-77)

No fragmento, visualizamos o quadro de Rembrandt e, ao mesmo tempo, pela fantástica junção da linguagem pictórica com referentes históricos, percebemos um movimento que inclui Roos no quadro de Rembrandt, assimila esse à invasão holandesa e transporta a cena de Amsterdam a Olinda. Sons e figuras que emanam do quadro atravessam as personagens, formando uma só matéria, capaz de se unir e de se refratar<sup>15</sup>. Mimetizando o termo refração, coerente com seu significado, a mesma cena é parcialmente anunciada já no A 1 (p.23) “Sob as pedras molhadas – ou em algum

quarteirão remoto – vozes de homens cantando, risos, rufar de tambores, tropel”.

Associados às formas geométricas quadrado e espiral, esta última emblemática do ir e vir, estão os cristais com suas faces cristalinas recortadas em linhas, capazes de duplicar imagens. Não por acaso, a refração é o tema de Roos como expositora da MACROPACK, firma responsável por sua ida a Amsterdam, que explica a Abel as propriedades de algumas pedras em exposição:

O que me prende é a sua explicação, concisa e ordenada, sobre birrefringência ou refração dupla, descoberta primeiro na calcita, especialmente no espato de Islândia, mas verificável na maioria das pedras preciosas e em todas as cristalizadas nos sistemas triclínico, rômico e outros ainda (Tema A 12, p. 98).

A inusitada inclusão no romance de conceitos oriundos da física desdobra-se em relações pertinentes ao fazer poético. Os detalhes referentes à duplicação de imagens, à incidência de raios de luz que se refratam, transformam-se em elementos da própria construção do romance e do questionamento a respeito dos limites entre o verdadeiro e o ilusório, entre o real e o ficcional, entre o limitado e o ilimitado, entre o concreto e o abstrato.

### Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*: Introdução a uma filosofia da cultura humana. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GOMES, Leny da Silva. *Avalovara*: a espacialização da narrativa. In: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins*: o sopro na argila. São Paulo: Nankin, 2004. p. 233-262.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Instr.trad.notas. Márcio Seligman Silva. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

LINS, Osman. *Avalovara*. Apres. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Martins, 1969.

MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos*: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Pref. Gilberto Freyre. 4.ed. Rio de Janeiro: Topbooks Universidade, 2001.

<sup>15</sup> Refração: [Do lat. refractio.] Modificação da forma ou da direção de uma onda que, passando através de uma interface que separa dois meios, tem, em cada um deles, diferente velocidade de propagação. (AURÉLIO, Dicionário eletrônico)

## DIRETRIZES CURRICULARES, LIVRO DIDÁTICO E LITERATURA: UM MAPEAMENTO AXIOLÓGICO

Antônio José Rodrigues XAVIER<sup>16</sup>

Bruno Rodrigues Cavalcanti de MELO<sup>17</sup>

Jairo José Campos da COSTA<sup>18</sup>

**RESUMO:** Este trabalho mostra a importância das três categorias axiológicas, a saber: estética da sensibilidade, ética da identidade e política da igualdade, dispostas no texto das Diretrizes Curriculares Nacionais do MEC, para a discussão e mapeamento dos conteúdos de Literatura disponíveis nos livros didáticos de Língua portuguesa. Adotou-se, para tanto, a perspectiva dos métodos qualitativos, fundamentada em Candido (1995; 2002), Zilberman (2009), Silva (2009), Soares (2006), entre outros. A análise indica a necessidade de olhares críticos, pois livro didático e diretrizes curriculares discutem mais acuradamente os fundamentos teóricos, para uma maior efetivação do letramento literário nas escolas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diretrizes Curriculares; Letramento literário; Livro didático; Literatura.

### Introdução

Vários são os caminhos para a realização das orientações das Diretrizes Curriculares Nacionais<sup>19</sup>, entre eles, destacamos o uso do livro didático. A prática pedagógica das escolas tem percebido o livro didático como um recurso significativo para estabelecer sintonia com as dimensões *macro* e *microcurriculares*. Essa prática pedagógica deve realizar, no processo de escolarização, a função cultural da escola na mesma medida em que cumpre sua função social: a preparação de seus sujeitos para o mundo do trabalho e para a intervenção na vida pública (Gómez, 2000). Acrescenta-se que, devido ao tempo de escolarização e o desempenho dos alunos/as estarem em processo, “o currículo é uma *seleção limitada de cultura*” (Sacristán, 2000).

A partir desse contexto pedagógico e curricular, esta pesquisa tem por finalidade mapear as inserções conteudísticas e proposições de atividades pedagógicas de estudos literários, disponibilizadas pelos livros didáticos que integram o *corpus* da Rede Estadual de Ensino em Alagoas, considerando, como critério, a construção axiológica “estética da sensibilidade”, “política da igualdade” e “ética da identidade”, estabelecida pelas Diretrizes Curriculares para o Ensino Médio. Reconhecem-se os estudos literários como componentes curriculares, mesmo que, como delinearam os PCNs+, inseridos nos livros de Língua Portuguesa. A esse respeito, Candido (1995) assim se posiciona: “a fruição da arte e da literatura em todos os níveis é um direito inalienável”.

Nessa perspectiva, o livro didático – mais especificamente, os estudos literários contidos neste – atendendo às propostas curriculares, deve (co)responder às proposições axiológicas prescritas por essas diretrizes, sobretudo, para que a escola cumpra tal função social e consequente função cultural.

### 1. Aspectos teóricos e metodológicos

O presente trabalho, por adotar procedimentos indutivos, foi desenvolvido através de questionamentos recorrentes. Sendo assim, coletaram-se amostras dos livros didáticos, *corpora* dessa proposta, tendo sido estas submetidas a uma

<sup>16</sup> UNEAL, Departamento de Letras, Rua Gov. Luiz Cavalcante, SN, Alto do Cruzeiro, Arapiraca, Alagoas, Brasil, CEP 57312-270, tonixavier@hotmail.com

<sup>17</sup> CESMAC, Faculdade de Educação e Comunicação, Rua Isaias Francisco de Andrade, n. 251, ap. 301, Av. Rotary – Farol, CEP 57050-590, Maceió, Alagoas, Brasil, brunorodrigues.cm@gmail.com.

<sup>18</sup> UNEAL, Departamento de Letras, Rua Gov. Luiz Cavalcante, SN, Alto do Cruzeiro, Arapiraca, Alagoas, Brasil, CEP 57312-270, jairo.potiguar@hotmail.com

<sup>19</sup> O Conselho Nacional de Educação fixa as diretrizes através de câmaras específicas e devem atender ao primeiro artigo da LDBEN 9.394/96, no que diz respeito ao vínculo, ao trabalho e às práticas sociais.

descrição sumária e, posteriormente, baseadas nas categorias propostas, essas foram submetidas a procedimentos interpretativos, tanto no levante dos conteúdos, como dos fluxos discursivos que por elas atravessaram. Partiu-se para uma análise por amostragem para buscar identificar como se daria esse cotejo. Após ter passado por todo o processo, para a apresentação final dos resultados dessa pesquisa, tais amostras processadas foram catalogadas de acordo com as categorias axiológicas *estética da sensibilidade, ética da identidade e política da igualdade*.

### 1.1 Categorias de referência para o mapeamento axiológico

#### 1.1.1 Estética da sensibilidade

A estética da sensibilidade, ancorada na perspectiva construtivista, substitui a estética estrutural, na qual não eram valorizadas a sutileza e a leveza; ao contrário, valorizavam-se os aspectos físicos e mecânicos. Tais modelos tailoristas baniam a diversidade em favor da padronização e da repetição. Negando a esse modelo estruturalista, a estética da sensibilidade reconhece e valoriza a diversidade.

#### 1.1.2 Política da igualdade

A Política da igualdade propõe como prática curricular, a construção de uma *práxis* e o fortalecimento de uma nova forma contemporânea de lidar com o público e o privado, que minimize os efeitos das contradições do capitalismo ocidental em sua estrutura perversa; portanto, a política da igualdade favorecerá a formação de hábitos democráticos e responsáveis de vida civil comprometidos com a intervenção na vida pública. Ela busca, na equidade, uma forma de combater qualquer tipo de preconceito e discriminação.

#### 1.1.3 Ética da identidade

A Ética da identidade reivindica a superação de dicotomias historicamente construídas entre extremos existenciais (moral x matéria; público x privado etc.), visando à construção de identidades sensíveis e igualitárias, tendo como referência a existência de um “outro” também historicamente constituído, cuja realização se dá através do humanismo contemporâneo atrelado à *práxis* cotidiana.

### 1.2 Letramento literário

Em função de um posicionamento demarcado pela dimensão curricular, foi adotado o conceito de letramento literário como referência de realização das categorias assumidas pelo mapeamento. Percebe-se a necessidade da literatura para a apropriação das atividades intrínsecas a ela: a maneira com que o texto literário irá possibilitar ao aluno trocar experiências, estimulando o diálogo, aproximando as pessoas e “[colocando-as] em situação de igualdade, pois todos são capacitados a ela”, e ainda ressalta a função da literatura enquanto disciplina escolar, “[competindo] ao ensino da literatura não mais transmissão de um patrimônio já constituído e consagrado, mas a responsabilidade pela formação do leitor” (Zilberman, 2008 : 22-24).

No ensino médio, o ensino da literatura priva os alunos do estudo da literatura brasileira como *lócus* de fruição estética e ato cognoscente em detrimento do estudo da *história* da literatura brasileira. O ensino de literatura encontra-se

[...] usualmente na sua forma mais indigente, quase como apenas uma cronologia literária, em uma sucessão dicotômica entre estilos de época, cânone e dados biográficos dos autores, acompanhada com rasgos teóricos sobre gêneros, formas fixas e alguma coisa de retórica em uma perspectiva para lá de tradicional. Os textos

literários, quando aparecem, são fragmentados e servem prioritariamente para comprovar as características dos períodos literários [...]. (Cosson, 2009).

Para que se possa modificar esse quadro das aulas de literatura do ensino médio, faz-se importante a compreensão de que “o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola” (Cosson, 2009). Então, já que a escola deve, sim, ensinar literatura, não se deve negar a escolarização da disciplina, mas torná-la adequada. Ao contrário, o que se deve negar é a “[...] imprópria escolarização da literatura, que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas.” (Soares, 2001). É necessário que essa escolarização confirme seu poder de humanização (2009), compreendendo que a literatura “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (Candido, 1995). E é por ter essa função humanizadora, “de tornar o mundo compreensível”, que a literatura deve ser ensinada nas escolas (Cosson, 2009). Pois, é a literatura, entre outras modalidades de manifestação cultural, que “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (Candido, 1995). Essa capacidade é também considerada, pela LDBEN 9.394/96, como um dos pontos mais importantes a serem contemplados na educação básica, uma vez que busca o “aprimoramento do educando como pessoa humana”. (inciso III, artigo 35, LDB).

### 1.3 O trabalho curricular promovendo o letramento literário

Como forma de emolduramento do mapeamento pretendido, buscou-se um resgate das teorias do currículo, a saber: teorias tradicionais, teorias críticas e teorias pós-críticas, para as quais, de acordo com Silva (2009 : 14), “a questão central que serve de pano de fundo para [qualquer uma delas] é a de saber qual conhecimento deve ser ensinado” (2009 : 14). As diferentes teorias podem diferenciar-se pela ênfase que dão às discussões sobre as naturezas do ser humano, da aprendizagem, do conhecimento, da cultura e da sociedade; no entanto, todas elas “têm que voltar à questão básica: o que eles devem ou elas devem saber?” (Silva, 2009 : 14-15). As teorias deverão selecionar os conhecimentos que julgam ser importantes ou essenciais; para tanto, “tendo decidido quais [...] devem ser selecionados, [as teorias] buscam justificar por que “esses conhecimentos” e não “aqueles” devem ser selecionados” (Silva, 2009 : 15).

Entende-se, a partir desses conceitos de currículo, que o trabalho curricular pode, sim, promover o letramento literário, desde que esteja desejoso de mudanças na forma como se tem trabalhado os estudos literários nos livros didáticos. Indubitavelmente, a escola deve entender não somente a essa necessidade e o objetivo de aprender a ler e a escrever, mas buscar na literatura, como prática social, uma nova visão do mundo. Ao contrário, é notória a função apenas mecânica da literatura. Nessa perspectiva, entende-se que o texto literário é o maior incentivador da necessidade de o aluno aprender a ler e a escrever; no entanto, constata-se que

[a] literatura desviou-se de sua função lúdica e passou a servir a propósitos educacionais mais específicos. Os modelos educacionais de ensino de língua portuguesa e de literatura não se interessavam pelo conteúdo ou pelos sentidos dos textos, mas viam nos textos literários materiais apropriados para o ensino de regras gramaticais (Soares, S., 2008 : 71).

Conforme discutido anteriormente, não há possibilidade de se pensar em uma escola que não “escolarize” os conhecimentos, saberes e as artes (Soares, M., 2006). Ao adotá-los, esses conhecimentos se corporificam e formalizam “em currículos, matérias e disciplinas, programas, metodologias, tudo isso exigido pela invenção, responsável pela criação da escola, de um espaço de ensino e de um tempo de aprendizagem.” (Soares, 2006 : 20). Entretanto, Soares (2006 : 21) ressalta que o erro não está em *escolarizar* os conhecimentos e saberes, mas em fazê-lo de forma equivocada – o que evidencia haver sentidos distintos com relação à escolarização: conotação pejorativa e positiva. O processo de escolarização implica exclusão de conteúdos, pois a eles será dado um tratamento peculiar: os conteúdos serão selecionados, ordenados e sequenciados.

