

SIMPÓSIO 23

TEMPO, ESPAÇO E CULTURA NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

A linguagem, a identidade e a cultura circunscrevem fronteiras literárias no mosaico das cosmovisões espaço-temporais da modernidade. Literaturas de língua portuguesa, do século XIX até a contemporaneidade são o veículo de acesso a esse heterogêneo mapa linguístico e cultural que desvenda representações de condições de fala diversas, revelando tempos e espaços distintos, que compartilham, por outro lado, uma realidade comum: a língua. Esse simpósio se propõe a investigar as localizações literárias dessa multiplicidade temporal e espacial, com o intuito de compreender, na medida do possível, as particularidades e/ou as coincidências dos distintos construtos linguísticos e literários, que por sua vez, acompanham e produzem os ritmos e os sentidos dessas representações, na complementar relação entre a língua, a cultura e a literatura.

COORDENAÇÃO

Leila Borges Dias Santos
Universidade Federal de Goiás
borges_leila@yahoo.com.br

A DIALÉTICA ENTRE A EXPRESSÃO GRUPAL E A EXPRESSÃO ARTÍSTICA: O PÚBLICO, O AUTOR E A OBRA *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Vivian Bueno CARDOSO (UFG/CAPES)⁴⁷²

Cássio da Silva Araújo TAVARES (UFG)⁴⁷³

Leila Borges Dias SANTOS (UFG)⁴⁷⁴

Resumo: Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis*, analisa a sociedade brasileira do Segundo Reinado para explicar de que maneira a dinâmica social transformam-se em expressão artística, especificamente no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Durante a leitura do seu texto, é perceptível a presença do pensamento de Antonio Candido. O objetivo deste trabalho foi encontrar confluências entre o pensamento de Candido e de Schwarz para melhor compreender a sua análise da obra machadiana. O entendimento dos conceitos-chaves da obra de Candido facilita a compreensão do texto de Schwartz.

1. Introdução

Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis*, analisa a sociedade brasileira do Segundo Reinado para, posteriormente, apontar de que maneira a dinâmica social transformam-se em expressão artística, especificamente no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Durante a leitura do seu texto, é perceptível a presença do pensamento de Antonio Candido. Essa intertextualidade é confirmada por Schwarz que, no prefácio de *Um mestre na periferia do Capitalismo*, afirma ter-se impregnado dos livros e pontos de vista de Candido.

No entanto, Schwarz não aponta de maneira direta e clara os pontos de vista dos quais se impregnou e que foram basilares para a sua obra. A leitura da obra de Candido, *Literatura e sociedade*, considerada a síntese de seu pensamento, possibilita encontrar os conceitos-chaves que norteiam todo o seu trabalho e, ainda, que colaboraram para a construção das obras de Schwarz. Dessa forma, entender o pensamento de Candido proporciona, ao leitor, melhor entendimento das raízes do pensamento de Schwarz e consequentemente de sua obra. Sendo assim, o objetivo deste trabalho foi encontrar confluências entre o pensamento de Candido e de Schwarz para melhor compreender a sua análise da obra machadiana.

Antes de iniciar o desenvolvimento do trabalho, é importante explicar duas expressões que dão nome ao seu título: “expressão grupal” e “expressão artística”. As expressões estão indicadas na obra *Literatura e Sociedade*, de Candido. A primeira alude à expressão coletiva que une autor e público, por meio de ideologias, valores e costumes presentes em seu contexto social. A segunda refere-se ao saber do artista, ao seu estilo e a sua maneira individual de transfigurar a realidade.

⁴⁷² Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás; Goiânia; Brasil; vivianbueno.docs@hotmail.com.

⁴⁷³ Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás; Goiânia; Brasil; cassio.ufg@gmail.com.

⁴⁷⁴ Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás; Goiânia; Brasil; borges_leila@yahoo.com.br.

2. A dialética entre a expressão grupal e a expressão artística

Antonio Candido é um dos críticos literários mais respeitados do Brasil. Sua obra é composta por uma série de volumes que abordam a literatura por uma perspectiva que não a isola da sociedade, ou seja, por uma visão que relaciona a dinâmica literária com a dinâmica social. O autor entende a literatura como um tipo de comunicação inter-humana formada por “um conjunto de produtores literários [...]; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; [e] um mecanismo transmissor [...], que liga uns a outros” (2009, p. 25). Esse conceito é fundamental para que se entenda a tríade autor-obra-público, proposta por Candido. Ora, se a literatura é entendida como um tipo de comunicação inter-humana, não há como negar que exista uma relação entre o autor e o público e, ainda, que essa relação participa da composição da obra.

Ao inserir o público na tríade, Candido reforça a importância da relação entre o autor e o seu contexto social no processo artístico, pois “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (2000, p. 27). A posição social do artista é determinada e reconhecida por dada sociedade, donde provém o público. Sobre a posição social do artista e sua relação com o público, o autor explica que:

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (2000, p. 67-68).

Esse diálogo vivo entre criador e público revela o caráter dinâmico da literatura e, ainda, mostra o fazer artístico não somente como um produto individual, mas coletivo, uma vez que o público forma com o artista e a obra uma união indissolúvel. As duas categorias compartilhavam as mesmas ideologias, portanto os mesmos valores e expectativas. Sendo assim, o papel social do artista estará, logicamente, em harmonia com as ideologias, os valores e as expectativas desse público.

Com isso, não se pretende dar menor ou maior importância ao contexto social da produção literária, ou seja, medir a influência da matéria externa (social) sobre a estrutura artística, mas apenas apontar que a relação existe, é lógica, é comprovável e que, por isso, é válida como perspectiva nos estudos literários. Também, não se pretende desmerecer o talento artístico advindo de um caráter individual ou único, pois 1) é a partir dele que se pode chegar à constatação e à visualização de como a estrutura de determinada sociedade participa esteticamente de uma obra de arte, e 2) se esse caráter fosse desprezado, o trabalho seria apenas sociológico e não literário.

3. O público, o autor e a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Para Candido, a obra literária será composta pela expressão única do autor que é inseparável de seu papel social, isto é, de sua relação com o público. Isso, ainda, implica compreender que expressão artística e papel social do artista não são excludentes. Seguindo essa lógica, Roberto Schwarz (2000), em seu ensaio *As ideias fora do lugar*, explica o perfil do público vigente na sociedade escravocrata brasileira, em que se deu a formação da literatura brasileira (cujas características perpassaram o contexto de produção literária de Machado de Assis), sua relação com o artista e, ainda, aponta de que maneira a relação entre o

público formado na sociedade escravocrata e o artista participa da “matéria e problema para a literatura”.

Schwarz traça um perfil de determinado público que participa de determinada tríade autor-obra-público, proposta por Candido, pertencente historicamente ao Brasil do Segundo Reinado. No ensaio *As ideias fora do lugar*, Schwarz (2000) aponta particularidades dessa sociedade, destacando a disparidade existente entre a sociedade escravista da época e a ideologia liberal europeia. A disparidade existiu não somente no plano das ideias, mas, também, na prática: “as Luzes, o Progresso, a Humanidade” tiveram que ser adaptados à realidade brasileira. Esse pensamento é compartilhado por Mariza Veloso e Angélica Madeiro, afirmando que: “a absorção das ideias europeias no Brasil é marcada por distorções e reelaborações que revelam tanto uma perspectiva crítica e original quanto, muitas vezes, uma cópia acrítica e subserviente dos modelos da metrópole” (1999, p. 76).

A sociedade brasileira comportava valores e comportamentos incompatíveis com as ideologias liberais, mantidos pela dinâmica das relações socioeconômicas da época, das quais, no entanto, participava. No Brasil, explica Schwarz (2000, p. 16), “existiam três classes de população: o latifundiário, o escravo e o homem livre”. Os dois últimos eram dependentes materialmente do primeiro: o escravo por ser a sua mercadoria, o “homem livre” pelo favor. Por meio do favor, latifundiários e homens livres selam uma espécie de pacto e perpetuam as suas práticas coloniais. Assim, o favor media as relações sociais e pode-se afirmar que é ele o mantenedor da incompatibilidade entre as práticas brasileiras e as ideologias europeias, pois legitima o escravismo, o privilégio socioeconômico e a cultura interessada. Dessa forma, a prática do favor permite a coexistência de duas ideologias antagônicas, europeia e brasileira, determinando o caráter ambivalente da sociedade do Segundo Reinado que, por um lado, pretendia ser uma nação moderna e dotada de valores imbricados nas ideias liberais, por outro lado, praticava a escravidão, o paternalismo e o patrimonialismo.

São esses apontamentos que caracterizam a sociedade formadora do público contemporâneo a Machado de Assis e formadora da subjetividade do próprio autor. Retomando a tríade de Candido, juntamente com a obra de Schwarz, percebe-se que a adaptação e a assimilação deformantes das ideologias europeias pela sociedade brasileira, naturalmente, constituiriam o público, o autor e a obra. Essa constituição é melhor explicada na obra *Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis*, de Roberto Schwarz, especialmente referindo-se a genialidade de Machado de Assis na composição de *Memória Póstuma de Brás Cubas*.

Essa obra de Schwarz é essencial para verificar de que forma o contexto social, bem como a relação entre o público e o autor, converte-se em fazer artístico, participando da estrutura da obra machadiana. Para verificar a relação entre a composição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e as particularidades da sociedade a qual representa (representar com conotação mimética), Roberto Schwarz analisa o foco narrativo da obra sob duas perspectivas: “a) como regra de composição da narrativa, e b) como estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (2000, p. 18).

O narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é autodiegético, ou seja, o ponto de vista do narrador passa pela personagem principal (SOARES, 1993). Esse narrador possui particularidades que irão dominar a narrativa como a ambiguidade, a volubilidade, e a voluntariosidade. A ambiguidade apontada por Schwarz está ligada ao caráter contraditório de Brás Cubas, narrador e personagem principal da obra, bem como a sua história, que é constituído de flagelos e delícias, de glória e miséria, de desejos e frustrações. Serão esses estados antagônicos que caracterizarão o narrador-personagem ao longo do romance.

Para Schwarz (2000), a ambiguidade emprega ritmo à narrativa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e o leitor é capaz de perceber as mudanças constantes da fisionomia de Brás Cubas. Essas mudanças constantes que compõem o enredo do romance são frutos da

vontade do narrador, pois é ele quem as seleciona e as coloca em (des)ordem, por isso caracterizam, também, a volubilidade do narrador.

Brás Cubas é um narrador volúvel, instável e voluntarioso, organiza a narrativa conforme a sua vontade, nem que para isso tenha que subverter as normas do gênero do qual faz uso. O próprio narrador avisa ao leitor que tanto o livro quanto o seu estilo “são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (ASSIS, 1987, p. 85).

A dinâmica da narrativa de *Memórias Póstuma de Brás Cubas* é guiada pela volubilidade, imbricada à voluntariosidade, do narrador. A volubilidade narrativa é apontada por Schwarz como princípio formal do livro e que essa dinâmica assemelha-se à dinâmica da sociedade contemporânea à produção do livro, sociedade esta representada na obra. Ele aponta que:

a volubilidade do narrador e a série dos abusos implicados retêm a feição específica, ou, para falar com Antonio Candido, configuram a ‘redução estrutural’ [expressão encontrada em *Dialética da malandragem*] de um movimento que a circunstância histórica impunha – ou facultava, conforme o ponto de vista – à camada dominante brasileira. (2000, p. 35).