Esse problema da exclusão de conteúdos – por haverem de ser selecionados –, é discutido em Silva (2009), quando ele trata das teorias do currículo. Para o autor, as diferentes teorias podem diferenciar-se pela ênfase que dão às discussões sobre as naturezas do ser humano, da aprendizagem, do conhecimento, da cultura e da sociedade; no entanto, todas elas “têm que voltar à questão básica: o que eles devem ou elas devem saber?” (Silva, 2009 : 14-15). As teorias deverão selecionar os conhecimentos que julgam ser importantes ou essenciais; para tanto, “tendo decidido quais conhecimentos devem ser selecionados, buscam justificar por que ‘esses conhecimentos’ e não ‘aqueles’ devem ser selecionados.” (Silva, 2009 : 15).

## 2. DESCRIÇÃO DAS AMOSTRAS

A obra<sup>20</sup> que utilizamos como *corpus* de nossa pesquisa é indicada ao ensino médio e consta de três volumes: volume 1, destinado à primeira série do nível médio; volume 2, à segunda série do nível médio, e volume 3, à terceira série do nível médio. Os três volumes abordam os conteúdos curriculares de língua portuguesa (estruturas gramaticais, produção de textos) e literatura.

O volume 1<sup>21</sup> está dividido em três partes:

Na primeira delas (Formando o leitor e o produtor de texto: as estruturas gramaticais dos textos), o conteúdo é dividido em oito capítulos onde são revistos os princípios sobre a gramática de Língua Portuguesa. Há, também, exercícios, ao final de cada capítulo, divididos em duas sessões: Atividades e Praticando; a primeira são questões a serem respondidas com base em dois textos retirados de revista e letra de música de artistas brasileiros, a segunda, são questões retiradas de provas de vestibulares de várias universidades do Brasil.

Na segunda parte (Formando o leitor e o produtor de texto: os textos do cotidiano), o conteúdo é dividido em nove capítulos onde são abordadas questões em que são aprofundadas elementos acerca da linguagem, do processo de comunicação e da leitura. Há exercícios em cada capítulo com as seguintes sessões: Atividades, Trocando ideias, Mãos à obra e Praticando. A primeira são questões a serem respondidas com base em textos; a segunda, temas e atividades a serem desenvolvidos e discutidos em sala de aula; a terceira são questões propostas para a produção textual, mais especificamente, textos argumentativos; a quarta, questões de provas de vestibulares de várias universidades do Brasil.

Na terceira parte (Formando o leitor e o produtor de texto: os textos artísticos), o conteúdo é dividido em dez capítulos onde são revistos conceitos sobre Arte, a arte literária, gêneros literários e estilos de época nas Eras Medieval e Clássica. Há exercícios em cada capítulo com as seguintes sessões: Trocando ideias, Lendo os Textos e Praticando. Em “Trocando ideias”, temas e atividades são desenvolvidos e discutidos em sala de aula; em “Lendo os textos” temos questões a serem respondidas com base em textos sobre literatura, fragmentos de textos literários, letras de músicas e poemas; em “Praticando”, há questões de provas de vestibulares de várias universidades do Brasil. O volume é fartamente ilustrado, o que auxilia a compreensão do conteúdo.

A seguir descreveremos as amostras, selecionadas a partir da definição do *corpus*, baseadas nas categorias axiológicas já apresentadas neste trabalho.

### 2.1 Amostra A

Sistematizados os elementos estruturais do *corpus*, em seguida, fecham-se tais elementos em seus lugares delimitados pelas categorias elencadas, a saber: *estética da sensibilidade, política da igualdade e ética da identidade*.

20 NICOLA, José de. 2009. Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio. São Paulo: Scipione.

21 Para a elaboração deste trabalho, analisaremos apenas o volume 1 da obra de José de Nicola.

Considere-se a análise da amostra a seguir, que consta na terceira parte do livro de José de Nicola (2009 : 242); selecionou-se um texto inserido no tópico *O artista recriando a realidade* do capítulo 1. No texto, o autor trata do papel (função) do artista em recriar a realidade; pois, ele, o artista, tem o “poder mágico em suas mãos”:

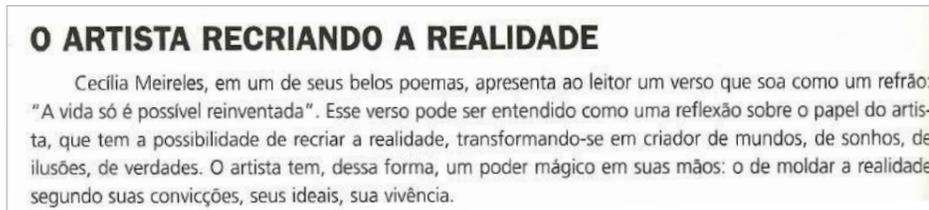


Figura 1. Fragmento do livro *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio* (2009), página 244.



Figura 2. Fragmento do livro *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio* (2009), página 245.

Nesta amostra, o autor traz, para o aluno, uma reflexão sobre o poder criativo e inventivo do artista, a qual a estética da sensibilidade corroborará: “vem substituir a da repetição e padronização”, passando a estimular, assim, “a criatividade, o espírito inventivo, a curiosidade pelo inusitado, [de] conviver com o incerto, o imprevisível e o diferente”. (Brasil, 1998).

### 2.1 Amostra B

Considere-se a análise da amostra a seguir, que consta na terceira parte do livro de José de Nicola (2009); selecionou-se um texto inserido no tópico *Os temas recorrentes*, capítulo 4. Nesse tópico, o autor trata/discute a exigência de algumas editoras em “dividir” em grupos temáticos os poemas do escrito Carlos Drummond de Andrade, quando da seleção e elaboração de uma antologia poética assinada pelo próprio autor. Percebe-se a recorrência de alguns temas, mas “alguns poemas poderiam se encaixar em mais de um tema, assim como poderíamos ampliar essa nossa relação”, sugerindo que essa forma com que decidiu organizar a sua obra é “apenas ‘um toque’, uma tentativa de organizar caminhos de leitura” (ibidem : 282). Faz-se necessária a reprodução do prefácio de Drummond (figura abaixo), no qual ele explica o critério de escolha na divisão de seus poemas em nove grupos temáticos:

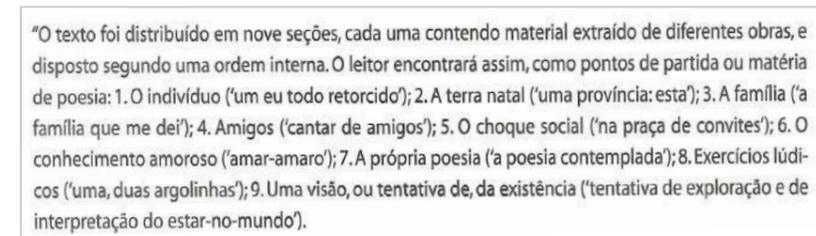


Figura 3. Fragmento do livro *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio* (2009), página 282.

O nosso foco para a análise desta amostra é a atividade inserida em *Lendo os textos*, que consta de um poema de Luís de Camões, *Ao desconcerto do mundo*, seguido de um questionário com quatro perguntas:

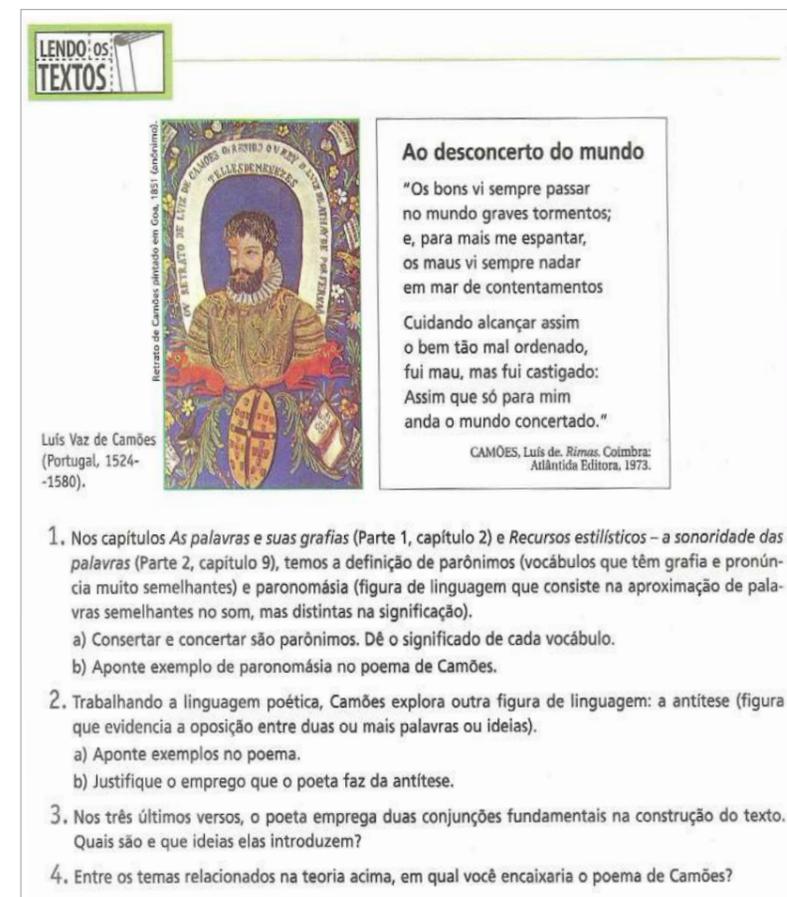


Figura 4. Fragmento do livro *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio* (2009), página 282.

Diferentemente, nesta outra amostra, percebe-se que nas questões descritas o conteúdo de literatura está sendo utilizado, prioritariamente, para estudos linguísticos e gramaticais. Esse estudo não contempla a vasta possibilidade estética de que o texto dispõe, além de não estimular o diálogo, que ocasiona troca de experiências e confrontam-se gestos; “[...]”

aproxima as pessoas e coloca-as em situação de igualdade, pois todos estão capacitados a ela” (Zilberman, 2008 : 24). Atende-se a um estudo mecânico em detrimento de outro criador de conhecimento e de sensibilidades. Partir de um texto poético apenas para trabalhar com conceitos gramaticais é perder todo o poder estético e formador intrínseco a ele, pois “o texto poético favorece a formação do indivíduo, cabendo, pois, expô-lo à matéria-prima literária, requisito indispensável a seu aprimoramento intelectual e ético” (2008 : 18), que culminará na busca da verdade:

Os conhecimentos e competências cognitivas e sociais que se quer desenvolver nos jovens alunos do ensino médio remetem assim à educação como constituição de identidades comprometidas com a **busca da verdade**. Mas para fazê-lo com autonomia precisam desenvolver a **capacidade de aprender**, tantas vezes reiterada na LDB. Essa é a única maneira de alcançar os significados verdadeiros com autonomia. Com razão, portanto, o inciso III do Artigo 35 da lei inclui, ... no aprimoramento do educando como pessoa humana, ... a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico”. (Brasil : 27, grifo dos autores).

Como bem aponta Venturini (*apud* Soares, S., 2008 : 117), a respeito da leitura do texto literário e sua função que deveria ser a de proporcionar um momento *lúdico* e *venturoso*:

[...] como a escola trata o venturoso e lúdico exercício de leitura? Quase nunca como venturoso, nem lúdico. Muito menos como exercício. É obrigação burocratizada. Não passa de mais uma tarefa enfadonha como tantas, sem ligação com a vida do aluno [...]. Sem preparar o aluno para o discurso literário, joga nas mãos deste uma obra que não será *lida* e sim, no máximo, mal decodificada, para o enfrentamento de um teste. A leitura perdeu o teor significativo. (Venturelli, 2002 *apud* Soares, S. 2008 : 117).

Verifica-se, a partir disso, um completo descomprometimento com o letramento literário, visando-se, apenas, através da leitura do texto, trabalhar mecanicamente conteúdos gramaticais obrigatórios na organização curricular.

### 2.3 Amostra C

Considere-se a análise da amostra a seguir, que consta na terceira parte do livro de José de Nicola (2009); selecionou-se um texto inserido no tópico *Poesia e espaços*, capítulo 5. Nesse tópico, o autor trata/discute a poesia concreta, elencando o que seriam as propostas (figuras 5 e 6):

#### Propostas da poesia concreta

- Abolir a tirania do verso discursivo.
- Valorizar a natureza não discursiva da poesia.
- Propor uma nova sintaxe estrutural.
- Os espaços são significativos, tanto os espaços em branco da página como os espaços pretos dos caracteres tipográficos.
- A palavra em sua totalidade: som, forma, visual, carga semântica.
- O leitor: possibilidade aberta de leitura múltipla.

Figura 5. Fragmento do livro *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio* (2009), página 303.

- Linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.
- Apelo à comunicação não verbal.
- O poema-produto: objeto útil.
- Poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem.

Figura 6. Fragmento do livro *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio* (2009), página 304.

Após essa breve introdução, segue-se uma atividade em *Lendo os textos*, no qual constam: um poema de José Paulo Paes, *Anatomia do monólogo*; um trecho da Bíblia, Gênesis, 38, 6-10; uma explicação de verbete retirada do dicionário eletrônico Aurélio, e, em seguida, um questionário contendo cinco perguntas:

**LENDO OS TEXTOS**

Leia atentamente o poema abaixo, o fragmento de Gênesis e o verbete de dicionário.

**Anatomia do monólogo**

ser ou não ser?  
er ou não er?  
r ou não r?  
ou não?  
onã?

PAES, José Paulo. *Um por todos - poesia reunida*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

**Gênesis**

Judá se encontrava em Kezib, e ele tomou para Er, seu primogênito, uma mulher de nome Tamar. Er, primogênito de Judá, desagradou ao Senhor, que o fez morrer. Judá disse então a Onan: "Vai deitar-te com a mulher de teu irmão. Cumpre com ela o teu dever de parente próximo do falecido e suscita uma descendência a teu irmão".

Mas Onan sabia que a descendência não seria sua; quando se deitava com a mulher de seu irmão, deixava o sêmen perder-se na terra para não dar descendência a seu irmão. O que ele fazia desagradou ao Senhor, que o fez morrer também a ele.

Gênesis, 38, 6-10. In: *Bíblia - Tradução ecumênica - Edições Loyola*.

**onanismo**

[Do antr. Onã, de um personagem bíblico que praticava coitos interrompidos, + -ismo.]

S.m.

1. Automasturbação manual masculina; quiromania. [Cf. **masturbação**.]
2. No conceito bíblico, coito interrompido no instante da ejaculação para evitar a fecundação.

Dicionário Eletrônico Aurélio - século XXI.

1. Podemos afirmar que o poema de José Paulo Paes se filia ao movimento da Poesia Concreta? Justifique.
2. O poema "Anatomia do monólogo" abre diálogo explícito com dois outros textos muito conhecidos. Quais?
3. Comente o aspecto visual do poema de José Paulo Paes.
4. Como você percebeu, a cada verso temos perdas. Como você entende a sequência dos versos?
5. Além de Onã, que outro nome próprio temos no poema?

Figura 7. Fragmento do livro *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio* (2009a), página 304. Na proposta de atividade desta amostra, desconsidera-se quase que por completo o que o leitor/aluno poderia apreender dela; percebe-se que, ao dotar o aluno de informações a respeito do contexto linguístico e histórico, limita-se o que é

uma das propostas da poesia concreta: a possibilidade aberta de leitura múltipla que é o leitor. Cercea-se a leitura do aluno em detrimento da leitura do livro didático, ou seja, do autor do livro didático. Talvez – ou, evidentemente – o professor trabalhando essa atividade sem a utilização do livro didático, conseguisse um resultado bom dos alunos, já que eles não teriam essas informações do livro didático para limitá-los em suas leituras.

### 3. Resultados e discussão

Para este trabalho, foram apresentados inicialmente os fundamentos acerca dos estudos da literatura e ensino, tomados por embasamento teóricos os autores Zilberman (2008), Soares (2006), Cosson (2009); relacionado ao estudo literário e sociedade, Candido (1995; 2002); condizente às questões de currículo, enfatizando-se Silva (2009).

Contrariamente a ideia de um estudo da literatura baseado em pressupostos linguísticos e gramaticais - ou seja, de estudar o texto literário para propósitos unicamente de estudo gramatical -, os autores que discutem a literatura em contexto escolar veem a relação do leitor com o texto literário como formador de indivíduos, pois “é no exercício da leitura e da escrita dos textos literários que se desvela a arbitrariedade das regras impostas pelos discursos padronizados da sociedade letrada e se constrói um modo próprio de se fazer dono da linguagem que, sendo minha, é também de todos” (Cosson, 2009).

Ou seja, é no exercício da literatura que podemos transgredir, subverter padrões. Podemos falar do que quisermos da maneira que melhor nos convém. Por isso, a literatura “é mais que um conhecimento a ser reelaborado; ela é incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. Na leitura e escritura do texto literário, eu posso ser e viver o outro, romper os limites da minha experiência e ainda continuar a ser eu mesmo” (Cosson, 2009). Nas questões relacionadas à literatura na sala de aula, Zilberman (2008 : 18) considera que “[uma] certeza, contudo, mantém-se com o tempo: a de que o texto poético favorece a formação do indivíduo, cabendo, pois, expô-lo à matéria-prima literária, requisito indispensável a seu aprimoramento intelectual e ético”. Dessa forma, acredita que a literatura deva, sim, ser incluída nos livros didáticos e programas curriculares. Entretanto, Soares (2006 : 21) acredita que a *escolarização* dessa disciplina não deva ser deturpada e distorcida; ao contrário, a autora considera que “[...] não se pode atribuir, em tese, [...] conotação pejorativa a essa escolarização, inevitável e necessária; não se pode criticá-la, ou negá-la, por que isso significaria negar a própria escola” (2006 : 21). Em última análise, considera-se que, no exercício da literatura, deva ser mantido o que ela melhor proporciona: a transgressão e a subversão de padrões (Cosson, 2009, grifo do autor), podendo esse exercício “[...] [conferir] à literatura outro sentido educativo, talvez não o que responde a intenções de alguns grupos, mas o que auxilia o estudante a ter mais segurança relativamente a suas próprias experiências” (2008 : 24).

Na perspectiva interdisciplinar literatura *versus* sociedade, Candido (2002) considera que a função educativa da literatura é “[...] muito mais complexa do que pressupõe um ponto de vista estritamente pedagógico”, pois, segundo o autor, a literatura “[...] pode *formar*, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes [...]” (Candido, 2002, grifo do autor). Outrossim, o texto literário abre o caminho para um mundo antes não visto:

Dado que a literatura, como a vida, *ensina* na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda assim os mais curiosos paradoxos – pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente o que as convenções desejariam banir. Aliás, essa espécie de inevitável contrabando é um dos meios por que o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (Candido, 2002).

Quanto às noções relacionadas às questões de currículo, Silva (2009 : 14) considera que “a questão central que serve de pano de fundo para [qualquer uma das teorias do currículo] é a de saber qual conhecimento deve ser ensinado”.

As diferentes teorias podem diferenciar-se pela ênfase que dão às discussões sobre as naturezas do ser humano, da aprendizagem, do conhecimento, da cultura e da sociedade; no entanto, todas elas “têm que voltar à questão básica: o que eles devem ou elas devem saber?” (2009 : 14-15). Elas – as teorias – deverão selecionar os conhecimentos que julgam ser importantes ou essenciais; para tanto, “tendo decidido quais conhecimentos devem ser selecionados, [as teorias] buscam justificar por que “esses conhecimentos” e não “aqueles” devem ser selecionados” (2009 : 15).

Portanto, atrelado à problemática curricular, a aula deve ser um momento único, singular, em que se farão descobertas, pois “[...] a experiência de leitura pressupõe a abertura e a disponibilidade do leitor para as possibilidades do texto literário” (Rangel, 2008 : 151). Essa atitude para com a literatura qualifica-se como *exercício de liberdade* (Brasil, 2004). Dessa forma, parte-se para uma tomada de posição diferente em relação ao texto literário, que, ao sensibilizar, torna a leitura um momento de descoberta, de construção de conhecimento e sensibilização.

### Conclusão

Com base na discussão deste trabalho, é possível perceber que a relação entre escola, livro didático e literatura é tão estreita quanto distante; promove-se um acesso ao conhecimento limitado, instaurando apenas algumas das muitas práticas sociais da literatura (da leitura do texto literário). De fato, um fator para que isso aconteça é a permanência dos currículos, ou seja, da seleção de conhecimentos tidos como mais obrigatórios do que outros – quanto a isso, entende-se que essa escolha/seleção é puramente ideológica, dependendo do envolvimento do sistema escolar, escolas e professor nas questões concernentes às mudanças necessárias para que possa acompanhar as novas demandas sociais e tecnológicas.

Outrossim, compreendemos que o mapeamento dos livros didáticos é necessário para subsidiar possíveis escolhas pelos sistemas de ensino a partir de lugares teóricos atualizados, facilitando o entendimento das práticas curriculares e o funcionamento delas na relação com o livro didático. Por isso, acreditamos que as conclusões necessitam de olhares mais acurados e desejosos de uma mudança que contemple o letramento literário de forma mais efetiva nos livros didáticos.

### Referências Bibliográficas

- BRASIL/Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Básica. 1998. *Diretrizes Curriculares para o Ensino Médio*.
- BRASIL. MEC. Semtec. 2004. *Princípios e critérios de avaliação de livros didáticos destinados ao ensino médio*. Área: Língua Portuguesa. Brasília: MEC.
- CANDIDO, Antonio. 1995. *Vários escritos*. 3. ed.. São Paulo: Duas Cidades.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades.
- COSSON, Rildo. 2009. *Letramento Literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto.
- GÓMEZ, A. I. Pérez & SACRISTÁN, J. 2000. Gimeno. *Compreender e transformar o ensino*. Tradução de Ernani F. da Fonseca Rosa. 4. ed.. Porto Alegre: Artmed.
- NICOLA, José de. 2009. *Língua, Literatura e Produção de Textos: Ensino Médio*. São Paulo: Scipione.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. 2009. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica.

SOARES, Magda. 2009. *A escolarização da literatura infantil e juvenil*. In: BRANDÃO, H. M. B.; EVANGELISTA, A. A. M.; MACHADO, M. Z. V (Org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica.

SOARES, S. R. 2008. *Letramento literário: Materiais didáticos e o ensino da literatura*. 2008. 129 f. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Retirado em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/srsoares.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

ZILBERMAN, Regina. 2008. *Sim, a Literatura Educa*. In: \_\_\_\_; EZEQUIEL, Theodoro: *Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto*. São Paulo: Global.

## POESIA, GESTÃO EDUCACIONAL E DIREITO À LITERATURA: da (re-)semantização dos territórios poéticos na universidade à práxis humanizadora

Antônio José Rodrigues XAVIER<sup>22</sup>

Jairo José Campos da COSTA<sup>23</sup>

**RESUMO:** Filiado aos grupos de pesquisa cadastrados no CNPq, NELI – Núcleo de Estudos Literários Interdisciplinares, FOPECUS – Fórum Permanente de Estágio Curricular Supervisionado dos cursos de Licenciatura da UNEAL e NUPEL – Núcleo de Pesquisa em Literatura, o presente texto discute a presença do texto poético no processo de gestão acadêmica como direito humano. A metodologia utilizada para a pesquisa que nutriu esse trabalho é de natureza qualitativa e os procedimentos adotados são de natureza indutiva e descritivo-interpretativa. Os *corpora* foram construídos a partir dos projetos de extensão “Letras no Palco”, conduzido pela Prof<sup>a</sup>. Madalena Menezes e “Roda de Poesia”, conduzido pelo Prof. Jairo José Campos da Costa no *Campus I* e *V* respectivamente, dos projetos didático-pedagógicos “Poesia no varal”, conduzido pelo curso de Letras do *Campus I* da UNEAL, sob a coordenação da Prof<sup>a</sup>. Inalda Maria Duarte e “Café Literário”, sob a coordenação dos Professores Márcio Ferreira da Silva e Maria Betânia de Oliveira Rocha no *Campus IV* da UNEAL. A análise dos resultados será apresentada por amostragem a partir das categorias “literatura como direito humano” e “gestão educacional”. A base de sustentação teórica da pesquisa contou com a defesa da literatura como direito humano, por Antonio Candido (1995) e a reflexão sobre gestão educacional em uma perspectiva democrática, por Heloísa Lück (2008). Essa proposta justifica-se pela necessidade de lançar outros olhares sobre o lugar da poesia no processo de gestão educacional e o quanto esse lugar tem sido (re-) semantizado pelas políticas acadêmicas e territorialização dos direitos humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia; Gestão Educacional; Direitos Humanos; Políticas Acadêmicas; Gestão Democrática.

### Introdução

A presença da poesia nos diversos espaços da universidade, hoje, não muito diferente do século XX, encontra-se reservada à base curricular e à *práxis* daqueles que a estudam no curso de Letras. Percebemos que algumas licenciaturas em outras áreas, ancoradas no estudo da sociedade e do homem, recorrem aos textos literários de forma ilustrativa ou de apreensão conteudística. A função da literatura, no olhar da sala de aula, ainda resiste ao tempo e cumpre, única e exclusivamente, seu papel pedagógico-moralista.

A sala de aula, hoje, na forma da lei e das reflexões teóricas de pesquisadores que observam a Gestão Educacional, não deve alimentar uma dimensão isolada no cumprimento dos objetivos educacionais: a formação dos sujeitos. O princípio constitucional de gestão democrática, como garantia da autonomia universitária, deve, para além da chamada “prática pedagógica”, garantir a *práxis* da gestão pedagógica. Essa *práxis*, capacidade dos sujeitos para intervirem na realidade, recupera a função social das instituições de ensino, a saber: a preparação dos sujeitos para o mundo do trabalho e para a vida pública.

Nossa pergunta de partida: admitido a comunicabilidade poética do texto literário, qual o seu *lôcus* nas instituições de ensino superior como forma de garantir a função social dessas no processo de passagem da “hominização” dos sujeitos para o de “humanização” desses? Temos confirmado, a partir de Candido (1995) e Lück (2008), que o texto poético revelou uma tímida capacidade mimética de apreensão histórica da perspectiva de politização articulada entre a gestão institucional e a gestão pedagógica dos espaços de aprendizagem. Nossas instituições ainda não. Em nossa pesquisa percebemos que, para os poetas, esse olhar já se encontra, com seus tons visionários, transdisciplinarizado.

<sup>22</sup> UNEAL, Departamento de Letras, Rua Gov. Luiz Cavalcante, SN, Alto do Cruzeiro, Arapiraca, Alagoas, Brasil, CEP 57312-270, tonixavier@hotmail.com

<sup>23</sup> UNEAL, Departamento de Letras, Rua Gov. Luiz Cavalcante, SN, Alto do Cruzeiro, Arapiraca, Alagoas, Brasil, CEP 57312-270, jairo.potiguar@hotmail.com

A problematização em pauta, para que possamos dar conta de uma resposta em trânsito, será analisada pelo viés da representatividade que o texto literário revela através da compreensão histórica da passagem do paradigma anterior (período da Ditadura Militar, orientado pela Lei 5.692/71) para o atual (período orientado pela LDBEN 9.394/96). A mudança observada recorta a diferença do tecnicismo para o criticismo. O primeiro, instrucionista; o segundo, construcionista.