A estrutura da sociedade representada por Machado de Assis em *Memória Póstuma de Brás Cubas* convivia com elementos antagônicos (sociedade escravista da época e ideologia liberal europeia) e subvertia ou tornava legítimos determinados valores para justificar as incompatibilidades existentes. Schwarz explica que a ambivalência ideológica das elites brasileiras do Segundo Reinado era um desatino, pois:

Estas se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração). Ora, haveria problema em figurar simultaneamente como escravista e indivíduo esclarecido? Para quem cuidasse de coerência moral, a contradição seria embaraçosa. Contudo, uma vez que a realidade não obrigava a optar, por que abrir mão de vantagens evidentes? Coerência moral não seria outro nome para a incompreensão do movimento efetivo da vida? Valorização da norma e desprezo pela mesma eram da natureza do caso... Promovida por interesses de classes estáveis, ligados ao travejamento histórico da sociedade, a acomodação cotidiana entre acepções de convívio que segundo a ideologia europeia então dominante se diriam contraditórias engendrava e difundia pelo corpo social a oscilação de critério que estamos tratando de captar. (Schwarz, 2000, p. 42).

Machado de Assis, imbuído do conhecimento desse “verdadeiro desatino”, que forma o contexto social em que ele e o seu público são constituídos, transforma-o em matéria do romance, não apenas no tocante à caracterização das personagens, mas no próprio ritmo da narrativa. Dessa maneira, “a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional” (Schwarz, 2000, p. 47). Ao fazer isso, Machado cumpre com a sua ideia do que seja um autor e, também, cumpre com o seu papel social, determinado e aceito por seu público: ser “homem do seu tempo e do seu país”. Nisso, segundo Schwarz está a genialidade de Machado, na percepção da dinâmica social de sua época e de como “o novo gênero literário” lhe deu a possibilidade de manter o diálogo entre a sua expressão artística e a expressão coletiva de seu tempo.

4. Considerações Finais

Após verificar a confluência entre o pensamento de Antonio Candido e de Roberto Schwarz, pode-se concluir que o entendimento dos conceitos-chaves da obra de Candido, destacando a tríade literária e a posição social do artista, facilita a compreensão da obra de Schwarz, especificamente no seu método de abordagem da literatura, ou seja, no motivo pelo qual ele analisa o contexto social da produção de uma obra literária e a compara com a sua estrutura, e nos resultados de sua análise da obra machadiana: a genialidade do artista que soube formalizar a expressão coletiva em obra de arte.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. *Formação da literatura Brasileira*. 12. ed São Paulo; Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2009.

MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

A GEOGRAFIA DA LINGUAGEM NA BAHIA LITERÁRIA DE JORGE AMADO

Analúcia Andrade COSTA (UEFS)⁴⁷⁵

Celeste Maria Pacheco de ANDRADE (UEFS)⁴⁷⁶

Resumo: No universo da criação amadiana, a linguagem sempre foi destaque, pois o autor agrega em sua escrita duas condições básicas para o entendimento do leitor e do mundo que por ele é narrado: a clareza e a espontaneidade do discurso. A sua obra mapeia o universo cultural da Bahia. Através da linguagem Jorge Amado toma partido dos espoliados e representa a voz desses espoliados. Objetiva-se nesse trabalho a partir dos romances *Seara Vermelha*, *Tenda dos milagres* e *Gabriela, cravo e canela* destacar a linguagem empregada por Jorge Amado para a construção imagética discursiva, identitária e cultural da literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura. Linguagem. Narrativa.

1. Introdução

Jorge Amado foi um dos escritores brasileiros mais lidos no século XX. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 17 de julho de 1961, ele afirma ser “um rebento da família de Alencar”, um escritor que nunca desejou nada mais além do que “ser um representante de seu tempo e de seu país” e reflete sobre o motivo pelo qual e para o qual escreve: sobre o povo, para o povo e com a linguagem do povo.

Quanto a mim busquei o caminho nada cômodo de compromisso com os que nada têm e lutam por um lugar ao sol, com os que não participam dos bens do mundo, e quis ser, na medida de minhas forças, voz de suas ânsias, dores e esperanças. Refletindo despertar de sua consciência, desejei levar seu clamor a todos os ouvidos, amassar em seu barro o humanismo de meus livros, criar sobre eles e para eles. (Martins, 1972, p.4)

Jorge Amado em entrevista a Alice Raillard se autodefine como “um contador de histórias, o autor é um contador de histórias: acho que os romancistas o são, mais do que qualquer outra coisa.” (1991, p. 200)

Jorge Amado escreve sobre o povo. Há em sua obra o pulsar voraz e popular de uma linguagem que o permite descrever com uma riqueza de detalhes personagens ecléticos, espaços reais e imaginados, deuses e orixás, prostitutas, heroínas, meeiros, ativistas, trabalhadores rurais, letrados e iletrados. A galeria de tipos humanos construída por Jorge Amado representa o povo em toda a sua autenticidade e através da linguagem essa múltipla galeria adquire vida e representatividade por beber nas fontes orais e locais: ouviu as histórias das lutas pela posse de cacau no sul da Bahia, em Salvador frequentava festas populares e candomblés, residiu em diversos bairros o que possibilitou o seu contato com a linguagem de todas as classes sociais.

Segundo Araújo (2002) é “imperioso reconhecer a qualidade na narrativa amadiana naquilo que ela reivindica: uma linguagem popular, sem esforço linguístico ou elaboracionismos estéreis” e ainda a conceitua como,

⁴⁷⁵ Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana. Bahia, Brasil. E-mail: lucialaje@bol.com.br

⁴⁷⁶ Prof.^a Dra. Em História Social pela Ucsal, Professora do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Bahia, Brasil. E-mail: celestapacheco@gmail.com

Linguagem espontânea, mas nem tanto ingênua, ou “primitiva” plena dos impulsos líricos da expressão popular, dá voz à emoção do epos e aos conteúdos humanistas de nossa formação, regeneradora do tecido da cordialidade brasileira na clivagem de problemas oriundos da transmigração de uma sociedade agrária para a industrial e suas flechadas correlacionais. (ARAÚJO, 2002, p. 28)

Jorge Amado é o autor que ao dotar de voz seus personagens trará para o centro de suas narrativas as classes marginalizadas e subalternadas, permitindo uma visualização cultural, histórica dos atores sociais inseridos no corpus de sua obra ficcional. Nessa Bahia plural e polimórfica as suas obras nos permite visualizar a configuração de uma geografia literária⁴⁷⁷ que permite uma análise das situações sociais vividas pelas personagens e dos temas regionais. Elegemos para esta análise três obras do autor que correspondem a etapas intelectuais e literárias distintas: *Seara vermelha* (1946) romance com alto teor ideológico, proselitista, e cujas ações se desenrolam em sua maioria no sertão e é uma crítica explícita ao latifúndio, *Tenda dos milagres* (1969) um verdadeiro hino contra a discriminação racial e *Gabriela, cravo e canela* (1958) narrativa que retrata as mudanças culturais e históricas no sul da Bahia e que é considerada por muitos críticos como um divisor⁴⁷⁸ de águas na literatura amadiana.

2. Seara vermelha e a voz dos movimentos sociais

Andrade (2000) no artigo intitulado *Bahias de Amado: a ficção fundando uma outra geografia* reflete acerca da “geografia” amadiana que se inscreve no imaginário ficcional de seus romances, mas nem por isso deixa de ser importante. Pondera que para o escritor a realidade física e humana serviu de base para a criação ficcional e afirma que em sua trajetória literária percebe-se que ele aborda uma diversidade de “bahias” divididas em microrregiões literárias: o sul no eixo Ilhéus e Itabuna, a Cidade de Salvador, as narrativas que têm o mar como o território e o sertão.

De todos os romances de Jorge Amado *Seara vermelha* (1946) é a narrativa que se apropria do sertão como espaço imagético-discursivo. Jorge Amado aproxima as fronteiras históricas e ficcionais e retrata todos os males e sofrimentos que acometem os sertanejos, recriando as migrações, a má distribuição da terra, os movimentos sociais como o cangaço e o messianismo. Ao mergulhar nessa seara sertaneja, Amado utiliza o falar do povo oriundo dos diversos segmentos sociais, as características da região nordestina e as atrocidades sofridas pela população, que são narradas da ótica do oprimido, com um narrador que se compadece dos males do sertanejo, utiliza a linguagem trôpega, entrecortada, conhecida pelo próprio

⁴⁷⁷ Araújo (2002) classifica a obra de Jorge Amado em: 1. romances que trazem o sul da Bahia, a região cacauífera, com um reporte à memória do autor: *Cacau* (1933), *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Gabriela, cravo e canela* (1958) *Tocaia grande, a face obscura* (1984), 2. Romances que retratam a Bahia, *Recôncavo, o mar, o cais são eles: Suor* (1934), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937) *Bahia de Todos os Santos* (1945) *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1961), *Os velhos marinheiros* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *Dona flor e seus dois maridos* (1966) *Tenda dos milagres* (1969), *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972), 3. A linha farsesca com aspectos da política: *O país do carnaval* (1931), *Tieta do agreste: pastora de cabras* (1977), *Farda, fardão e camisola* (1979), *Navegações de cabotagem* (1992) e um quarto bloco com o proselitismo engajado e o romance realista socialista são eles: *ABC de Castro Alves* (1941), *O cavaleiro da esperança* (1942), *Seara vermelha* (1946), *O amor do soldado* (1947), *Os subterrâneos da liberdade* (1954)

⁴⁷⁸ A obra de Jorge é conhecida, embora o próprio autor conteste esta tese, em duas fases. A primeira conhecida como literatura engajada ou de combate tem forte influência política e partidária e tem como missão conscientizar as massas sobre a importância das mudanças sociais. A segunda fase do escritor, para os críticos inicia-se com *Gabriela, cravo e canela* (1958) e embora conserve o caráter sociológico e cultural, mas se envereda pelo lúdico e pitoresco.

Amado⁴⁷⁹ quando se desloca a pé da Bahia até Sergipe para a cada do seu avô, para fugir da rotina escolar.

Amado pertence ao ciclo literário denominado geração de 30 que tem entre outras características uma descrição sociológica da realidade, a verossimilhança e a aproximação entre as balizas históricas e literárias. O narrador de *Seara vermelha* (1946) utiliza expressões comuns às Ciências Sociais que aproximam o leitor da narrativa e o integra aos acontecimentos.

Caatinga inóspita e agreste” [...], “sertão seco e bravio como um deserto de espinhos” [...] “sol escaldante do meio-dia”, [...] “são as cobras mais venenosas” [...] “os espinhos se cruzam na caatinga, é o intransponível coração do deserto, o coração inviolável do Nordeste, a seca, o espinho e o veneno, a carência de tudo, dói mais rudimentar caminho, de qualquer árvore de boa sombra e de sugosa fruta (AMADO, 1977 p. 55)

A linguagem utilizada por Amado conduz o leitor ao entendimento de que na narrativa sertão e nordeste adquirem o mesmo significado: um espaço indômito, inóspito à vida, onde os personagens são desafiados durante toda a narrativa a lutarem contra forças e instituições mais fortes do que eles presentes na natureza, a inexistência do poder público, pela exploração da mão de obra e o sistema semiescravocrata do qual os personagens subalternos são vítimas. Amado consegue imprimir tal verossimilhança ao inserir nos cenários, personagens e histórias que representam movimentos sociais que brotaram no Nordeste como o cangaço e o messianismo:

Aqui na caatinga, habitam os cangaceiros. Os soldados da vingança, os donos do sertão. Não têm paz nem descanso, não têm quartel nem bivaques, não têm lar nem transporte [...] Na caatinga habitaram Lucas da Feira, Antônio Silvino, Corisco e Lampião, hoje habita Lucas Arvoredado com seus jagunços. Na caatinga surgiram Antonio Conselheiro e o beato Lourenço. Do mais deserto surge agora, com as mesmas alucinadas palavras de profecias o beato Estevão. (AMADO, 1977, p. 56-57)

Outra marca na linguagem amadiana presente em *Seara vermelha* (1946) é a voz que brota dos ideais do partido comunista. Amado afirma que cada livro escrito por ele revela o que ele é naquele momento. Em *Seara Vermelha* (1946) a mensagem no corpus da linguagem é muito clara só a revolução ideológica mudará o país, isso porque segundo DUARTE (1996), a violência do opressor gera a violência do oprimido que se organiza em grupos como o cangaço e o messianismo, mas esses movimentos sozinhos não conseguem modificar a ordem vigente, logo a solução para as desigualdades sociais é a adesão ao viés ideológico e partidário. Assim, a literatura adquire status de arte revolucionária, por se dirigir às massas, falar para as massas, para assim formar a consciência de classes. A linguagem na obra assume o caráter pedagógico e de convencimento, objetivando o amadurecimento ideológico partidário do leitor.