A metodologia empregada no decorrer de nossos trabalhos foi de natureza qualitativa e, por estarmos partindo de uns *corpora* circunscritos em suas particularidades, adotamos procedimentos indutivos, para alcançarmos uma ampliação teórica mais universal. Esse registro será feito a partir de uma amostra coletada dos eventos estudados na Universidade Estadual de Alagoas-UNEAL. Trata-se de um poema de Beto Leão (Mimeo, sem data), poeta integrado à (neo)vanguarda contraculturalista do Estado de Alagoas, ainda não publicado no circuito local. Essa escolha deveu-se ao fato do texto da Contracultura pós-60 revelar o projeto democratizador executado nas décadas posteriores. Para tanto, usamos Goffman e Joy (2007).

### Um olhar sobre o corpus: A “inscrevência poética” da questão

Nossa escolha da amostra exigiu uma compreensão do conceito de *mimesis* na modernidade, sobretudo, como teoriza Lima (1980), demarcadora de sua apreensão histórica dos quadrantes poéticos representativos do “instante” (singulares e em processo), como “evento estético” (Bosi, 1988), mas, em sua dimensão potencial, representativa na construção de novos trânsitos para sua poeticidade. O que há de estável nela, em sua dimensão estético-formal, mobilizará sua comunicabilidade poética através de sua atualização histórica em processo dialético com o cânone, ou seja, a tese reivindicada pelo “controle institucional da interpretação” (Kermode, 1993) e suas antíteses, circuitos periféricos de contestação desse.

A “inscrevência poética” da amostra escolhida, sua instância política de apreensão da leitura, revela uma síntese desse processo dialético através da analogia do acesso produtivo da leitura do texto literário entre o poeta e o leitor, pois:

1. Seu instante histórico apreende uma materialidade espaço-temporal das “atitudes escreventes” modalizando a leitura através do “livro” (objeto)
2. e promove tensões através de sua natureza com os princípios adotados pelos espaços virtuais.

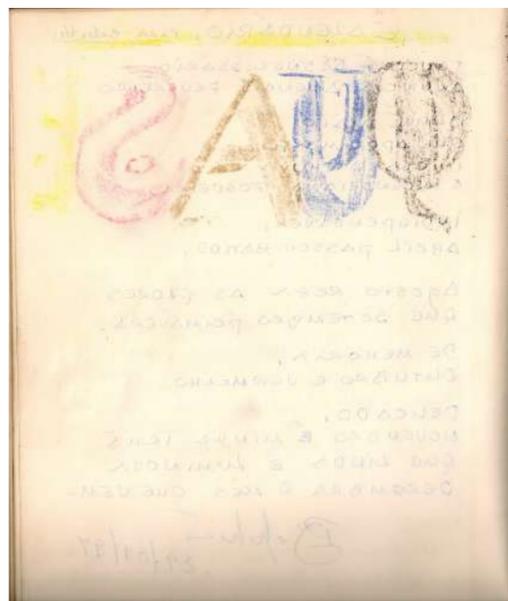


Figura no. 01 – Fragmento do livro de Beto Leão (Mimeo, sem data).

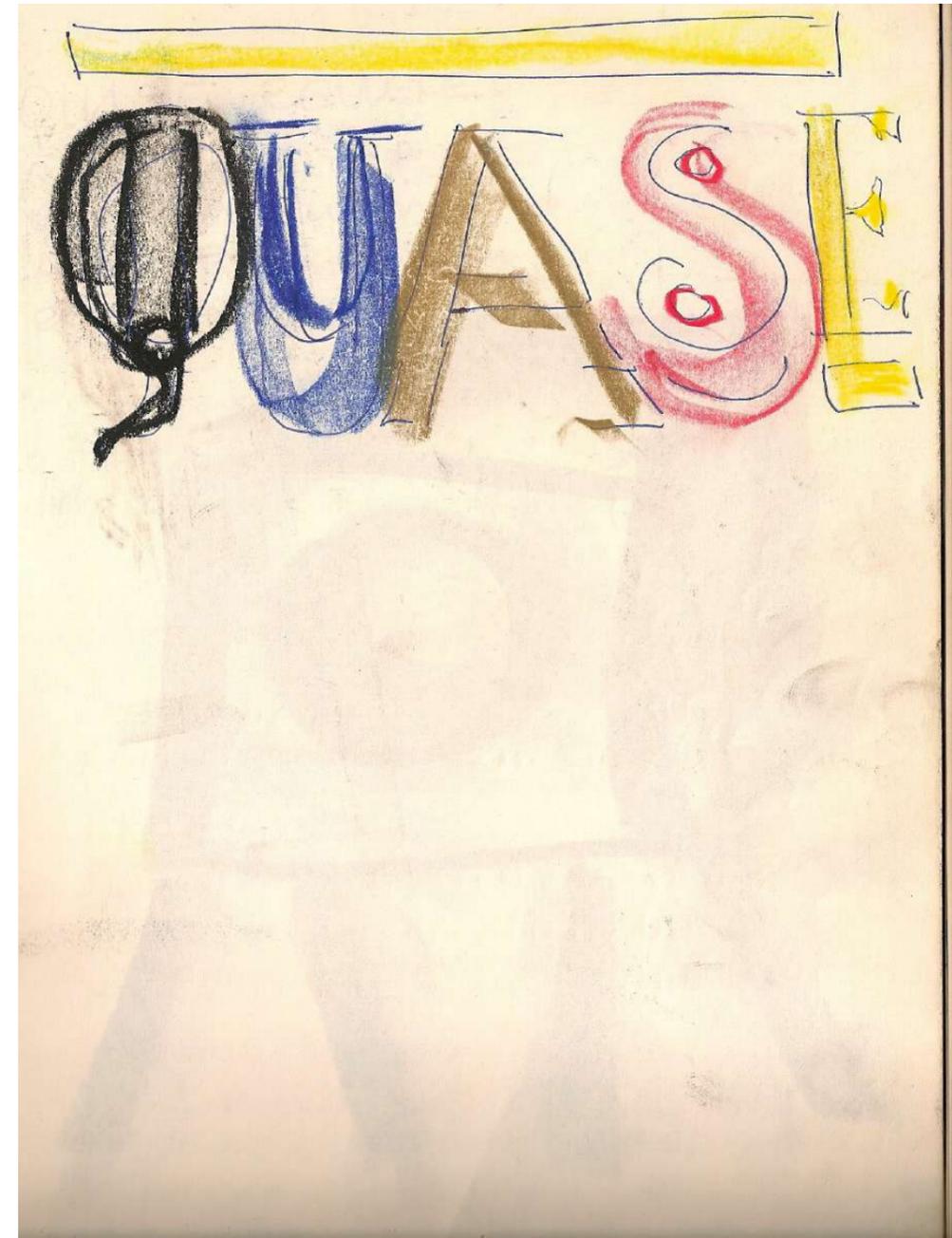


Figura no. 02 - Fragmento do livro de Beto Leão (Mimeo, sem data).

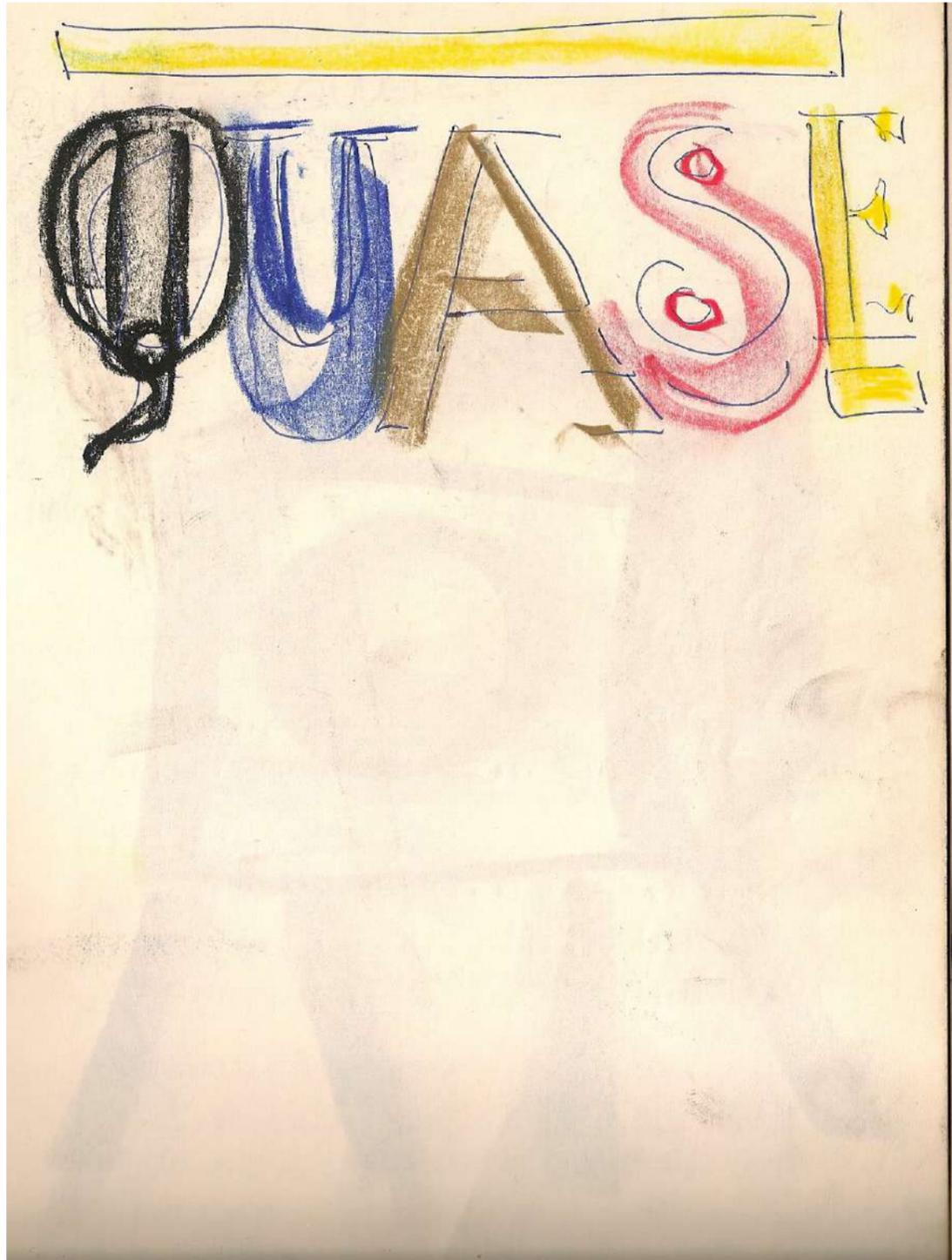


Figura no. 03 - Fragmento do livro de Beto Leão (Mimeo, sem data).

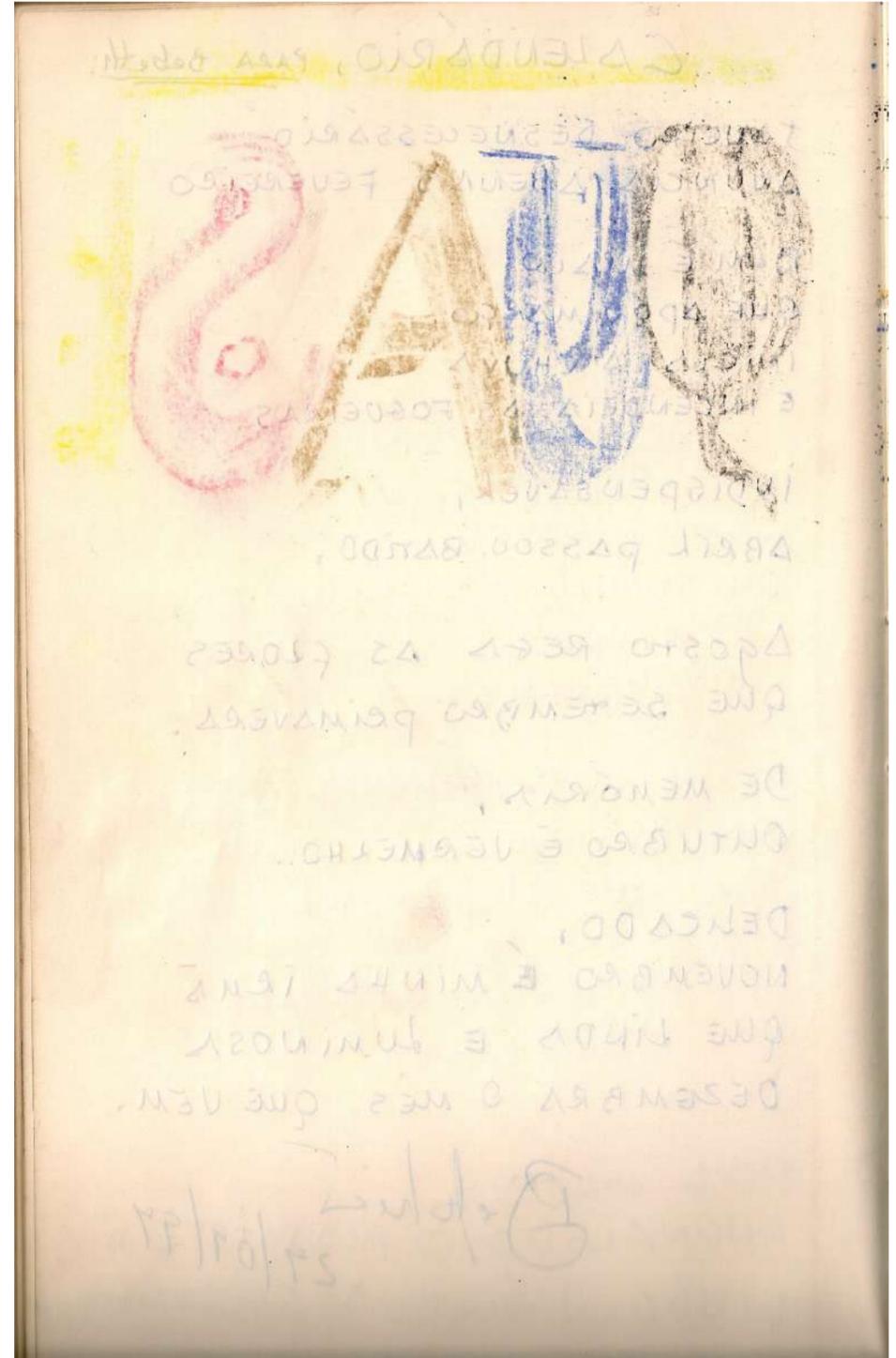


Figura no. 04 - Fragmento do livro de Beto Leão (Mimeo, sem data).

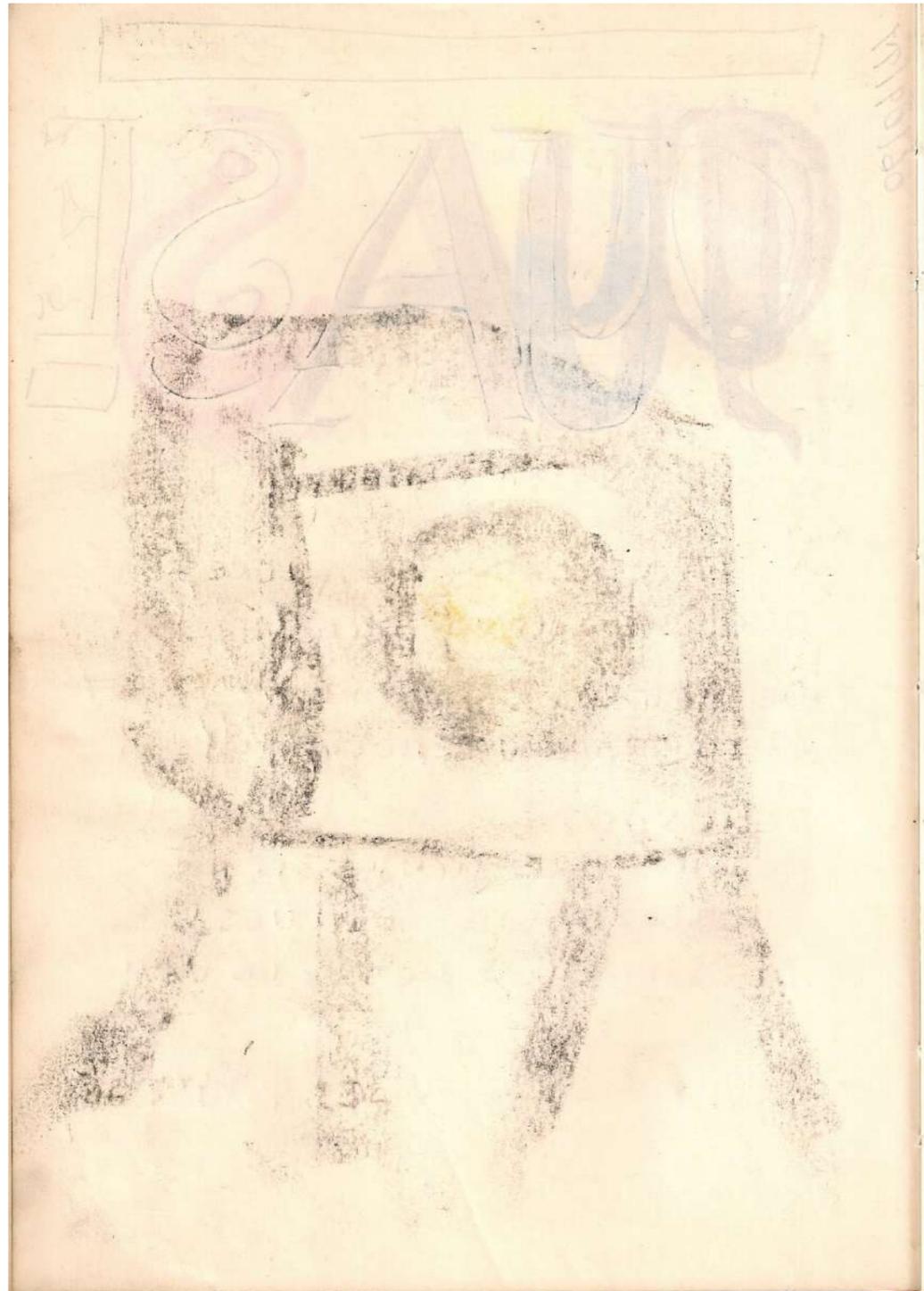


Figura no. 05 - Fragmento do livro de Beto Leão (Mimeo, sem data).

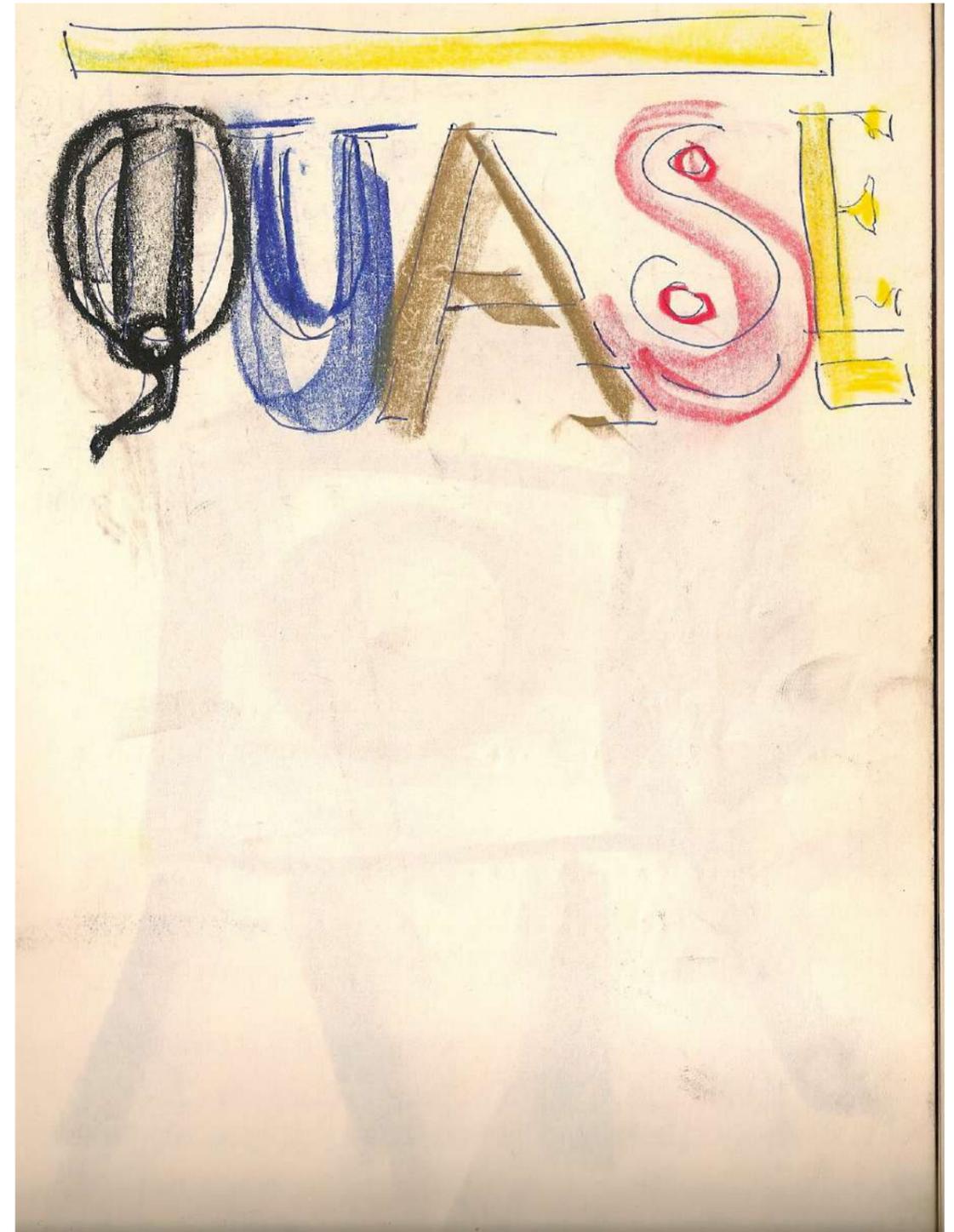


Figura no. 06 - Fragmento do livro de Beto Leão (Mimeo, sem data).

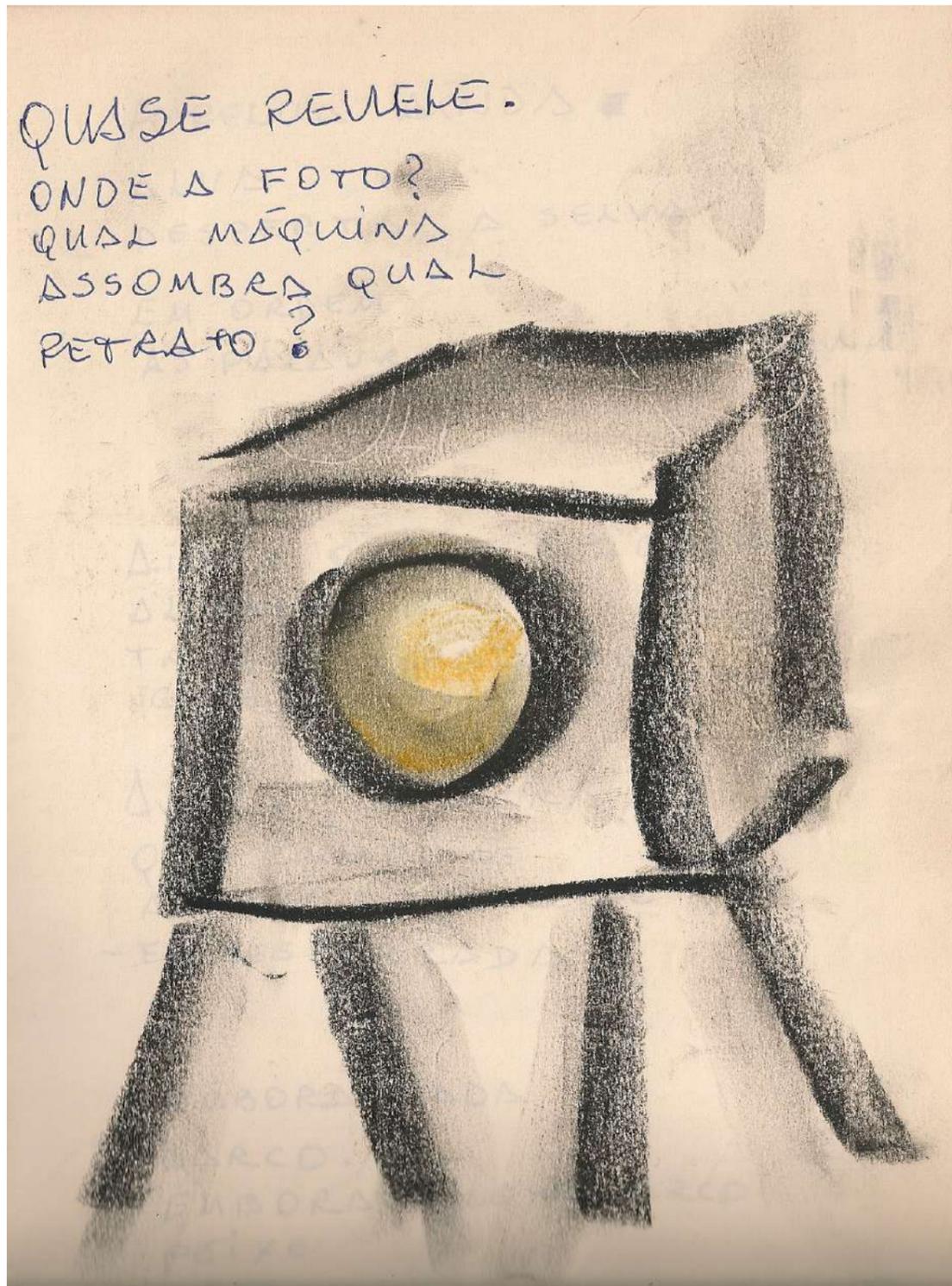


Figura no. 07 - Fragmento do livro de Beto Leão (Mimeo, sem data).

A experiência estética que esse poema promove implica a informação de que ele encontra-se registrado em quatro folhas de um livro todo escrito a mão, de espessura aproximada de cinco centímetros, um peso, também aproximado, de três quilos e um quantitativo, em torno, de quinhentas páginas, em tons beges. Seus registros poéticos expressam técnicas híbridas entre as linguagens verbais e não verbais.