3. A linguagem lúdica e pitoresca em *Gabriela, cravo e canela*.

Em *Gabriela, cravo e canela* (1958) Jorge Amado retrata a sociedade ilheense e para isso utiliza cenários que variam desde a narração dos retirantes ao mercado dos escravos, as

⁴⁷⁹ Jorge Amado foge do Colégio e viaja por volta de dois meses, até chegar a casa de seu avô em Sergipe. Uma viagem que o permite conhecer in lócus o modo de vida, a linguagem e os fenômenos sociais e climáticos entre a Bahia e Sergipe. O próprio Amado reconhece a importância dessa aventura. Ler *Conversando com Jorge Amado* (1991) da autoria de Alice Raillard.

fazendas de cacau, bairros centrais e periféricos, bordéis e teatros. Essa mesma diversidade encontramos em suas personagens que pertencem a todas as classes sociais e, devido, a isso, a linguagem irá ser móvel, plural, com discursos que representam os tipos encontrados na narrativa.

A narrativa se divide em dois polos: a trajetória e afirmação da sedutora personagem Gabriela que possuía o cheiro do cravo e a cor da canela, a sua evolução no plano de protagonista da narrativa, o seu envolvimento com Nacib e as transformações econômicas e sociais que acontecem na cidade de Ilhéus que gradativamente se moderniza registrando o declínio do poder dos coronéis.

Progresso era a palavra que mais se ouvia em Ilhéus e em Itabuna naquele tempo. [...] Os ilheenses repetiam-na a propósito nas novas ruas, nas praças ajardinadas, dos edifícios comerciais e nas residências modernas na praia, nas oficinas do “Diário de Ilhéus”, das marinets [...] dos caminhões transportando cacau, dos cabarés iluminados, do novo Cine -Teatro Ilhéus, do campo de futebol, na escola de Dr Enoch, do clube Progresso com seus chás dançantes. (AMADO, 1977, p.18)

O romance Gabriela, cravo e canela (1958) marca uma nova fase na narrativa amadiana, Jorge Amado substitui a linguagem com fortes marcas partidárias representadas com uma dicção séria que refletia o compromisso político ideológico que marcaram a sua produção iniciada com a publicação do romance Cacau (1933) e adota uma linguagem lúdica, repleta de humor, e pitoresca. Artifícios estilísticos que seduzem o leitor presentes em uma linguagem comprometida cada vez mais com os aspectos culturais e identitários do povo baiano.

Para Patrício:

De fato, observa-se que, a partir desse romance, o escritor baiano obteve crescente aceitação nos meios literários [...] Essa nova fase de aceitação implicou também na ampliação do público leitor do romancista, culminando com sua entrada na Academia Brasileira de Letras em 1961[...] (PATRÍCIO, 1999, p. 13)

As praças e os jardins floridos de Ilhéus, os sons que ecoam dos bares e cabarés, os comportamentos das personagens, a brisa do mar, o cacau como símbolo de enriquecimento e é pela luta para o seu plantio de onde brotam as lutas sangrentas e conflitos entre famílias, o odor que se desprende da mata, o movimento nas praças são esmiuçados pelo narrador assim como as conversas nos bordéis, os fuxicos das beatas, as tocaias e a disputa pelo poder conferem à narrativa uma dinâmica e empatia com o leitor pela linguagem leve e ao mesmo tempo inebriante e chamativa.

Segundo Araújo (2008, p.77) encontramos na narrativa “o lirismo libertário, picaresco e cômico, a linguagem espontânea do cotidiano...” Ainda para Araújo (2008, p. 74), Jorge Amado descreve não só geograficamente a região sul, mas “cria personagens que são convocadas a viver a vida e não a falar sobre ela.” Personagens estes que representam a cultura local e nacional, seres dotados de visibilidade.

Em Gabriela, cravo e canela (1958) encontramos os mais variados discursos: um narrador que não se cansa de elogiar a culinária baiana representada pelos quitutes e iguarias feitos por Gabriela, a linguagem dos coronéis chefiados por Ramiro Bastos, o falar da burguesia ascendente que se opõe aos métodos arcaicos dos coronéis representados pelo comerciante Mundinho Falcão, dos subalternos representados pelas prostitutas, trabalhadores e alugados. Ou seja, o sul da Bahia é descrito de forma global: sertão e litoral, zona rural e zona

urbana, centro e periferia, as manifestações populares e as reuniões burguesas, o circo e o teatro são exemplos dos espaços presentes na narrativa representados magistralmente por uma linguagem que confere autenticidade ao romance e instiga o leitor a dialogar com a narrativa e acompanhar a ascensão urbana, cultural e econômica de Ilhéus, bem como todo o processo de criação do romance em Jorge Amado.

Jorge Amado descreve não só geograficamente a região sul, mas para ARAÚJO (2008, p.79) “cria personagens que são convocadas a viver a vida e não a falar sobre ela.” Personagens estes que representam a cultura local e nacional, seres dotados de visibilidade que se expressam com mobilidade e autenticidade com o discurso que trafega entre o lúdico, o imaginário, o fantástico ao inserir no centro da narrativa aspectos culturais, culinários, históricos e as transformações vivenciadas pela população na década de trinta do século XX.

4. A linguagem do embate: Pedro Archanjo na Tenda dos milagres

O romance *Tenda dos milagres* (1969) é uma obra de leitura “obrigatória” para o pesquisador que investiga as relações raciais documentadas e discutidas por Jorge Amado. A obra possibilita discussões nos campos culturais, religiosos e institucionais. O principal espaço da narrativa é o Pelourinho e adjacências. Neste espaço existem dois pontos para a propagação do saber: a Tenda dos Milagres de Lídio Corró⁴⁸⁰ e a Universidade Federal da Bahia. Quando Amado projeta dois espaços acadêmicos, ele aflora a discussão ente cultura superior e inferior e acentua a discussão entre o saber popular e o tradicional. A tese para a construção do romance define que na Bahia não existe uma raça pura. Logo, o povo baiano é o resultado da confluência de encontros raciais, questionando o dogma vigente de que existe uma raça superior à outra. Miscigenação compreendida não como branqueamento⁴⁸¹, mas como soma de culturas, de trocas, de experiências, de valorização do outro.

O protagonista e herói do romance é Pedro Archanjo, um personagem resiliente⁴⁸², ou seja, ele consegue superar os obstáculos, mesmo sofrendo perseguições e privações não se permite fracassar. Pedro Archanjo nasce em 1868 e é filho de escravos. Embora ainda exista a escravidão no Brasil, nasce livre porque nesse momento vigora a lei do ventre-livre. No contexto da obra amadiana, essa seria a condição básica para a construção do herói: expressarse livremente, usando o discurso sem temor de futuras censuras.

A análise etimológica dos nomes do protagonista consubstancia o teor da obra: O nome Pedro é de origem grega e significa “pedra” ou “rochedo”. Pedro também foi o nome de um dos primeiros disseminadores do cristianismo, aquele que segundo a religião Católica foi o encarregado de propagar a palavra de Cristo. Archanjo deriva do grego e significa o primeiro dos deuses. No universo da narrativa Pedro Archanjo é um homem obstinado, decidido a defender seus ideais e princípios, destemido, idealizador, resistente e no desenrolar da narrativa é o primeiro a erguer a voz e a de forma precípua e determinante contra o preconceito racial. Homem forte que não se curvaria diante das teorias positivistas e eurocêntricas e que pelo discurso combateria o preconceito racial e promoveria a valorização da cultura

Em entrevista à sua tradutora francesa, Alice Raillard, (1991, p.216) Jorge Amado afirma entre os seus livros *Tenda dos milagres* é o seu preferido e que de todos os seus

⁴⁸⁰ Na obra em questão, trata-se do grande amigo de Pedro Archanjo e talhador de milagres. Esculpia, pintava e incentivava a produção cultural na grande tenda dos milagres situada no Pelourinho. No interior da narrativa é o artista do povo que propagava através da arte os sentimentos e desejos humanos.

⁴⁸¹ A tese do branqueamento defendida por etnólogos e racistas consistia em clarear a pigmentação da pele através da mistura racial para cada vez mais diminuir a presença do negro na sociedade.

⁴⁸² O termo resiliente em sua acepção original refere-se à capacidade que alguns metais têm de esmo torcidos ou quebrados, voltarem a sua forma original.

personagens Pedro Archanjo seja de todos o mais complexo por abordar a formação da nacionalidade do povo brasileiro e a luta contra a discriminação racial.

Através de Pedro Archanjo, há o elogio do escritor para a afrodescendência. Pedro Archanjo corporifica a resistência e a negação da superioridade da raça branca sobre a negra. Um ser múltiplo que transita entre o mundo erudito e o popular. Autodidata, “tendo aprendido sozinho a ler, frequentou o Liceu de Artes e Ofícios onde adquiriu noções de diversas matérias e da arte tipográfica” (AMADO, 2007, p.186) “já homem maduro aprofundou-se no estudo da antropologia, de etnologia e da sociologia” (AMADO, 2007, p.186) e para melhor entender as temáticas das ciências sociais e se apropriar do conhecimento dessas áreas “aprendeu francês, inglês, espanhol e o italiano” (AMADO, 2007, p.187) “Dono de ouvido musical falou francês de conde e inglês de Lord” (AMADO, 2007, p. 187) chega ao cargo de bedel na Universidade Federal da Bahia no ano de 1900. Escreve quatro livros que seriam publicados após a sua morte e que despertaram a atenção para do Prêmio Nobel. Assim como personagem autor publicou “A vida popular da Bahia”(1907), “Influências Africanas nos Costumes da Bahia” (1918), “Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas” (1928) e “A culinária baiana: origem e preceitos” 1930). Archanjo falece em 1943 aos setenta e cinco anos de idade e seu enterro é acompanhado por grande massa popular.

A construção do personagem Pedro Archanjo por Jorge Amado tem um objetivo: a construção de um herói mestiço, evidenciando assim que o fato de ser negro não determina o seu caráter e a sua capacidade intelectual. Um herói cuja identidade era construída em um processo dialético com as questões por ele vividas. Um sujeito que conforme BHABHA (1998) circula em diversas esferas culturais, em um “entre-lugar”, entre o erudito e o popular. Um ser em trânsito entre o mundo científico/logos e o místico, visto que devido a suas habilidades intelectuais assume o cargo de bedel da Faculdade de Medicina da Bahia em 1900 e, pelo campo místico/religioso, recebeu o título de honra no candomblé de Majé Bessem: Ojuobá, os olhos de Xangô⁴⁸³, aquele a que tudo vê, o escolhido pelos orixás para defender o povo.

Tenda dos Milagres (1969) confronta o saber popular/formal e cultura popular/erudita. Para isso, existe outro espaço na narrativa a Tenda dos Milagres que geograficamente era o espaço onde Lídio Corró trabalhava e se estendia a todo o Pelourinho e outros bairros da cidade, além de se firmar no imaginário dos artistas e frequentadores: “Universidade vasta e vária se estende e ramifica no Tabuão, nas Portas do Carmo [...] aqui ressoam os atabaques, os berimbaus, os ganzás, os agogôs [...] Nesse território popular nasceram a música e a dança” (AMADO, 2007, p.01) “ Os professores estão em cada tenda, em cada oficina [...] São vários os riscadores de milagres, a traçá-los no óleo” (AMADO, 2007, p. 02). “São poetas, panfletários, cronistas, moralistas. Noticiam e comentam a vida da cidade, pondo em rimas cada acontecimento de inventadas histórias.” (AMADO, 2007, p.03).