A interpenetração das formas estéticas e das linguagens empregadas revela o trânsito da poeticidade integradora entre a corporalidade do sujeito artífice (o poeta) e seu leitor. A regularidade da técnica da “escrivência” encontra-se corrompida pelo uso procedimental da presença do corpo na construção do poema. O poder do verso é corrompido pelo poder do traço. A força bio-física do corpo implicou uma lírica carimbada de suas matrizes em seus avessos. Poemas? Quadros? Serigrafia? Pichação? É preciso experimentar, no mundo físico, o contato com o livro, para compreender a construção da leitura aqui proposta, portanto, essa experiência reivindica que

o livro não pode ser neutro, uma vez que é “literatura”, e se dirige a ele, ao leitor, pela leitura, um apelo, uma demanda insistente. Pouco importa aqui saber se essa demanda é justificada. Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável. (Zumthor, 2007 : 68)

O fato é que a experiência contou com o papel, lápis colorido e a relação corporal desse poeta com sua composição formal. A técnica (inter)feriu (n)a obra, a partir da atitude do sujeito artífice face à expressão poética. O poeta (sujeito artífice) modalizou a (ex)pressão; exercida pela força física do poeta, na matriz de um desenho seu, com os materiais utilizados pelas artes pictóricas, empregados ainda “frescos”; sobre os avessos de uma página contra a outra. As palavras foram também modalizadas pela corporalidade que a técnica projetou em sua visualidade. A sintaxe poética ampliou-se com a presença do corpo na obra.

A instância poética: uma apreensão de seus avessos (in-)pressivos e (ex-) pressivos na constituição dos sentidos estetizados. A dissonância, própria da modernidade lírica (Friedrich, 1978), projeta uma apreensão política dos sentidos definida pelo manuseio das páginas do livro: da esquerda para a direita (da primeira página do poema para a última) ou da direita para a esquerda (sentido contrário). É preciso experimentar, no mundo físico, o contato com o livro (ato cognoscente do processo criativo), para compreender a construção da leitura aqui proposta.

Essa relação produz inúmeras possibilidades semânticas para a sintaxe poética, assim como instaura relações dialéticas para sua forma, entre elas: início-fim, oriente-ocidente, homem-máquina. Um leitura sobre sua síntese: a virtualização dos espaços escreventes e suas implicações para a produção literária. Essa síntese implica uma compreensão metaliterária. A problematização poética (em perspectiva metaliterária): a negatividade lírica das “sombras” na modernidade (“qual máquina assombra qual retrato?”). A problematização metaliterária: a corporalidade na composição formal do fazer literário e sua relação com o mundo bio-físico. Uma apreensão mimética da cadeia epistemológica (“máquina / (as-)sombra / retrato”); uma mão dupla dos sentidos (des)humanizadores da modernidade. Uma escrita além da caneta “bic” (os versos da última página do poema foram escritos com uma dessas, de “cor azul”).

### Uma análise dos resultados

O empenho do corpo sobre o poema nos remete à compreensão mimética de derivação poética da presença existencial dos sujeitos (artífice e leitor) e dos objetos na constituição dos eventos estéticos. A arte, assim, torna-se para o sujeito o *locus* de apropriação das utopias como movimento democratizador e de realização formal de sua existência. Essa apropriação se dá na forma de eventos estéticos, pois, segundo Bosi (1988 : 276),

o evento, aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constitui-se como uma experiência significativa do sujeito,

vivência aberta e múltipla, e que a forma só aparentemente encerra nos seus signos e símbolos.

A forma estaria para o evento assim como o nome-identidade de um homem está para a existência, plural e fluida, sua vida pessoal. A forma do poema e o nome do sujeito: claro enigma, ambos; ambos aparência e problema.

A corporalidade, que o poema em análise revela, apreende, da “lírica das sombras”, uma composição dialética. Sua antítese pode ser obtida pela reação física de interrupção da luz em estado existencial e simultâneo de enquadramento das formas. Essa interrupção é fruto de uma tomada de atitude promovida pelos sujeitos. Uma cumplicidade com o registro da forma. Sua aparência simbólica interpreta o *locus* do sujeito no processo de construção da forma. Entre o sujeito e a sombra, um movimento e um ritmo. Uma figuração e sua abstração enigmática. Uma transfiguração tácita da gênese da luz. Um desenho metafórico de posições ideológicas e contraideológicas. O empoderamento plural e fluido de contrários que prende, sociopoliticamente, o corpo dos homens entre si. Segundo Zumthor (2007 : 23), observamos que

é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.

O juízo (est)ético, que amarra o corpo de um homem ao assujeitamento existencial das imagens que produz, comunica seu *locus* (contra)ideológico. A integração dessa corporalidade à apreensão dos quadrantes poéticos do poema de Beto Leão apresenta uma solução para a problemática, por nós, construída nesse texto, pois:

1. leitor e livro (sujeito e objeto) extrapolam suas posições pragmáticas na opção que fazem do manuseio das páginas (da esquerda para a direita ou, em direção contrária) e, sendo assim, integram politicamente a mimesis de seus quadrantes poéticos através da relação virtual do leitor (em frente ao livro) com o poema (esse pode ser lido tanto da direita para a esquerda, como ao contrário, implicando uma lógica paradigmática);
2. forma e conteúdo realizam a “lírica das sombras” em perspectiva paradigmática pois, o acordo íntimo entre o leitor e o livro, pela equivalência do lado esquerdo do livro com o braço esquerdo do leitor e, do direito com o direito, permite uma partidarização dos sentidos da leitura;
3. políticas de direita, máquina fotográfica e o modo de (in-)pressão sobre o papel apresentam uma solução enquadrada pela perspectiva tecnológica para a problematização poética do texto (“qual máquina assombra qual retrato?”), afirmando que “a máquina assombra o retrato”, pois essa é que massifica sua relação simbólica com o mundo (metáfora da “impressão digital” das carteiras de identidade; vínculo temático à lógica doutrinária da indústria cultural), coisificando-o;
4. políticas de esquerda, movimento da página do sombreamento da palavra “quase” para sua realização figurativa em cores na página seguinte e modo de (ex-)pressão no papel, como registro dinâmico da subjetividade humana (estado de hominização, percepção individual) na participação objetiva da luta em favor do espírito de coletividade (estado de humanização, percepção social), apresentam uma solução poética afirmando que “quase”, uma referência a incompletude do homem.

## SEM QUERER CONCLUIR

O processo de gestão educacional pode assumir essas duas dimensões paradigmáticas: uma, promovendo a coisificação do sujeito e outra, problematizando sua incompletude. A primeira é herdeira da perspectiva doutrinária da antiga administração das instituições educacionais; prescritiva, hierarquizadora, centralizadora e verticalizadora: tarefas sobrepostas às pessoas. A segunda é promotora de uma quebra paradigmática em perspectiva democrática; eletiva,

participativa, descentralizadora e horizontalizadora: as pessoas decidem e organizam a realização das tarefas. Nossa reflexão, aqui, estabelece uma paráfrase às afirmações de Lück (2008).

Esses territórios políticos encontram-se em processo de (re-)semantização de seu protagonismo, posto que, como revela a dinâmica poética nos sentidos das páginas do livro do poema analisado, a recorrência ideológica a uma perspectiva paradigmática implicará o avanço do processo de hominização para o de humanização. Esse processo revela que, na modernidade, haverá sempre sombras, seja pelo reflexo de luzes doutrinárias e disciplinares da racionalidade humana, seja pelos reflexos das luzes atentas à dialética de sua incompletude e, assim, síntese de uma história de suas contradições.

Pelo que se pode observar, a poesia tem sido atenta à (ex-)pressão humana e “quase” abre espaço para um diálogo mais regular com seu protagonismo histórico. No entanto, folheando o livro para trás, ela se coisificou para fundamentar o empoderamento doutrinário da massificação do homem. Tornou-se máquina para fabricar as humanidades. Em se folheando para frente, “quase”... Não há gestão democrática sem a preocupação com as humanidades e sua razão só se realiza pela participação de seus atores sociais em perspectiva comunitária. Portanto, não há garantia da poesia como direito humano nas instituições educacionais que não atendam à perspectiva democrática de gestão. Precisamos avançar para garantir esse direito, ele é humano.

## Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. 1988. *Céu, Inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática.

CANDIDO, Antonio. 1995. *Vários escritos*. 3 ed.. São Paulo: Duas Cidades.

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

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. 2007. *Contracultura através dos tempos*: do mito de prometeu à cultura digital. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro.

KERMODE, Frank. 1993. *Um apetite pela poesia*: ensaios de interpretação literária. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Universidade de São Paulo.

LEÃO, Beto. *Livro escrito a mão*. Maceió: Mimeo.

LIMA, Luiz Costa Lima. 1980. *Mimesis e modernidade*: forma das sombras. Rio de Janeiro: Graal.

LÜCK, Heloísa. 2008. *A gestão participativa na escola*. 3 ed.. Petrópolis (RJ): Vozes.

ZUMTHOR, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed.. São Paulo: Cosac Naif.

## UMA PLANÍCIE NA ETERNIDADE

Vânia Cecília Almeida REGO24

**RESUMO:** Lugar das suas origens, o Alentejo é, na obra de José Luís Peixoto, um espaço de memória, onde a herança deixada pelos ensinamentos dos mais velhos se perpetua, por exemplo, pelas personagens de *Nenhum Olhar* ou de *Livro*. Espaço de reflexão e de projeção do “eu”, o Alentejo torna-se um lugar mítico fora do tempo e do espaço. Por outro lado, torna-se um espaço de descoberta de “si”, de descoberta do que há de mais profundo nas relações humanas. É na imensidão do Alentejo que a personagem do pastor José pode refletir sobre o tempo, a eternidade, a existência humana e a morte. Além do Alentejo, Lisboa assume-se como um espaço de reflexão sobre a pertença do “eu” no espaço familiar e locais geograficamente distantes como Estocolmo ou Paris são também espaços privilegiados do desenrolar das narrativas e da relação poética entre as personagens, a memória e a construção do “eu”. Na poesia, as cidades ocupam um lugar peculiar: São Francisco, Estocolmo, Praia, Coimbra, Porto, Budapeste ou Rio de Janeiro figuram como fotografias feitas de palavras onde as emoções do autor se projetam nos espaços visitados através dos objetos, das lembranças e dos sentimentos. O estudo do espaço na obra de Peixoto permitir-nos-á uma reflexão sobre a relação entre o espaço e a identidade do “eu” poético, entre a origem, a memória e o sentimento de imensidão eterna que a paisagem do Alentejo representa.

**PALAVRAS-CHAVE:** espaço; identidade; memória; José Luís Peixoto; Alentejo.

### Para começar...

José Luís Peixoto (Galveias, 1974) é, atualmente, um dos autores consagrados da Língua Portuguesa. Impregnada de conceitos e reflexões universais sobre a vida e a morte, a filiação, a memória ou a reflexão sobre o tempo, a obra deste autor apresenta-se na esteira de José Saramago ou de Lobo Antunes, dado que a sua universalidade se representa dentro de um espaço facilmente reconhecido pelo público português. Falamos aqui, por exemplo, do espaço das origens do autor, Galveias, dos espaços habitados pela sua família, Lisboa e Paris, ou dos espaços psicológicos e sociais relativos aos lugares de pensamento do autor e que se refletem nas personagens e nas profissões das suas personagens.

Dentro da geografia poética da obra do autor, a planície alentejana ocupa um lugar de destaque. Sem nunca nomear diretamente o Alentejo na sua obra *Nenhum Olhar*, o autor cria um microcosmos onde as personagens se movem e existem, uma espécie de lugar mítico fora do tempo e fora do espaço onde se criam laços de memória, de transmissão entre os mais velhos e os mais novos, mas onde ao mesmo tempo se compreende a impossibilidade de mudança.

Partindo do levantamento de palavras e expressões e da sua análise, mostrarei, no presente trabalho, como o autor situa a sua obra num microcosmos construído e cuidadosamente colocado na ténue fronteira entre o espaço imaginário e fantástico de uma planície inventada e, ao mesmo tempo, identificável ao Alentejo. No seguimento desta análise, terei oportunidade de comparar, embora muito vagamente, esta construção do espaço às construções espaciais de *Cemitério de pianos* e de *Uma casa na escuridão* e às alusões espaciais no livro de poemas *Gaveta de papéis*.

Observando as diferentes formas de tratamento do espaço, refletirei, ainda, sobre a possibilidade de representação da planície como um cronótopo da obra de Peixoto e sobre a importância dessa possibilidade no estudo da obra do autor. Mas por agora, chega de suposições, vejamos o que me leva a fazer todas estas afirmações aparentemente complicadas.

24 U. Poitiers/ U. Minho, laboratório Formes et Représentations en Linguistique et Littérature/Instituto de Letras e Ciências Humanas, 45 bd. Pont Achard, entrée D, ap. 46, 86000 Poitiers, França, vcarego@gmail.com

## Espaços do espaço na obra de José Luís Peixoto

O romance *Nenhum Olhar* (2000), primeiro romance do autor e vencedor do Prémio literário José Saramago em 2001, centra-se na história de duas gerações de personagens que vivem num país que nunca é nomeado, numa região árida, mas extremamente luminosa devido à presença constante do sol que “mantém-se lume e sol na lenta combustão do ar e da terra” (2008d:12).<sup>25</sup> No entanto, sem nunca se nomear o Alentejo no romance, os leitores facilmente identificam esta região no livro. A prova é que de todas as críticas literárias ou comentários em jornais sobre a obra, uma boa parte considera tratar-se da planície alentejana. Como é que o leitor pode chegar a essa conclusão sem a confirmação escrita do escritor?

Recorde-se que José Luís Peixoto nasceu em Galveias, freguesia pertencente à cidade de Ponte de Sor e ao distrito de Portalegre, pertencente atualmente à região do Alentejo, sub-região do Alto Alentejo. Este facto é importante do ponto de vista do estudo de aspetos autoficcionais na obra de José Luís Peixoto, dado que o autor afirma por diversas vezes que é no universo da sua infância, da sua vida familiar e experiências pessoais que mergulha para encontrar histórias e personagens que depois circularão no seu imaginário até se transformarem nos romances que escreve.