Pedro Archanjo é o personagem-chave em Tenda dos milagres (1969), ele é a síntese do devir cultural e da multiplicidade do ser humano no romance amadiano. Intelectual orgânico: nasce para escrever e falar para o povo e sobre o povo. Na obra em estudo a missão de Pedro Archanjo é propagar a cultura baiana e contrapor e ironizar o discurso hegemônico da inferioridade racial. Caberia a ele questionar e rebater as teorias racistas que circulavam no Brasil e ganhavam adesão popular. Roberto Henrique Seidel ressalta a importância da personagem na construção literária: “A ação das personagens permite o afloramento dos mundos simbólicos e possíveis. Sem personagem não há literatura, mas meramente descrição.” (SEIDEL 2007, p. 38). E é dotando de voz o personagem Pedro Archanjo que Jorge Amado insere na literatura brasileira um embate ficcional situando de um lado o protagonista de Tenda dos milagres (1969) com suas pesquisas, teses e livros sobre a cultura

⁴⁸³ Nas regiões de matizes africanas Xangô é o orixá da justiça.

baiana e de outro lado Nilo Argolo professor da Faculdade de Medicina da Bahia que propagava a inferioridade dos negros e a segregação racial.

5. Considerações finais

Nas obras em estudo a linguagem foi a ferramenta que oportunizou dinamismo, visibilidade e a recepção positiva da crítica nas narrativas amadianas. Como um bom contador de histórias, Jorge Amado utiliza a linguagem em prol de seus personagens. Eles falam a língua do povo, a língua que circula em todos os meios sociais, sem se importar com preciosismos e prolixismos e utilizando essa linguagem o escritor se aproxima do povo, fala por ele e para ele.

Jorge Amado inicia sua trajetória como escritor falando em nome das classes populares. Ao trazer para o centro da narrativa representantes de camadas sociais marginalizadas e destituídas de voz, ele insere o cunho partidário e ideológico. *Seara Vermelha* (1946) é um romance polifônico, as vozes perpassam com mesma força várias personagens, mas é notório o teor partidário. O romance denuncia a exploração dos meeiros, a organização social dos cangaceiros, dos beatos e ativistas políticos. Uma linguagem que revelava através das personagens, os males do sertão e a exploração sofrida por aqueles que vivem fora no Nordeste na década de 30.

A linguagem acompanha a evolução e o amadurecimento do escritor que em *Tenda dos milagres* (1969) a usa como ferramenta para desmistificar as teses raciais e discriminatórias. Pedro Archanjo é aquele que fala e defende a população negra e mestiça da Bahia e a linguagem é a arma incisiva e que permite que Pedro Archanjo se posicionar contra o preconceito racial. Ou seja, a linguagem como ferramenta de libertação e de desalienação.

Em *Gabriela, cravo e canela* (1958), a linguagem com tons pitorescos, lúdicos que são refletidos no comportamento da sociedade ilheense. O fluxo das vozes em *Gabriela* ganha amplitude e se difunde em todo o romance porque a linguagem incorpora e reflete os múltiplos espaços do município de Ilhéus.

A literatura amadiana gradativamente atravessa várias etapas de amadurecimento intelectual e literário. Os romances da primeira fase, também conhecido como romance engajado e com marcas ideológicas do qual *Seara vermelha* (1946) faz parte, evoluindo para o embate do discurso em *Tenda dos milagres* (1969) e que assume tons pitorescos e lúdicos representando as vozes populares, a cultura popular, a identidade nacional com o romance *Gabriela, cravo e canela* (1958).

Referências Bibliográficas

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. 68. ed. São Paulo: Record, 1986.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. 47 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. 30 ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ANDRADE, Celeste Maria Pacheco. *Bahias de Amado: a ficção fundando uma outra geografia*. In: FONSECA, Aleilton e PEREIRA, Rubens Alves (org.) *Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens*. Feira de Santana, UEFS: 2002.

ARAÚJO, Jorge de Souza. Dionísio & Cia. *Na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: RelumeDumará. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2002.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Floração de imaginários: o romance baiano do século 20*. Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Romance em tempo de utopia*. Natal: UFRN Editora Universitária, 1995.

MARTINS, José de Barros. *Jorge Amado: Povo e terra. 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. *Imagens de mulher em Gabriela, cravo e canela*. Salvador: FCJA, 1999.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1991

SEIDEL, H. Roberto. *Embates Simbólicos: estudos literários e culturais*. Recife: Bagaço, 2007.

A HISTÓRIA DE MOÇAMBIQUE NA FICÇÃO DE MIA COUTO: UM ENTRELACAMENTO ENTRE TEMPOS E ESPAÇOS EM O OUTRO PÉ DA SEREIA

Maria de Fátima Castro de Oliveira MOLINA(UNIR)⁴⁸⁴

Resumo: A relação de Mia Couto com a história da colonização de Moçambique se particulariza na obra *O outro pé da Sereia* (2006) por meio da recriação de cenários e da reconstrução das vozes que compõem a narrativa. Nesse processo de revisitação há uma nova perspectiva para o fato histórico, narrado do ponto de vista dos que foram colonizados. Com o objetivo de dar visibilidade aos elementos linguísticos, históricos e culturais presentes nas vozes que constituem a narrativa, a proposta deste texto consiste em analisar os diálogos instaurados entre as personagens em distintos tempos e espaços marcados na ficção.

Palavras-chave: Colonização. Dialogismo. Ficção. História.

1. Dialogismo e colonização na ficção coutiana

Aderindo ao princípio unificador da obra de Bakhtin, em torno do dialogismo, adotamos como ponto de partida para nossas reflexões a ideia de que “o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (BAKHTIN, 2002, p. 134). Partindo dessa premissa identificamos a possibilidade de visualizar nas vozes das personagens um ser na sua condição essencial sócio-histórica, que estabelece diálogos entre o passado e o presente, com outras culturas, que cria, transforma e está num constante devir.

Tomando como base as ideias de Bakhtin sobre a interação entre interlocutores, fica evidenciado que o sujeito se constitui à medida que interage com os outros, sua consciência e seu conhecimento do mundo resultam também como produto sempre inacabado deste mesmo processo. Decorre daí, o entendimento de que não há um sujeito pronto, mas se completando e se construindo nas suas falas e nas falas dos outros. Bakhtin (2000) enfatiza que os sujeitos num processo de comunicação não são dados previamente, mas constituem-se e se transformam na comunicação. Nesse processo, eles são perpassados por diferentes vozes que fazem deles sujeitos históricos e ideológicos.

Nessa acepção, a construção dos sentidos se dá a partir das relações discursivas realizadas por sujeitos historicamente situados. Dentro dessas circunstâncias é impossível pensar o ser humano fora da sua relação com o outro, bem como desconsiderar as diferentes vozes que o constitui.

A produção literária de Mia Couto, conforme destaca Silva, 2010, marca a história da literatura moçambicana pela abertura de caminhos de criação que passam pelo fantástico, pelo humor, pelo drama, pela ternura e pela crítica. Sua ficção é marcada pelo entrelaçamento de culturas, pela busca de identidade, pelo desejo de construção da nação moçambicana, pela reflexão sobre o passado colonial e por ecos amargurados de um país desfeito pela colonização.

Em seu processo de criação literária, Mia Couto deixa transparecer uma possível resposta à dominação cultural manifestada por meio dos elementos religiosos, culturais, e nas vozes das personagens, configurando-se numa tessitura entre a história por ele criada e a

¹Universidade Federal de Rondônia-UNIR/PORTO VELHO-RO/ fatima-molina@uol.com.br

história do seu povo. Em suas obras, é uma constante a valorização de vozes antes negligenciadas pelo colonialismo, ou apagadas pelo colonizador, refletindo, assim, os efeitos da colonização.

A tessitura ficcional de Mia Couto é caracterizada pela predominância de temas como colonização, tradição e hibridismo cultural. Retomando essa identidade temática, a obra ‘O outro pé da sereia’ se destaca devido à carga simbólica que traz na construção da narrativa e pela construção ficcional de momentos históricos da colonização portuguesa em Moçambique. Refletindo sobre essa relação, o autor questiona: “De onde vem a dificuldade de nos pensarmos como sujeitos da história? Vem sobretudo de termos legado sempre aos outros o desenho da nossa própria identidade” (COUTO, 2009, p. 31).

A possibilidade de análise pela presença de elementos linguísticos, históricos e culturais responsáveis pela reconstrução ficcional da história da colonização de Moçambique no romance é um terreno fértil para as discussões sobre pós-colonialismo, colonização e seus efeitos na história e na literatura. A identificação desses elementos na obra por meio da voz das personagens não tem por objetivo fazer um enquadramento que permita situá-la historicamente, mas conferir a esses elementos a devida importância como constitutivos da construção artística do autor.

É mediante estas questões que os estudos pós-coloniais tornam-se necessários para complementar o suporte de fundamentação teórica deste texto. As concepções que emergem dessa corrente teórica trazem à cena literária diferentes enfoques e estratégias no exame da história, literatura e outras formas de experiência cultural. Experiências de alteridade, diferença, identidade cultural, migração, diáspora, escravidão, opressão, resistência, hibridização e representação são algumas das questões debatidas pelos estudos pós-coloniais.

2. As vozes na narrativa: estratégias de resistência

A produção literária de Mia Couto é caracterizada dentro do sistema literário pela predominância de ambientes marcados culturalmente pela evocação do místico, do religioso, do sentido de pertencimento e experiências de realidades historicamente localizadas como o colonialismo português em Moçambique. Compõe, ainda, a tessitura ficcional coutiana a predominância de temas como colonização, tradição e hibridismo cultural. Conforme pontua Silva:

As culturas que subsistem na oralidade, em Moçambique, têm uma presença constante na obra do autor, que dela resgata elementos – história, mitos, crenças etc. – com os quais tece enredos que transitam entre o realismo e o inusitado das situações permeados, sempre, de ironia, drama e crítica social, num equilíbrio que permite a abordagem de temas complexos – tais como as guerras, o racismo, a corrupção, o amor, a política e outros – de forma leve e bem humorada (2010, p. 12).

Ao propor uma revisão da história pela ficção, o universo ficcional de Mia Couto apresenta uma recontagem tecida com as vozes dos que foram silenciados. A história é narrada não do ponto de vista dos vencedores, mas ocupa um lugar privilegiado o ponto de vista dos que não foram ouvidos. O resgate de elementos da história presentes na ficção é um possível caminho para por em evidência as vozes das personagens posicionadas em diferentes momentos históricos. Nessa perspectiva, o que antes era negligenciado assume uma posição de destaque com o papel de recuperar e repensar a cultura, valores e crenças outrora silenciados. É uma forma de visitar o passado de forma crítica, mostrando uma nova perspectiva para o fato histórico.

Em *O outro pé da sereia* (2006) a narrativa é marcada pela voz de um narrador refletor cuja palavra sofre fortes influências da visão das personagens, pondo em evidência o que Bakhtin (2002) considera como um dado importante na obra literária, que é a palavra do outro, sempre em tensão com a palavra do eu. Logo, o discurso no romance é híbrido, apresenta uma atividade constante de vozes em contínuo diálogo com o seu tempo, revelando assim, as tendências sociais da interação verbal de um grupo numa época específica.

O entrelaçamento que constitui a narrativa se concretiza pela alternância de capítulos que registram diferentes momentos históricos na narrativa. O passado é representado pela evocação da História sobre a travessia do Índico e a incursão dos missionários na África, no ano de 1560, com interesse nas riquezas do reino de Monomotapa e a conversão do imperador à fé cristã. O outro período da História, representado por um momento mais presente, é constituído pela proteção da imagem da santa ou da deusa Kiandra que em 2002 é encontrada por Mwadia Malunga e o marido, Zero Madzero, sem um dos pés, próxima ao rio que passa no lugarejo de Antigamente, conforme descreve o fragmento:

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decechado.
- Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa! (COUTO, 2006, p. 38)

Esse registro do tempo torna-se necessário para empreender a proposta de investigação deste texto que consiste em analisar as vozes das personagens em tempos e espaços distintos que constituem a narrativa. Partimos da perspectiva de que as materializações do tempo e do espaço agem como condutores da atuação das personagens que se revelam e se constituem por meio de suas vozes enunciadas não no vazio, mas numa situação histórica, correspondendo, assim, ao princípio bakhtiniano de que “o significado da palavra está também ligado à história através do ato único de sua realização” (BAKHTIN, 2000, p. 20).

Na ficção, o passado é narrado no ano de 1560 quando a nau Nossa Senhora da Ajuda sai do porto de Goa, rumo a Moçambique, seguida por duas naus onde viajam marinheiros, funcionários do reino, deportados, escravos. O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do império Monomotapa. Nesse momento histórico, as representações das vozes que atuam na narrativa contestam a imposição da língua e reivindicam a existência da sua, conforme expressa o diálogo entre a escrava Dia Kumari e o escravo Nimi Nsundi:

- Não, não fui. Não esqueça que também sou uma escrava.
- Deixe estar: rezarei por si à Virgem.
- É isso que não posso aceitar em si: você se ajoelha como um cachorro perante os deuses dos brancos.
- Cuidado, Dia Kumari. Para a gente do porão, você também é branca.
- Ao menos eu não me esqueci dos meus deuses...
- Porque tanta raiva, ainda por cima estando doente?
- Você sabe muito pouco, sabe de cordas, sabe de português. Mas de resto não sabe...
- Diga-me, então. O que não sei que lhe causa tanta raiva?
- Pois eu lhe digo: o meu marido foi assassinado pelos portugueses. Quem o matou benzeu-se e se ajoelhou perante a Virgem (COUTO, 2006, p.111).

O diálogo entre os dois escravos foi instaurado no convés da nau conduzida pelos portugueses em direção a Moçambique. Dia Kumari era uma escrava indiana, vinda de Goa. Nimi Nsundi era auxiliar de marinheiro, tinha sido capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias vindas de Portugal. Em seguida, fora enviado para a Índia Portuguesa, Goa, como medida corretiva por ter se rebelado. Em Goa, cumprira serviços domésticos, enquanto apurava os conhecimentos de português para servir de intérprete nas costas da África. Durante a viagem, diariamente prestava homenagem à imagem da santa conduzida pela nau. A devoção do escravo causava estranheza nos portugueses, mas na verdade, para o escravo, essa nossa senhora era Kianda, a sereia deusa das águas, mas que estava transfigurada por ter sido talhada com os pés. Em um outro momento da narrativa, com o objetivo de libertar sua deusa Kiandra da imagem talhada pelos portugueses, o escravo serra um dos pés da imagem.

O contexto histórico que envolve o diálogo está relacionado ao momento da colonização expresso na forma de revolta na voz da escrava Dia que denuncia a opressão vivida pela personagem no apagamento da sua cultura e na imposição da língua dos portugueses sobre a sua. O tom de revolta e desconfiança presente na voz da personagem se justifica pela sua história de vida, por ter sido vítima dos efeitos da colonização, o marido fora assassinado pelos portugueses e, como ela afirma, “quem o matou benzeu-se e se ajoelhou perante a virgem” (COUTO, 2006, p. 111). Devido à experiência vivida e testemunhada, o culto à imagem era um ritual praticado pelos colonizadores que dizimaram sua família, seu povo, sua cultura. Por desconhecer a verdadeira intenção da devoção do escravo, a voz da escrava Dia é carregada de crítica e julgamento em relação ao seu interlocutor que, embora também seja um escravo, sua convivência com os portugueses foi um forte motivo para gerar desconfianças a ponto de considerá-lo um traidor e cúmplice das ações dos colonizadores.

A religiosidade e a língua enunciadas pela voz da personagem surgem como marcas identitárias caracterizadoras de uma religiosidade, de uma origem mística, reafirmando um sentido de pertencimento. A reafirmação da identidade pela preservação da religião configura-se numa busca de restauração de valores culturais que foram destruídos pelo sistema colonial. Há uma voz resgatada que ultrapassa as barreiras do tempo, fazendo incursões na história para recriá-la:

- Você não passa de um firngi!
- Não entendi?!
- Da próxima vez, não aprenda só a língua dos brancos.
- O que é que me chamou há pouco?
- Chamei-lhe de firngi. E é o que você é...
- Explique-se
- Um português, um firngi, é assim que se diz na minha língua.
- [...]
- Antes de Dona Filipa me ensinar Português eu já lia os nossos livros, na nossa língua, esses livros que os portugueses queimaram...
- Isso não é verdade.
- Esses seus amigos queimaram os nossos livros, eles queriam queimar era a nossa língua (COUTO, 2006, p. 112).

A descrição desse cenário vai ao encontro da noção de imperialismo. De acordo com Edward Said, imperialismo “significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros” (1995, p. 13). Contudo, por meio da recriação de cenários e da reconstrução das vozes do colonizado, há uma busca de restauração de valores culturais da tradição que foram destruídos pelo processo de colonização.

A denúncia do apagamento da história e da cultura representado pela queima dos livros revela ecos de vozes reprimidas e silenciadas que foram alvo da ideologia colonial. A reconstrução dessas vozes se dá na impossibilidade do apagamento da língua, configurando-se numa possível resposta de transcendência da dominação cultural resultante de um processo de colonização.

Sobre o apagamento da língua, Albert Memmi, em seu livro *O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, enfatiza que “a língua materna do colonizado é precisamente a menos valorizada” (1997, p. 57). A negação é, portanto, a característica principal do discurso do colonizador. É através desse recurso que ele nega a história, a língua, a cultura e o espaço do colonizado que passa a ter o seu passado configurado numa ausência.

Também refletindo sobre os processos de colonização e descolonização, em *Os condenados da Terra*, Fanon faz uma abordagem sobre colonialismo e descolonização afirmando que a proposta da ideologia colonial é a reificação, subjugação e dominação que, “por ser total e simplificadora, logo deslocou, de modo notável, a existência cultural do povo subjugado” (2002, p. 271). Sobre o conceito de descolonização, o autor considera que esta restaura a verdadeira humanidade do sujeito colonial e que “jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história” (2002, p. 26).

Foram essas as condições de produção do diálogo entre as personagens. Portanto, a forma como o diálogo foi construído revela que “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 2006, p. 125). Logo, um enunciado só pode ser compreendido no interior do contexto social, político, cultural e histórico em que ele acontece.

A tensão entre as vozes se dá pela constante busca em reafirmar a religiosidade que marca a identidade dos dois escravos. A imagem de Nossa Senhora assume a representação da religiosidade dos portugueses, porém sob a ótica dos escravos africanos a imagem é a representação da deusa Kiandra, rainha das águas, que assume as formas de uma sereia, mas que foi transfigurada pelos portugueses ao ter a imagem talhada com dois pés. Numa atitude responsiva aos julgamentos e ofensas proferidas pela escrava indiana, Nsundi posiciona-se:

Não, minha amiga Dia, eu não traí as minhas crenças. Nem como você diz, virei costas à minha religião. A verdade é esta: os meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles. Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem. O coração dos portugueses está cego. A nossa luz, a luz dos negros, é, para eles um lugar escuro. É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar.

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem. (COUTO, 2006, p. 113).

A compreensão do que foi ouvido e compreendido encontrará eco no discurso ou comportamento do ouvinte (BAKHTIN, 2000). Assim, o ouvinte ao receber e compreender a significação de um enunciado adota em relação a ele, uma postura responsiva que o leva a concordar ou discordar ou ainda adaptar ou completar sua significação. Diante disso, é compreensível, portanto, que participar de um diálogo é dar continuidade à criação do interlocutor, multiplicando, com isso, a riqueza do já-dito e essa participação é tanto social

quanto individual. É social porque a compreensão construída nessa interação não surge da sua subjetividade, mas está associada a outras compreensões, frutos de outras interações. Por outro lado, quando o ouvinte mobiliza o que foi dito, dando uma resposta ativa, sua posição é singular, pois nela foi empregada sua visão de mundo, que embora tenha sido construída no social, ela tem a peculiaridade de ser construída por elementos que essa visão considera significativos.

No diálogo, os interlocutores apresentam-se por inteiro, com seus valores, crenças, preconceitos e interesses. É nesse processo que eles encontram a possibilidade de elevarem-se enquanto seres sociais e também de revelarem sua individualidade. Na resposta dada à amiga, Nsundi desvela sua subjetividade por meio da autoafirmação de suas crenças e da revolta expressa contra a opressão do colonizador. Descreve a estratégia adotada na defesa de sua prática religiosa e reconhecimento da existência espiritual como forma de resistir à religião imposta pelos portugueses.

Ao afirmar nos enunciados que “Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem.” e “É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer minha alma.” Revela formas de pensar sobre o colonizado, concebido como um povo que perde seus referenciais culturais e precisa adotar os referenciais impostos pelo colonizador para sobreviver, quando a alteridade não é respeitada.

A visão da raça transpõe o plano físico da cor para atingir o plano espiritual. A revolta torna-se mais explícita na voz do escravo em relação à imposição dos valores vigentes de uma ideologia colonial que subjuga seu povo a uma ausência, sem alma, sem credo e sem cultura. A experiência de diáspora pela qual passou a personagem faz da religião um entre-lugar, forjado em condições históricas em que duas matrizes culturais e religiosas exprimem suas diferenças, mas também estabelecem negociações. É nesse contato com a alteridade que Nsundi se reconhece e identifica os elementos que o constitui.

Na perspectiva de Bakhtin, a identidade do sujeito se processa por meio da linguagem, na relação com a alteridade. Na sua concepção, a alteridade define o ser humano, pois o *outro* é imprescindível para sua concepção, logo, é impossível pensar o homem fora das relações que o ligam ao *outro*. O pressuposto bakhtiniano da alteridade parte do princípio de que tenho de passar pela consciência do *outro* para me constituir. Assim ocorreu no diálogo, pois foi necessário o personagem passar pela consciência julgadora da amiga para se posicionar, reafirmar sua identidade, os valores e as crenças que o constitui.

Os elementos internos que constituem a narrativa em *O outro pé da sereia* são conduzidos a uma busca constante pela restauração da cultura tradicional que foram destruídos pelo processo de colonização e nacionalização de Moçambique. Contudo, essa busca não é expressa de forma polarizada, como uma dicotomia ou um duelo entre colonizador e colonizado, pois também surgem elementos que dialogam ou negociam para resistir à imposição dos ideais dominantes, conforme expressa o diálogo abaixo:

- Acabo de chegar de Vila Longe! Fui lá buscar esta tabuleta que mandei fazer para colocar aqui, na entrada do estabelecimento. “Lázaro Vivo, notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contato para ONGS.”

- Ora, eu continuo sempre na mesma. Mas, agora, a minha vida vai mudar, vejam só...

- Um telemóvel, meus amigos.

- Eu já estou no futuro. Quando chegar aqui a rede, já posso ser conectado para serviços internacionais. Entendem, meus amigos? (COUTO, 2006, p.22-24).