Há, no texto, indícios que permitem ao leitor circunscrever precisamente o campo de ação das personagens à região alentejana, no entanto, não é possível chegar a nenhuma conclusão em relação à cidade ou à aldeia onde acontece a história, nem será necessário fazer esse esforço, dado que o estudo do espaço não necessita de uma localização precisa para que o universo de ação das personagens seja percebido e interpretado pelo leitor, ganhando assim uma existência no imaginário de quem lê.

Em primeiro lugar, toda a ação de *Nenhum Olhar* se desenrola numa planície e se considerarmos a geografia de Portugal continental – permito-me, aqui, afastar de imediato as ilhas dos Açores e Madeira, por questões práticas, dado que tendo lido toda a obra do autor, não me parece existir em nenhum momento referências ao ambiente geográfico insular –, constatamos que as planícies portuguesas se concentram essencialmente na região alentejana. O Alentejo é a maior região portuguesa em termos de extensão territorial e uma das regiões mais desertificadas do país e, no romance de Peixoto, a planície tem em si todo o peso dessa imensidão que engole as personagens “nas planícies que eram o infinito de todos os lados” (68). A planície funciona assim como uma sinédoque da região alentejana, pois sendo parte constituinte da paisagem alentejana, ela designa no romance o todo que permite ao leitor identificar a região e, conseqüentemente, o país em questão.

Além da imensidão do território alentejano, a região também é conhecida pelo clima seco e pelas temperaturas extremas que se fazem sentir no verão: “Mesmo na sombra, o sol queimava e ardia. Na tapada, atrás do muro do quintal, o sol levantava uma neblina tórrida dos restos de uma pequena seara.” (83).

Em segundo lugar, podemos destacar uma série de vocábulos e expressões<sup>26</sup> que aparecem disseminados no corpo do texto e que pertencem ao léxico regional alentejano ou designam produtos e pratos típicos da região: “abalar” (148), “ameigar” (168), “bochinha” (237), “gamela”, “corcho” (94), “tarro” (94), “açorda” (36), “andar de rojo” (177), “e porque torna e porque deixa” (37), “treco treco meio gato malhado” (37), “ensopado de borrego” (62) e “cortiça” (71). Note-se que alguns destes termos podem ser usados noutras regiões como é o caso de abalar e gamela que também se usam no norte de Portugal.

Esta lista não pretende ser exaustiva, ela resulta de uma seleção de vocabulário pesquisado no romance *Nenhum Olhar* e um dos critérios de seleção foi o facto de a maior parte das palavras selecionadas aparecerem noutras obras do autor como por exemplo, na peça de teatro *A manhã* (2008a), estreada no Teatro São Luís, em Lisboa, em 2006, que retrata o quotidiano de cinco personagens, algures numa aldeia do sul de Portugal, que vão vivendo o dia-a-dia das estações

25 As citações do romance *Nenhum Olhar* serão, doravante, feitas entre parêntesis, sem menção do ano.  
26 Ver Glossário, no anexo 1.

do ano e a experiência da passagem do tempo, sem pressas, mas num viver de emoções que vão dando significado à existência de cada uma e onde o não-dito assume uma importância peculiar.

Dentro desse pequeno léxico selecionado, alguns dos vocábulos remetem para particularidades do Alentejo como é o caso da produção da cortiça, produto do qual Portugal é responsável por 50% da produção mundial. Ao longo de todo o texto, as referências à existência de sobreiros (árvore de onde se extrai a cortiça) na planície são abundantes: “as oliveiras e os sobreiros” (9), “Desenhado entre os espaços abertos das folhas do sobreiro, sobre a planície a ser outra planície” (65); a produção da cortiça é aliás uma das atividades principais dos trabalhadores que são mencionados no texto. Uma outra árvore que existe em abundância na região alentejana e que não figura na lista anterior é a azinheira “José aproximou-se da azinheira torta que era a única no cima do outeiro.” (128).

Outro produto regional mencionado e que é produzido nomeadamente pelos irmãos siameses, Moisés e Elias, é o azeite. No texto, por diversas vezes “o lagar” (45) é local de encontro dos irmãos com o velho Gabriel e a apanha da azeitona é mencionada quando se fala dos trabalhadores sazonais que a região acolhe.

As oliveiras ocupam, aliás, um lugar muito importante na simbologia do romance, porque é no monte das oliveiras que José mora, é lá que ele conhece a mulher e é a partir de lá que se estrutura a vila, dado que no monte das oliveiras (local elevado em relação à vila onde moram as restantes personagens) fica a casa dos ricos, pertença do Sr. Mateus, o dono dos sobreiros, das oliveiras e dos rebanhos (lembramos que José era pastor das ovelhas do Sr. Mateus e que são feitas várias referências à pastorícia e aos seus costumes “Ele pôs a pele preta de borrego pelas costas” (58) – parte do traje dos pastores).

Abro aqui um parêntesis, para referir que no romance *Nenhum Olhar* existe uma relação muito peculiar entre os elementos simbólicos do universo religioso cristão e pagão. As referências bíblicas são recorrentes e encontram-se nos nomes das personagens, nos locais descritos e em alguns acontecimentos na narrativa. Daí que não possamos esquecer a densidade de significações do local do monte das oliveiras. Na Bíblia, o monte das oliveiras é palco de muitos acontecimentos importantes, tais como a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, o discurso sobre a corrupção de Jerusalém e a ruína do templo (Eliade e Couliano, 1993).

Segundo algumas indicações bíblicas e mediante as tentativas de compreensão do espaço da Jerusalém antiga por arqueólogos, era neste monte que Jesus e os discípulos tinham por hábito reunir e orar, tal como o fizeram na última noite, provavelmente em Getsemani (lugar conhecido pelas referências a um lagar de azeite ou a um olival). Getsemani foi o local da prisão de Jesus, e foi no Monte das Oliveiras que Jesus ascendeu ao céu, acreditando-se que seja também o palco da sua volta.

Fazem também parte do glossário termos lexicais ligados à gastronomia típica alentejana como açorda que é um prato tipicamente alentejano “uma açorda pobre com um ovo às vezes” (36) ou “ensopado de borrego” (34). Em relação a este último, é importante referir o mapa nº5 do trabalho *Áreas lexicais no território português* de Lindley Cintra<sup>27</sup> que mostra justamente a área geográfica onde a utilização da palavra borrego é feita e que coincide com todo o território alentejano (além do Algarve e de uma parte das beiras interiores).

Já foi mencionada a organização social refletida na “casa dos ricos” que se situava no monte das oliveiras, sendo o monte o ponto mais alto na planície alentejana. Construir uma casa que dominasse a paisagem, era tido como um símbolo de poder. O resto da população costumava viver em pequenas casas nas aldeias ou nas vilas da região e essas casas são conhecidas em Portugal por serem de um piso só, brancas por causa da cal e por terem listas de cor azul ou amarela, consoante se situem frente ao mar, perto do litoral ou no interior. “A casa de José, caiada com barras amarelas” (13) leva-nos a supor que ficaria, então, algures no interior alentejano.

Apesar da importância soberana do espaço alentejano para este trabalho, importa referir que não é só no Alentejo que

se desenrola a obra de José Luís Peixoto. No romance iniciático *Uma casa na escuridão* predomina uma construção espacial ainda mais desconcertante do que no romance *Nenhum Olhar*. Nele, não é possível realizar o mesmo trabalho de apuramento lexical nem de procurar referências a locais precisos. É um livro sobre o fim de uma civilização e desenrola-se num espaço fantástico e onírico onde todos os lugares convergem para a casa em frente da montanha. Nele, a varanda, a sala, o quarto e a cozinha são metáforas de um mundo despedaçado que se desconstrói, que ganha sentido para o voltar a perder.

A este espaço fantástico opõe-se o espaço mais definido de *Cemitério de pianos*, lugar onírico, onde a música tem um papel fundamental na organização do espaço e do imaginário. Neste romance, é Lisboa, nomeadamente o bairro de Benfica, que aparece como pano de fundo da narrativa: “pensa que Lisboa e o mundo são enormes. (...) a partir da janela do terceiro andar de um prédio de Benfica” (2008b:19), embora um dos planos narrativos se desenrole em Estocolmo, na Suécia. A forma de narrar e a(s) história(s) em si, sobrepondo gerações de uma mesma família, permitem uma localização espacial direta, tal como acontece no último romance do escritor *Livro*, no qual assistimos a mais uma história que se desenrola entre duas gerações e que se inicia no Alentejo, num lugar que tem todos os traços de Galveias, o lugar que viu nascer o escritor – a descrição das ruas, da igreja e da fonte são uma reprodução fiel da freguesia de Galveias. A história prosseguirá em França, entre Champigny e Saint-Denis, dois lugares que acolheram a vaga de emigrantes portugueses nos anos 60/70.

Na poesia, a situação é um pouco diferente. No livro *Gaveta de papéis*, estão publicados alguns poemas com o título “fotografia de...”. O capítulo “Fotografias de cidades” é uma espécie de relato de cidades que marcaram o autor, por lá ter estado ou por fazerem parte do seu imaginário. Os poemas sobre as cidades não se constroem a uma simples descrição da cidade. Neles, são expostos os sentimentos do sujeito poético em relação à memória, como por exemplo, nos poemas São Francisco, Budapeste ou ainda Coimbra: “Coimbra são as fotografias reveladas de um rolo antigo, / esquecido numa gaveta.” (2008c: 18). Em relação à partilha de sentimentos e vivências, como com Madrid, Estocolmo e Rio de Janeiro: “Tanto a minha vida, / como a vida de Madrid, já tiveram muitas formas.” (2008c: 11). Lugares a visitar no futuro ou que o sujeito poético não conseguiu apreender como Helsingquia: “O tempo diz-me que Helsingquia é um sonho / que nunca conseguirei concretizar.” (2008c: 12); ou ainda cidades comparadas a mulheres, como é o caso de Abidjan, Porto e Cidade da Praia: “Abidjan tem cicatrizes nas ancas. / Cuidadoso, pouso as mãos noutro lado, / seguro Abidjan pela cintura.” (2008c: 10).

### Da planície para o universo

O levantamento de formas de referência ao espaço realizado na primeira parte deste artigo, embora não exaustivo, permite discernir algumas das diferenças entre a forma como o autor trata o espaço no seu primeiro romance e nos restantes romances. Em *Nenhum Olhar*, o Alentejo é o palco da reflexão das personagens, no entanto, a região imaginada no romance não é só um espaço físico onde se deslocam as personagens, mas sim um elemento vivo do texto. Nele podemos ouvir os vozes da planície, das casas, das árvores e com elas partilhar as histórias das personagens, prova de uma vivência intensa e da importância deste espaço na criação do imaginário do autor.

Outros autores, antes de Peixoto, apropriaram-se do espaço alentejano como pano de fundo e do seu universo pessoal e social como motivo de reflexão. Penso em autores como, por exemplo, Manuel da Fonseca ou Almeida Faria. No entanto, para estes autores do neo-realismo português, a paisagem é descrita de forma direta e a sua utilização um mero pretexto espacial para a reflexão ideológica sobre a condição das mulheres durante a ditadura ou a exploração dos trabalhadores sem esperança, numa crítica direta ao regime ditatorial vivido na época.

A escolha do território alentejano não se justifica apenas, no meu entender, pelas raízes dos autores, mas porque o sistema latifundiário alentejano permitia ainda uma organização social de tipo feudal, crítica aliás feita por diversos autores, e porque, sendo no cenário rural, as histórias ganham uma força diferente dentro do universo literário português, tal como

27 Ver anexo 2.

afirma Helena Carvalhão Buesco (2005: 317): “uma espécie de palco onde se jogam, de forma mais acentuadamente visível, os afectos, os jogos e os pequenos/grandes dramas que veladamente ocorrem na cidade: a diferença não é então de natureza, o campo torna só a vida mais visível” .

Curioso é notar que alguns dos temas tratados por Manuel da Fonseca e Almeida Faria se reproduzem, embora de forma subtil e nunca direta, na obra de Peixoto não só em *Nenhum Olhar*, mas também noutros romances, através de metáforas e/ou de silêncios do texto, por exemplo, enquanto Manuel da Fonseca explora alguns aspetos do universo social de *Aldeia Nova* (2009), tais como o alcoolismo ou a violência doméstica, José Luís Peixoto retrata os problemas do alcoolismo em *Nenhum Olhar* e a violência doméstica em *Cemitério de pianos* de forma metafórica – de lembrar, por exemplo, a cena de violência doméstica descrita em *Cemitério de pianos*<sup>28</sup>, em que a escrita se concentra no movimento da mão e faz o leitor sentir-se quase autor da bofetada que Lázaro dá à sua mulher. Durante a leitura deste episódio, o leitor concentra-se no movimento, nos objetos descritos da cozinha, nas sensações corporais descritas e sente talvez com mais violência ainda a cena do que se o narrador tivesse dito apenas uma frase como ‘dei-lhe uma bofetada’.

O tratamento do espaço em *Nenhum Olhar* partilha, no entanto, mais aspetos com *A reviravolta* (1999) e *A paixão* (2008) de Almeida Faria, tanto no onirismo que caracteriza a paisagem, como nas referências à planície ou até noutros aspetos como nos nomes bíblicos da maioria das personagens.

Neste romance, a planície alentejana ou simplesmente a planície, como aparece no texto, é uma personagem que partilha o espaço infinito com as restantes personagens. Ela envelhece, sofre e morre como as pessoas da aldeia: “A planície é velha de muito ter visto.” (84). Há, nesta personificação da planície como paisagem viva uma poeticidade extremamente forte que eleva a mesma à categoria de quase-ser. A apropriação do espaço e a sua personificação por parte do autor são importantes para a criação do cronótopo da planície, do qual falarei, um pouco mais à frente.