A percepção do mundo está vinculada ao momento histórico em que vive a personagem. A partir de uma nova ordenação de suas experiências existenciais, foi formando outras teias de significados. Ao mesmo tempo em que preserva elementos da tradição cultural, como a presença do curandeiro e o que ele representa para o local, também estabelece diálogos que o interligam com as representações de outras culturas e com a própria modernidade. Trata-se de um momento presente registrado na narrativa no ano de 2002 que revela influências e mudanças socioculturais, principalmente em função de um processo de globalização. Todo esse processo gerou espaços de negociação com outras culturas, sem que houvesse para isso, uma assimilação total nem a perda completa de traços culturais, mas a construção de um espaço constituído de culturas híbridas.

Seguindo essa perspectiva, é interessante evidenciar as concepções de Homi Bhabha, na obra *O local da cultura* (1998), que concebe a cultura no contexto da experiência pós-colonial. Por esse viés, o autor analisa as culturas híbridas marcadas por histórias de deslocamentos tratando-as pela experiência da escravidão e das diásporas migratórias. De acordo com a análise do autor, são essas histórias espaciais de deslocamentos que tornam complexa a questão de como a cultura passa a significar. Através de tais concepções, é possível ter uma visão de como a cultura é construída, bem como, de que forma a tradição é inventada, desestabilizando, assim, a ideia fixa de essência.

É possível perceber, portanto, que falar em negociação entre o que é estranho e o que é familiar é uma forma de dar visibilidade ao modo pelo qual os sistemas culturais se organizam e se movimentam. Foi nessa configuração que o contato entre o colonizador português e os africanos foi reconstruído artisticamente. O passado histórico e o tempo presente são encenados entre trocas e diálogos culturais, revelando uma existência híbrida que se enriquece e se transforma como o outro pé da sereia, representação simbólica dessas movências.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *Estética da Criação Verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras Interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FANON, Frantz. *Sobre a cultura nacional*. In: *Os Condenados da Terra*. Editora da UFSF, 2002.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato de colonizador*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Ana Cláudia da. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

A INICIAÇÃO FEMININA EM “COLHEITA” DE NÉLIDA PIÑON

Sueli Maria de Oliveira REGINO (UFG)⁴⁸⁵

Resumo: No conto “Colheita”, de Piñon, estão presentes mitos relacionados ao percurso do herói. Para a mulher, contudo, esse percurso tem características próprias, pois a viagem feminina se volta para espaços interiores. Este trabalho pretende, por meio da hermenêutica simbólica, analisar as imagens presentes em “Colheita”, considerando, especialmente, as que conduzem ao arquétipo da iniciação. Entre as situações que apontam a presença desse arquétipo no conto de Piñon, destacam-se: o isolamento, a mudança de roupas e do corte de cabelo, a permanência na escuridão e o desprendimento das lembranças do passado.

Palavras-chave: Iniciação feminina. Nélide Piñon. “Colheita”.

1. Introdução

Em linhas gerais, o conto “Colheita”, de Nélide Piñon, tem como tema a separação e o posterior reencontro de um casal. As duas personagens não apresentam um nome próprio, que as individualize, sendo chamadas, simplesmente, de “homem” e “mulher”. Essa generalização, semelhante àquela que se observa nos contos maravilhosos, concorre para afastar essas personagens de Piñon da realidade objetiva, situando-as em um tempo e um espaço mítico. Depois de breve período de intensa paixão, o homem decide partir em busca das aventuras que fariam dele um herói. Vendo-se só em sua casa, a mulher ali permanece, dando início, ela também, uma jornada na qual seguirá um caminho inverso ao do companheiro.

Enquanto o homem busca os caminhos que se abrem no mundo exterior, a jornada feminina acontecerá entre as paredes da casa, e se caracterizará, na mulher, pelo aprofundamento de sua interioridade. Depois de algum tempo, quando enfim o casal se reencontra, o homem percebe que os valores heróicos, advindos de sua viagem exterior, pouco valor têm para a mulher. E ele deverá iniciar outra jornada: a do seu próprio processo de interiorização e amadurecimento, para que possa avançar, ainda mais, no caminho de sua individuação.

No conto “Colheita”, é possível observar a recorrência de mitemas, menores partículas significativas de uma narrativa mítica, conduzindo a mitos relacionados ao percurso do herói, tal como é proposto por Joseph Campbell. Em decorrência disso, pretende-se, por meio da hermenêutica simbólica, analisar as imagens presentes no conto “Colheita”, levando em consideração algumas das situações experimentadas pela mulher, relacionando-as àquelas que configuram o arquétipo da iniciação feminina.

2. A partida do herói

De acordo com Campbell, o percurso do herói está dividido em três partes: a partida, a iniciação e o retorno. A partida acontece quando o herói recebe o “chamado da aventura”. Esse primeiro estágio da jornada significa que “o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida”, que pode ser

⁴⁸⁵ Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras -Libras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil. E-mail: mariaregino@yahoo.com.br

representada como terra distante, floresta, reino subterrâneo, profundezas do mar, ilha, topo de uma montanha, ou ainda, um estado de sonho ou de alucinação. O percurso proposto por Campbell assemelha-se aos passos dos rituais iniciáticos e, assim como nas cerimônias de iniciação, começa no momento em que o herói, ou neófito, atravessa o portal do primeiro limiar.

A aventura da iniciação é sempre “uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido” (CAMPBELL, 2002, p. 85) e essa etapa, muitas vezes, representada como um período de isolamento ritual, de permanência em câmaras subterrâneas ou no ventre de algum animal. Só com a superação desse estágio o indivíduo poderá ascender a uma nova fase da experiência, onde deverá enfrentar novas provas iniciáticas, às quais poderá, ou não, sobreviver.

Em “Colheita”, a personagem masculina é descrita com os seguintes atributos: ativo, ativo, alegre, semeador e independente. No início, percebemos que se trata de alguém muito jovem, que ao encontrar a mulher, descreve a impressão que ela lhe causa nesse encontro: “ela sorriu, era ativa como ele, embora seu silêncio fosse de ouro” (PIÑON, 1981, p.131).

Ao encontrar a mulher, o homem-semeador, cuja vida era marcada pelo dinamismo de suas ações – definidas pelos verbos “dominar”, “agrupar”, “comer”, “distribuir” – assume o papel passivo de semente. “A cada terra a sua verdadeira semente, ele se dizia sorrindo” (PIÑON, 1981, p.132), mas a possibilidade de uma relação fecunda entre a mulher-terra e o homem-semente, que alcançaria sua expressão mais completa com a colheita — após a dormência do recolhimento germinativo, seguido do ativo crescimento e da frutificação — é abortada quando ele decide partir, embora reconhecendo que depende dela para “reparar certas omissões fatais” (PIÑON, 1981, p.132).

As “omissões fatais”, às quais o homem se refere, sugerem uma questão: seriam essas omissões resultantes de outra omissão maior, a do “rosto proibido desde que crescera” (PIÑON, 1981, p.132), referida na primeira frase que abre o conto? Em “Colheita”, a mulher silencia. E é em silêncio que ela contempla o homem, sem manifestar pedidos, dúvidas ou explicações. Detentor único do discurso, ele, ao partir, torna-se pródigo em desculpas e justificações. Ela apenas chora, confiando no choro, último recurso da impotência feminina diante da decisão que leva o homem a abandonar as “terras raras” e partir em busca de “alturas raras” (PIÑON, 1981, p.133). As imagens aladas e a representação do voo, expressas pelos pássaros migratórios, são características do regime diurno do imaginário e reafirmam a decisão masculina da separação.

3. A iniciação feminina

Ao examinar algumas particularidades do arquétipo da Iniciação em *O homem e seus símbolos*, organizado por Carl G. Jung (1964), Joseph L. Henderson afirma que certos rituais permitem um retorno às camadas mais profundas da identidade original, situada entre o *ego* e o *self*, forçando a experiência de uma morte simbólica, seguida de um novo nascimento. Esses acontecimentos de caráter iniciático aparecem como elementos constitutivos dos ritos de passagem, que acompanham cada nova fase de desenvolvimento da vida de uma pessoa.

Contemporaneamente, podemos considerar exemplos desses ritos: as cerimônias de casamento, as calouradas, as festas de passagem de ano, os exames vestibulares, ou ainda, o noviciado em mosteiros e conventos. O período de noviciado se caracteriza por um tempo em que o noviço, ou noviça, é submetido a tarefas pesadas e, muitas vezes, humilhantes. Geralmente, os aspirantes à vida religiosa têm seus cabelos cortados e a submissão do neófito é uma atitude essencial, necessária ao sucesso das iniciações. De acordo com Henderson, essas etapas são bem evidentes quando se trata de meninas ou de mulheres:

O seu rito de transição demonstra, a princípio, a sua passividade absoluta, reforçada pela limitação psicológica à sua autonomia que lhes é imposta pelo ciclo menstrual. Já se supôs que o ciclo menstrual seja a parte mais importante da iniciação feminina, na medida em que tem o poder de despertar um sentido profundo de obediência ao poder criador de vida.(...) Por outro lado, a mulher, tanto quanto o homem, também tem suas provas iniciatórias de força que a levam a um sacrifício final em benefício do renascimento. Este sacrifício permite que ela se liberte dos laços das suas relações pessoais e a torna capaz de desempenhar, mais conscientemente, as funções de um indivíduo com direitos próprios. (in. JUNG, 1964, p.132).

No conto “Colheita”, o isolamento da mulher no interior da casa, o corte de seus cabelos, sua submissão ao destino e a mudança das cores de suas vestes são dados que conduzem aos mistérios dos ritos iniciáticos. A referência ao “rei da terra” e as cores das roupas são elementos simbólicos afins, que conduzem ao simbolismo alquímico do Simmesmo. Nos processos alquímicos, a fabricação da pedra filosofal se inicia com a utilização do ferro ou do chumbo, o *nigredo*, e termina com o *rubedo*, a fase vermelha, na qual aparece o ouro, símbolo da iluminação e do conhecimento, produto resultante da transmutação alquímica.

Com as transformações que ocorrem na mulher, seu rosto, ao recordar a fala do homem, iguala-se a um rosto de pedra: “vigoroso, uma saliência em que se inscreveria uma sentença, para permanecer” (PIÑON, 1981, p.137). Com a ausência do homem, o discurso do companheiro reduz-se a uma simples fala, recordada com dificuldade. Em contrapartida, o seu próprio discurso cresce em importância, ganha a “essencialidade das sentenças que merecem registro na eternidade das pedras”. Com o passar dos anos, contudo, a espera começa a parecer demasiada. Torna-se “penoso em excesso conservar-se dentro dos limites da casa” (PIÑON, 1981, p.138).

4. O retorno do herói

E afinal, o homem volta de sua viagem. Assim como o grego Ulisses, que retorna no último instante, quando se esgotavam todas as possibilidades de resistência de Penélope diante da força e da audácia de seus pretendentes. Chega seguro de si, imbuído do espírito heróico, descrito por Gilbert Durand (1989) como característico do imaginário diurno. Aproxima-se da casa, bate três vezes à porta, e mais três vezes, mas a mulher não responde. Bate outra vez e, “ainda herói”, grita seu nome. Afinal ela abre a porta, fazendo “da madeira seu escudo” (PIÑON, 1981, p.139). Recebe-o comedida e fala do sofrimento, que “fora tão difícil que nem seu retrato pôde suportar.” E o herói recua: “Onde estive então nesta casa, ele perguntou. Procure e em achando haveremos de conversar” (PIÑON, 1981, p.139).

O homem ainda se movimenta sob o domínio de um imaginário heróico. As peregrinações haviam lhe ensinado que o ímpeto dos desafios também são levados para dentro de casa. E o desafio que agora se apresentava era descobrir em que lugar havia ficado o seu retrato, o duplo que deixara para preencher sua ausência. Enquanto procurava, pensava “onde teria estado quando ali não estava, ao menos visivelmente pela casa” (PIÑON, 1981, p.139).

Encontrado o retrato, o rosto entre cacos de vidro, a mulher tenta levar o companheiro à cozinha, mas ele resiste. “Então o que queres fazer aqui? Ele respondeu: quero a mulher. Ela consentiu. Depois, porém, impôs: agora me siga até a cozinha” (PIÑON, 1981, p.139). A cozinha, reduto do fogo alquímico que propicia a transmutação dos alimentos, é um espaço natural de iniciação. Objetos como o caldeirão, o prato, a faca, a vassoura e o forno — assim como ervas, especiarias, cogumelos e demais ingredientes usados pelas cozinheiras para

ativar, magicamente, o sabor dos alimentos — estiveram sempre ligados à imagem de bruxas e feiticeiras. Se considerarmos a feiticeira como correspondente feminina do mago, não será difícil perceber que objetos iniciáticos tradicionalmente masculinos, como a taça, a espada e o bastão, encontram-se disfarçados, no universo da magia feminina, no caldeirão, na faca e na vassoura.

A cozinha, como espaço simbólico de iniciação, aponta para as estruturas noturnas sintéticas do imaginário, cujo principal esquema verbal, segundo Durand, é “ligar”. Esse esquema compreende as duas direções do tempo linear: o passado e o futuro. Enquanto o passado se organiza em torno dos verbos “voltar” e “recensear”, o futuro é expresso por meio dos verbos “amadurecer” e “progredir”. No cenário da cozinha, o conto irá, a partir de então, se desenvolver, progressivamente, rumo ao futuro. E será na cozinha, nesse espaço de transformação e processamentos, que ocorre a inversão da condição inicial, quando o homem era o elemento dinâmico e a mulher, o passivo. Ela o deixa sentado em uma cadeira e põe-se a trabalhar. Faz a comida e os dois comem em silêncio. Depois de comerem, ela varre, lava, limpa, arruma a casa, tira o pó e abre as janelas, como se o homem não estivesse ali. Ele diz que deseja, que precisa falar. Afirma que tem muito o que contar de suas andanças, mas a mulher o interrompe:

E ela, não deixando ele contar o que fora o registro da sua vida, ia substituindo com palavras dela então o que ela havia sim vivido. E de tal modo falava como se ela é que houvesse abandonado a aldeia, feito campanhas abolicionistas, inaugurado pontes, vencido domínios marítimos, conhecido mulheres e homens, e entre eles se perdendo pois quem sabe não seria de sua vocação reconhecer pelo amor as criaturas. Só que ela falando dispensava semelhantes assuntos, sua riqueza era enumerar com volúpia os afazeres diários a que estivera confinada desde a sua partida, como limpava a casa, ou inventara um prato (PIÑON, 1981, p.139).

O discurso dela sobrepõe-se ao dele. Fala das cartas que “simulava escrever”, mas que jamais enviara por ignorar onde encontrá-lo, e da dúvida quanto ao destino a dar ao retrato, pois “não podia esquecer que o homem sempre estaria presente” (PIÑON, 1981, p.139). Descreve as minúcias de sua vida: seu modo de descascar frutas e a maneira de se alimentar. Conta sobre as raras visitas dos parentes, dos “regalos” que recebera dos homens da aldeia, e comenta como recolhia os presentes, desfrutava-os até que se esgotassem neles “todas as reservas do mundo” (PIÑON, 1981, p.139), abandonando-os em seguida na porta dos fundos.

O “silêncio de ouro”, um dos atributos da mulher, apreciado pelo homem no início do relacionamento, é substituído por um fluxo contínuo de palavras, componentes de uma narrativa que, ao ser contada por ela, cresce e “alcançava vigor” (PIÑON, 1981, p.139). Enquanto o movimento do homem, na narrativa, se caracteriza pela cisão e pela dispersão, o da mulher irá concentrar energia. Ela se volta para o centro de si-mesma, atitude imprescindível para que o processo de individuação, descrito por Jung, possa se concluir de forma satisfatória.

Diante das virtudes da mulher, o homem reflete e percebe que “nada fizera senão andar e pensar que aprendeu verdades diante das quais a mulher haveria de capitular” (PIÑON, 1981, p.140). Percebe-se na reflexão masculina uma forma de competição silenciosa, cujo primeiro indício pode ser observado no começo do conto, quando ele afirma que depende dela para “reparar certas omissões fatais” (PIÑON, 1981, p.140). Em alguém que tem um “comportamento de potro” (PIÑON, 1981, p.137), um pouco infantil e um pouco animal, é de esperar-se que o reconhecimento da dependência gere o desejo de libertação. Impulsionado pelo imaginário heróico, o homem, portador do sêmen, quer impor-se à terra, abrangê-la,

superá-la, conhecer os mistérios de sua superfície, sem coragem, contudo, de penetrar no âmago de sua carne e entregar-se, confiante, às trevas de seu abraço.

5. O processo de individuação

No mito de Deméter, o rapto da filha da deusa, a jovem Perséfone, levada por Hades, o deus dos mundos subterrâneos, assim como sua descida às regiões infernais e prolongada ausência da superfície, correspondem ao período de dormência da semente, antes de sua germinação, após o inverno europeu. O retorno da deusa para junto de sua mãe se dá quando os primeiros brotos surgem sobre a terra, mas sua presença só se torna verdadeiramente completa com a colheita, quando se fecha o ciclo de vida, morte e renascimento do grão.

O final da trajetória cumprida pela mulher anuncia a chegada dos momentos iniciais da iniciação do homem. Ela havia se apoderado das palavras, que antes eram um privilégio masculino. Explica então sua vida, recolhendo no ventre “como um tumor que coça as paredes íntimas” (PIÑON, 1981, p.138), o som de sua própria voz. As virtudes dela, contudo, sufocam o companheiro. Enquanto ouve a mulher, ele rasga o seu próprio retrato e joga-o no lixo. Uma atitude coerente com o momento que vive, pois a conquista do *self* passa pelo abandono voluntário das *personas*.

O processo de individuação junguiano, esse percurso labiríntico que se completa quando consciente e inconsciente se ordenam em torno do *self*, tem início com o despojamento dos aspectos falsos, artificiais, da *persona*, ou seja, da máscara que o homem-ator usa nas suas relações com o mundo palco. Abandonada a máscara, surge uma face desconhecida, que exige coragem para ser contemplada, pois exhibe a sombra, o lado que, socialmente, se procura esconder. Depois do encontro com a sombra, uma tarefa ainda mais difícil se apresenta: a confrontação com a *anima* ou, no caso da mulher, com o *animus*.

O reconhecimento de “ter composto uma falsa história” (PIÑON, 1981, p.139), mostra o homem superando a primeira etapa da individuação, ou seja, o abandono dos comportamentos de fachada e moldes sociais. Sobre a relação do homem com a sua *anima*, Nise da Silveira afirma que:

Na primeira metade da vida, a *anima* projeta-se de preferência no exterior, sobre seres reais, estando sempre presente nas problemáticas do amor, suas ilusões e desilusões. Mas na segunda metade da existência, quando o jogo dessas projeções vai se esgotando é a mulher dentro do homem, durante anos reprimida (porque no consenso coletivo o homem nunca deve permitir que o sentimento influa na sua conduta), quem penetra na sua vida sem ser chamada (SILVEIRA, 1974, p.94).

Enquanto a mulher se compraz com “a nova paixão”, que descobre ao retorno do homem, ele se abandona à mulher que traz dentro de si e se volta para as tarefas domésticas. Seguirá atento às palavras da mulher, pois esta “fornecia histórias indispensáveis ao mundo que precisaria aprender uma vez que a ele pretendia dedicar-se para sempre” (PIÑON, 1981, p.139). Poderia, enfim, recuperar o “rosto negado desde que crescerá” (PIÑON, 1981, p.137), a face feminina negada aos homens, socialmente, até meados do século passado. Dessa forma, a semente, reconhecendo a sua terra, germinaria, frutificaria, alcançando o seu destino maior: a colheita.

6. Considerações finais

No conto “Colheita” de Nérida Piñon, o arquétipo da iniciação pode ser identificado nas várias situações experimentadas por suas duas personagens, a mulher e o homem. Entre as

situações que conduzem, simbolicamente, à iniciação feminina, estão: o isolamento, a mudança das roupas, o corte de cabelo, a permanência na escuridão e o desprendimento das lembranças do passado, representado pelo retrato do homem. A seqüência desses eventos sugere os ritos de uma auto-iniciação, a qual levará o casal, cada um a seu modo, a realizar plenamente suas potencialidades inatas, completando seu processo de individuação.

Referências Bibliográficas

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2002.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

HENDERSON, Joseph, In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1974.

PIÑON, Néida. *Sala de Armas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1993.

A LINGUAGEM SUBALTERNA EM CAPITÃES DA AREIA

Bárbara Cecília dos Santos NEVES (UEFS-CAPES)⁴⁸⁶
 Maria Celeste Pacheco de ANDRADE (UEFS)⁴⁸⁷

Resumo: A linguagem exerce um papel importante na sociedade, pois estabelece relações entre o indivíduo e o contexto social, criando parâmetros que permitem reconhecer e diferenciar o sujeito de acordo com sua cultura, condição econômica, grau de instrução... Percebendo o romance como macroato de linguagem realizado na interação entre autor/leitor, ao representar uma dada realidade social, este trabalho pretende analisar as formas de linguagens presente no romance *Capitães da Areia* (1937) de Jorge Amado que, ao dotar de voz os meninos abandonados dos anos 30, do século XX, incorpora elementos da cultura popular, denunciando situações de abandono social vivenciada pelos personagens.

Palavras-chave: Linguagem. Literatura. Abandono. Infância. Subalternidade

1. Considerações iniciais

Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa financiado pela CAPES, intitulado *A infância dos anos 30, um olhar sobre a obra Capitães da Areia de Jorge Amado*, discutido na linha de pesquisa Literatura Memória e Representações Identitárias do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Pacheco de Andrade.

Percebendo o romance como o macroato da linguagem fixado na interação autor/leitor, e entendendo a linguagem como meio norteador de interação, pois estabelece relações sociais plurifacetadas, e, entendendo que na literatura é possível perceber descrições das variações linguísticas já que a linguagem é para o autor um elemento marcante do retrato social, do ambiente e dos personagens, é que buscamos fazer uma breve análise da linguagem utilizada pelo personagem Sem-Pernas presente no romance *Capitães da Areia* (1937).

Ao escrever *Capitães da Areia* (1937), Jorge Amado denunciou os problemas sociais de Salvador na década de 30, do século passado. O foco principal da narrativa é a infância abandonada, porém Amado em sua literatura proletária e combativa percorre assuntos como o sincretismo, a má distribuição de renda, o descaso do governo, a incrustação da natureza criminal⁴⁸⁸, as relações de sobrevivência dos subalternos e a tomada de consciência da população por uma luta de classe.

Em *Capitães da Areia* (1937) Jorge Amado visibiliza a voz dos meninos abandonados incorporando dados da linguagem popular, das gírias, os termos chulos, atribuindo um caráter realista, utilizando a fala espontânea para narrar o cotidiano das crianças e adolescentes, explicitando os problemas sociais, políticos e econômicos.

⁴⁸⁶ Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana/ UEFS, Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/ CAPES. Feira de Santana, Bahia, Brasilbarbinhaneves@hotmail.com

⁴⁸⁷ Professora Doutora da Pós Graduação em Literatura e Diversidade Cultural na Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, Brasil. celestpacheco@gmail.com

⁴⁸⁸ Ideia difundida por Cesare Lombroso em sua obra: *O homem delinqüente* (1876). A obra retrata o delinqüente e o delito, considerando-os advindos do atavismo, herança da idade selvagem, da idade animal e até da infância, para o criminalista, o delito é uma consequência da organização física e moral do criminoso.