A personificação da planície e por extensão do território alentejano resulta na criação de um amplo espaço psicológico onde as possibilidades de reflexão se multiplicam. Neste espaço psicológico, cada personagem pode intervir e é por isso que no romance, cada momento é observado e descrito na ótica de diversas personagens, seguindo o fio de pensamento de cada uma e proporcionando ao leitor, ao mesmo tempo que toma conhecimento dos acontecimentos, a possibilidade de saber o que se passa no universo íntimo de cada uma delas, quais são os pensamentos e as situações que as preocupam e que ocupam o seu quotidiano.

Não admira, portanto, que a forma de expressão de todas as personagens seja o discurso indireto livre e os longos monólogos interiores que caracterizam este romance. Os monólogos reflexivos de José, repetidos pela voz que sai da arca são o momento em que a planície vive em comunhão com várias personagens ao mesmo tempo, José que reflete, a sua mulher que escuta a voz saída da arca no monte das oliveiras, a planície que se perpetua e se estende até ao infinito no olhar de José deitado debaixo de um sobreiro e da sua mulher no alto do monte das oliveiras, na casa do Sr. Mateus, assim como de todas as outras personagens que já escutaram a arca ou que, mesmo sem a escutar, sabem da eternidade e do sofrimentos dos homens.

28 “Depois de jantarmos, sob a lâmpada da cozinha, as cortinas a agitarem-se levemente nas janelas, as brasas a esmorecerem na lareira, era inverno, o meu braço, a minha mão grossa num só movimento, como um impulso, mas nem sequer um impulso, como a vontade que se tem por um momento e que se concretiza nesse mesmo momento, vontade de outra pessoa dentro de mim, vontade que não é pensada, mas que surge como uma chama, e o meu braço, a minha mão grossa a atravessar uma distância recta e invisível, eu a olhar para o seu rosto e a abrandar um pouco dessa força, e a minha mão a acertar-lhe na face e na boca, as pontas dos meus dedos grossos a tocarem-lhe nos cabelos e na orelha, o som bruto da carne contra a carne, ela a virar a expressão da cara contraída sob a minha mão, e a minha mão a deixar de existir quando ela caiu despedida, o som desordenado do seu corpo a cair no chão, as suas costas a derrubarem um banco de madeira, eu logo a querer levantá-la, logo a querer segurá-la (...) comecei a sentir a memória ardente da sua face, boca, cabelos e orelha ainda na minha mão (...)” (p. 62/63).

Não podemos esquecer a importância da simbologia da arca para os cristãos, dado que ela é símbolo de restauração cíclica, de proteção divina e de tradição: “A Arca é uma tradição cristã, um dos símbolos mais ricos: símbolo da morada protegida por Deus (Noé) e salvaguarda das espécies; símbolo da presença de Deus no povo por ele escolhido; espécie de santuário móvel, garantindo a aliança entre Deus e o seu povo; (...)” (Chevalier, 1994: 80/81). Também no texto, a planície funciona como a arca que está na casa dos ricos, símbolo de renovação cíclica e de lugar de proximidade entre os homens e os deuses, por isso se encontra fora do tempo e fora do espaço num não-lugar mítico.

À planície como espaço psicológico, e até mitológico, junta-se a planície como espaço social e ideológico. Nela podemos observar as hordas de trabalhadores que por ela passam, na apanha da azeitona, na recolha da cortiça, na pastorícia. No entanto, a referência ao trabalho, à pobreza e às dificuldades sociais dos trabalhadores, em *Nenhum Olhar*, não se reveste do mesmo ímpeto de crítica neo-realista e de luta do proletariado como *A reviravolta* (2008), livro no qual se discute a luta de classes e as possibilidades deixadas em aberto pela revolução de 1974, ou como em *Aldeia Nova* (2009) onde os trabalhadores sazonais “Pareciam condenados” (2009: 140).

A reflexão sobre a miséria dos trabalhadores prende-se com a inevitabilidade do sofrimento, da passagem do tempo e da aproximação do fim, mais do que com a discussão social da luta entre patronato e proletariado. A ausência dos padrões no espaço do romance prova isso mesmo, eles comandam a vida da vila e do monte das oliveiras de longe, como semi-deuses que tudo podem. A condição social é, em *Nenhum Olhar*, algo de intrínseco à planície e a vida das personagens não poderia ser imaginada de outra forma, senão como uma herança pesada e que mortifica as personagens até ao fim dos tempos e à qual não podem escapar senão pela morte: “Toda esta planície superior ao tempo. Esta planície profundamente triste, enterrada na sua própria eternidade.” (2008: 85/86).

Ao contrário da planície, que se assume como espaço psicológico e social, assim como um espaço-refúgio (Genette, 1966:101/102) – refúgio no sentido de espaços que absorvem e ultrapassam as personagens e onde o autor desenvolve de forma imaginária seu universo –, Lisboa, Paris, Estocolmo ou as outras cidades referidas na obra de Peixoto, assumem uma caracterização espacial mais tradicional do ponto de vista da situação da ação e/ou da expressão de sentimentos, sem nunca atingirem o caráter simbólico da planície ou “*ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d’aujourd’hui ont construit leurs labyrinthes.*” (Genette, 1966:102).

A existência deste microcosmos da planície está intimamente ligada ao sistema temporal desenvolvido pelo autor no texto. Em *Nenhum Olhar*, o tempo, tal como o espaço é eminentemente subjetivo e psicológico. Nele, assistimos ao desenrolar dos acontecimentos de forma circular, através do uso constante de analepses e do presente intemporal, o que impede o avanço da ação e condiciona a caminhada das personagens para o fim ou, ao contrário, precipita essa mesma caminhada até à morte (Rego, 2010).

A circularidade temporal e o espaço da planície, aliadas a outras características como a existência de personagens bíblicas e/ou fantásticas, tais como o diabo e o gigante, permitem-me reafirmar e insistir na ideia de um universo fora do tempo e do espaço e é nessa perspetiva que a planície se assume como um cronótopo na obra de Peixoto:

No cronótopo literário tem lugar a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo que se faz denso e compacto torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo, do entrecho, da história (Reis, 2002:139).

A planície aparece assim como o microcosmos mítico, o universo paralelo onde existem as personagens, que pode ser assemelhado ao Alentejo, mas que o autor não identifica precisamente, porque, enquanto cronótopo, a planície torna-se num lugar exemplar, mitológico, acima de qualquer espaço físico e passível de ser situado geograficamente. A criação do cronótopo da planície lembra a criação do Condado de Yoknapatawpha, por Faulkner, autor cuja influência foi já assumida pelo escritor em diversas entrevistas e encontros literários.

Podemos, então, considerar a planície como uma espécie de unidade autónoma dentro da diversidade espacial da obra de Peixoto – ela assume-se como espaço geográfico, psicológico e até ideológico. Unidade representativa da infinitude de horizontes estéticos e temáticos onde se sente, ao mesmo tempo, o isolamento e a opressão das personagens e a sua universalidade e proximidade íntima com o mundo, a planície é

a paisagem diretamente percebida pelo narrador, e que podemos considerar como o lugar de convergência imaginária de todas as outras paisagens por ele alimentadas, não apresenta «fronteiras fixas» - entre o que pode ser descrita afirmativamente e o que apenas pode existir através de uma não-presença; entre geografia e história; entre lugar e intriga, entre superfície e profundidade. (Buescu, 2005: 289).

Espaço de projeção poética do autor e do “eu”, a planície assume-se, assim, como um espaço de estabilidade identitária, é nela que o “eu” poético se começa a definir. É no universo ancestral da planície alentejana que as personagens procuram alicerces seguros e refletem sobre as verdades fundamentais para o ser humano e essa procura só é possível num universo genuíno, acima do tempo e do espaço, “enterrado na sua própria eternidade”.

#### Para terminar...

A análise aqui iniciada, concentrada essencialmente no romance *Nenhum Olhar*, é apenas um ponto de partida para o estudo da planície em particular e do espaço em geral na obra de José Luís Peixoto. De fora ficaram os restantes livros de poemas do autor, as peças de teatro e crónicas, mas seria interessante continuar a análise em relação ao espaço nessas obras, assim como aprofundar o estudo dos espaços de Lisboa e Paris em *Cemitério de pianos* e em *Livro*.

A utilização do espaço alentejano na literatura portuguesa tem aberto múltiplas possibilidades de estudo, nomeadamente, de temáticas como o isolamento, a solidão, a partilha da palavra, a sabedoria dos mais velhos, o tempo, a eternidade, o amor e a morte. Autores como Urbano Tavares Rodrigues, Florbela Espanca, Fialho de Almeida, além dos já referidos neste artigo mereceriam um espaço nesta quase-poética da planície eterna.

A especificidade temporal e espacial deste romance permitem pensar a planície como um cronótopo da obra de Peixoto. Da planície para o universo, *Nenhum Olhar* pode ser transformado numa poética da solidão, onde o isolamento da planície é o espaço privilegiado para a busca da identidade do homem e para a partilha de conhecimentos. No entanto, esta planície ao mesmo tempo local e universal só se concretiza no imaginário de cada leitor, detentor um papel fundamental na interpretação do espaço e na atribuição de significado aos elementos textuais criados pelo autor.

#### Referências Bibliográficas

- Buescu, Helena Carvalhão. 2005. *Cristalizações: Fronteiras da modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (org.). 1994. *Dicionário dos símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- Eliade, Mircea e Couliano, Ion P. (org.). 1993. *Dicionário das religiões*. Tradução de Pedro Moreira Araújo. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Faria, Almeida. 1999. *A Reviravolta*. 1ª ed. Lisboa: Caminho.
- Faria, Almeida. 2008. *A Paixão*. 11ª ed. 2ª ed. Lisboa: Caminho.
- Fonseca, Manuel da. 2009. *Aldeia Nova*. Lisboa: BIS.
- Genette, Gérard. 1966. *Figures I*. Paris: Seuil.
- Lindley Cintra, Luís. 1962. *Áreas lexicais no território português*. Boletim de Filologia, XX.
- Peixoto, José Luís. 2008a. *Cal*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand.
- Peixoto, José Luís. 2008b. *Cemitério de pianos*. 4ª ed. Lisboa: Bertrand.
- Peixoto, José Luís. 2008c. *Gaveta de papéis*. 1ª ed. Lisboa: Bertrand.
- Peixoto, José Luís. 2008d. *Nenhum Olhar*. 8ª ed. Lisboa: Bertrand.
- Peixoto, José Luís. 2008e. *Uma casa na escuridão*. 6ª ed. Lisboa: Bertrand.
- Rego, Vânia. 2010. *Hoje o tempo não me enganou*. Atas do 14º Colóquio da Lusofonia, Bragança 2010. 1 CD-ROM
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. 2002. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- <<http://letempsdescerises.blogspot.com/2006/01/manh-2.html>>
- <<http://chabranco.blogspot.com/2007/07/ontem-estive-no-manh.html>>

#### Bibliografia consultada

- Departamento de dicionários da Porto Editora. 2004. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Instituto Antônio Houaiss. 2007. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa versão 2.0*. Rio de Janeiro: Objetiva. 1 CD-ROM
- Penjon, Jacqueline (dir.). 2010. *Hommes et paysages*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Weisgerber, Jean. 1978. *L'Espace romanesque*. Lausanne: Éditions l'âge d'homme.

Anexo 1

Glossário

**Abalar** – Ir embora. Partir com pressa. Mudar-se.

**Açorda** – Prato culinário feito de pão, temperado com alho, azeite, especiarias e ao qual se pode juntar ovos, bacalhau, marisco ou carne.

**Ameigar** – acariciar, afagar.

**Bochinho** – tratamento carinhoso dado aos cães. Sinónimo de bichinho.

**Corcho** – Vaso de cortiça por onde os camponeses da província portuguesa do Alentejo bebem água.

**Gamela** – recipiente onde se coloca a comida dos animais.

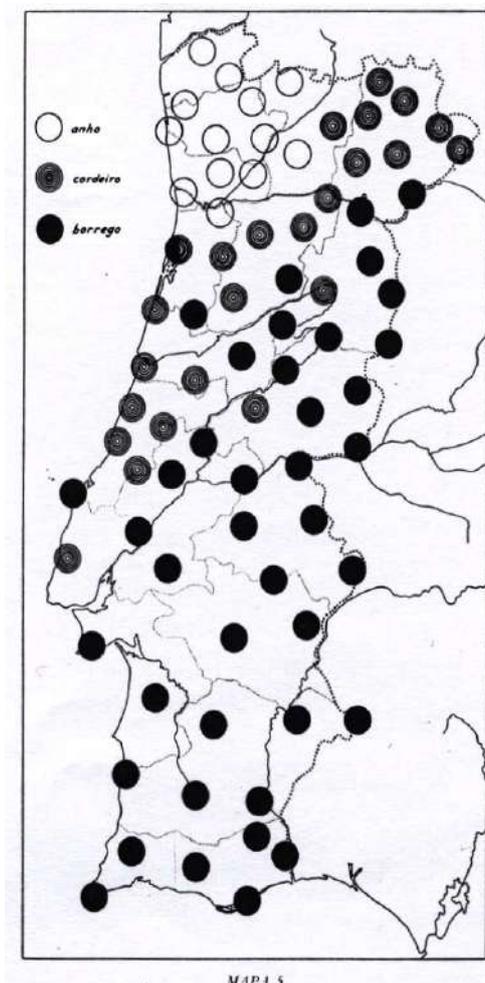
**Tarro** – espécie de tacho de cortiça, com tampa, onde os pastores do Alentejo levam os alimentos.

**Andar de rojo** – arrastar.

**E porque torna e porque deixa** – expressão equivalente a “conversa para aqui, conversa para ali”.

**Treco treco meio gato malhado** – exposição longa ou série de afirmações; m. q. conversa fiada.

Anexo 2



1. Áreas lexicais de utilização das palavras “borrego”, “anho” e “carneiro” no território português.