Capitães da Areia(1937) assim com *Mar Morto*(1936) nascem de *Jubiabá* (1935), estes três livros segundo Jorge Amado: “reflete de maneira imediata toda a experiência de minha vida de adolescente, minha adolescência solta pela cidade de Salvador, meu contato diário com o povo da cidade, com os problemas do povo baiano.” (RAILLARD, 1992, p.104-105)

2. Denunciando uma realidade velada

Capitães da Areia (1937) começou a ser escrito por Jorge Amado em Estância/SE e concluído a bordo de um navio que seguia para o México (RAILLARD, 1992, p.117). A narrativa tece histórias de alguns membros de um grupo de meninos abandonados que tem em comum a estigmatização da natureza criminal, a miséria, a insalubridade por morarem em um trapiche abandonado nas praias da Cidade Baixa, a revolta contra uma sociedade que os marginaliza; contrapondo com o senso de lealdade mútua do grupo, a liberdade de conhecer todos os mistérios da rua e a maturidade precoce necessária para enfrentar os problemas da urbe soteropolitana.

O romance denuncia os conflitos sociais e existenciais, apresentando às relações de companheirismo, as regras de convivência do grupo, as situações de liberdade e as inquietações de crianças e adolescentes que, por diversas razões se encontram em situação de rua. Na narrativa, Jorge Amado delimita dois cenários que definem os espaços sociais: a Cidade Baixa, considerada espaço periférico, moradia dos *Capitães da Areia*, saveiristas, mães-de-santo, prostitutas, malandros, boêmios; e a Cidade Alta, vista como espaço destinado aos mais abastados, onde se dá as práticas ilícitas das personagens. Simultaneamente, Jorge Amado percorre assuntos como o sincretismo religioso, a inoperância do poder público, a desonestidade das elites, tecendo uma crítica ao capitalismo, incentivando o comunismo e a tomada de consciência de grupos populares para atingir a vitória com a luta de classe.

O romance apresenta dois pensamentos sobre as políticas de proteção ao Menor⁴⁸⁹: um lado que defende os reformatórios de menores assinado pelo viés do dominador – juiz de menores, diretor do reformatório, chefe de polícia, imprensa baiana – afirmando que o reformatório é “um estabelecimento modelar onde reinam a paz e o trabalho – um diretor que é um amigo – ótima comida – crianças que trabalham e se divertem – crianças ladronas em caminho da regeneração.” (AMADO, 2001, p.15). E o lado do subalterno, este percebe o reformatório como lugar da opressão, dos castigos, torturas e violência moral, defendido por crianças abandonadas, pais pobres e um padre considerado na obra como comunista “o menos que acontece pros filhos da gente é apanhar duas e três vezes por dia, o diretor de lá vive caindo de bêbedo e gosta de ver o chicote cantar nas costas dos filhos dos pobres.”(AMADO, 2001, p.10); “Castigos... castigos... É a palavra que Pedro Bala mais ouve no reformatório. Pior qualquer coisa são espancados, por nada são castigados. O ódio se acumula dentro de todos eles”. (AMADO, 2001, p. 203).

Ao apresentar visões maniqueístas sobre os métodos de proteção/coerção, Jorge Amado denuncia o poder das elites, que junto com a mídia, cristaliza informações falaciosas sobre a vida ilícita das crianças abandonadas, afirmando a natureza criminal e apresentando com alternativa a regeneração do reformatório.

Os romancistas dos anos 30, do século XX, escreveram uma literatura buscando denunciar os problemas sociais enfrentados num país que vivia sob a cortina de fumaça da organização popular baseada nos princípios positivistas de ‘Ordem e Progresso’, mas que na realidade, se alagava em conflitos sociais firmados pela má distribuição de renda, gerando

⁴⁸⁹Vocabulo difundido pelo Código de Menores (1927),segundo Veronese (1997, p. 11), o termo Menor foi utilizado para designar aqueles que se encontrava em situações de carência material ou moral, além das que cometem ações infratoras.

miséria. Os escritores considerados regionalistas buscavam apresentar aos leitores uma consciência de subdesenvolvimento desnudando as carências sociais de uma população para quem o progresso não chegava. Na década de 30, a capital baiana vivia sob diversas ameaças: a fome, o desemprego, a infestação de doenças contagiosas⁴⁹⁰ ... Diante desses problemas a criança e o adolescente eram os que mais sofriam por causa da orfandade e do abandono.

A literatura é produto cultural de seu tempo e, portanto, instrumento de interpretação e reflexão do mundo, possibilitando recriar a visão do homem sobre ele mesmo, ampliando a visão sobre a realidade instituída, rompendo o senso comum. No caso dos escritores da geração de 30, rompendo com a realidade maquiada de país desenvolvido onde reinam a ordem e o progresso, a apresentando um realismo que mostra os personagens, não apenas integrado em seu contexto social, mas por ele aprisionado e oprimido, esta é à base do romance proletário e da poesia social.

3. O romance proletário e a ascensão do subalterno

Jorge Amado em seus romances alia o lirismo à crítica social e denuncia as situações subalternas impostas aos menos favorecidos. Como afirma Araújo, Amado é:

Intérprete anímico do povo brasileiro, versando a sociedade real à grande narrativa e registrando as alteridades brasileiras a luz do país pouco afeito ao sol, o Brasil da margem e da periferia, do simbolismo à alegorização do carnaval, passando pelos fatos da miscigenação que estimula os hibridismos (ARAÚJO, 2003, p.33-34).

Jorge Amado buscou retratar as mazelas da sociedade baiana: enfatizando o abuso de poder dos coronéis, as relações subumanas de trabalho, o drama dos operários, o mundo da greve, e as infinitas situações de exclusão impostas ao subalterno, procurando traduzir em seus romances uma identidade nacional escrevendo com uma linguagem natural, simples e informal.

Duarte (1995) define que, a partir de *Cacau* (1933) e antes de *Gabriela Cravo e Canela* (1958) as obras de Jorge Amado são consideradas romance proletário, visto que se contrapõem aos valores burgueses, ascendendo o oprimido ao papel de herói e autor de sua própria história, denunciando situações de violência, opressão e estigmatização e, apresentando formas de mudar a realidade excludente imposta durante anos.

O romance proletário contrapõe-se aos valores da literatura burguesa e às suas regras de operação. O oprimido ascende a herói e conta sua experiência como forma de extrair o fato narrado um saber transmissível a outrem. A dimensão utilitária se evidencia quando o texto expõe a vivência dos oprimidos, e ainda mais, quando parte para a pedagogia da insubmissão. (DUARTE, 1995, p.34-35)

Em *Capitães da Areia* (1937) a denúncia da infância abandonada adquire força máxima ecoando na voz dos subalternos, explicitando o drama vivido nas ruas e nos reformatórios. No livro *Dionísio & Cia na moqueca do dendê* (2003, p. 15), Jorge Araújo afirma que Jorge Amado põe o povo no centro de seu processo de criação e análise, em uma literatura em que o povo é ator e não mais assunto, assumindo foros de consciência de seu estar em um mundo de opressões e injustiças. Amado dialoga com o leitor, estabelecendo

⁴⁹⁰ Segundo Luiz A. Castro Santos, no artigo *As origens da reforma sanitária e da modernização conservadora na Bahia durante a Primeira República*, Salvador estava entre as cidades litorâneas que experimentavam surtos epidêmicos desde o século XIX, os primeiros surtos foram de febre amarela, varíola e leptospirose.

elementos dialéticos entre o lirismo e o documentarismo, facticidade e poesia, oscilando de um a outro foco.

Capitães de Areia (1937) apresenta uma variedade de discursos que vão se construindo a fim de culminar com a tomada de consciência na luta de classe, protagonizada pelo personagem Pedro Bala, que ao ouvir a “voz da Revolução” (AMADO, 2001, p. 253), junto aos que ainda permaneciam ao grupo foram à luta para garantir a greve, que para Amado significava a “festa dos pobres” (AMADO, 2001, p. 249). Após adentrar na luta grevista, Jorge Amado aponta a ascensão dos Capitães da Areia que ao aderirem ativamente na luta de classe, não se comportava mais na condição de subalterno, agora ouviam voz da revolução: “Uma voz que vem de todos os pobres, do peito de todos os pobres. Uma voz que diz uma palavra bonita de solidariedade, de amizade: *companheiros*. Uma voz que convida para a festa da luta” (AMADO, 2001, p. 253).

4. A linguagem em *Capitães da Areia*

A linguagem exerce um papel importante na sociedade, pois estabelece relações entre o indivíduo e o mundo em que está inserido, criando parâmetros que permitem reconhecer e diferenciar o sujeito de acordo com sua cultura, condição econômica, grau de instrução, ambiente e contexto social.

O romance *Capitães da Areia* (1937) possui uma vasta norma de linguagem popular, apresentada pelos personagens subalternos – heróis amadianos – contrapondo com o discurso normativo da classe dominante. A linguagem utilizada por Jorge Amado reflete o comportamento das personagens e denuncia o grau de marginalização social que a criança e o adolescente em situação de rua eram submetidos. Além da preocupação estética, a linguagem é utilizada como maquinaria de guerra para denunciar as desigualdades da época, e que infelizmente ainda permanece na contemporaneidade.

Segundo Bakhtin (1997) por trás de cada texto, há sempre um sistema de linguagens que corresponde a tudo no texto que é repetido e reproduzido, e pode ser dado fora do texto. A linguagem é entendida como um conjunto que pertence ao domínio individual e social é plurifacetada e nunca está estática.

É possível perceber essas características no capítulo *A família*, quando Sem-Pernas – personagem que utilizava a deficiência para pedir esmolas e adentrar na casa dos ricos como uma pobre criança abandonada e aleijada, a fim conhecer a casa e os objetos de valores para serem saqueados pelos membros do grupo – Sem-Pernas recebe o carinho e proteção nunca antes recebido e vive no paradoxo de se comportar como uma criança inocente, “a conversa era difícil para o Sem-Pernas, que tinha que controlar sua terminologia que era escassa e repleta de palavrões” (AMADO, 2001, p.116). A linguagem é, portanto transitória, possui estruturas e finalidades próprias a determinados contextos; a língua é entendida por Bakhtin como um princípio de classificação, visto que se constitui de um fenômeno social e em constante transitoriedade.

5. Considerações Finais

Ao escrever *Capitães da Areia*, Jorge Amado buscou denunciar o problema da infância abandonada, evidenciando situações corriqueiras de marginalização social, descaso das instituições que eram destinadas a proteger e cuidar da infância em situação de rua, além das inúmeras formas de opressão vivenciadas pelos subalternos. Fica evidenciado então, que, Jorge Amado deu voz aos subalternos utilizando o caráter realista, baseado na naturalidade da fala espontânea para expressar as inquietações de quem, vivia à margem, sem nenhuma garantia de dignidade.

Referências Bibliográficas

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 103 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Dionísio & Cia. Na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: RelumeDumará. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Disponível em: http://www.2shared.com/document/jehUBoTM/BAKHTIN_Mikhail_Esttica_da_Cri.html. Acesso em: 14, maio, 20013

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amador romance em tempo de utopia*. Natal: UFRN Editora Universitária, 1995.

MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1992

RIBEIRO, Luís Felipe. *O conceito de linguagem em Bakhtin*. Revista Brasil. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://revistabrasil.org/revista/artigos/crise.htm>. Acesso em 21, maio, 2013

SANTOS, Luiz A. de C. O Pensamento Sanitarista na Primeira República: Uma Ideologia de Construção da Nacionalidade. *Dados*, vol. 28, n 2, p. 193-210, 1985. Disponível em: <http://www.bvshistoria.coc.fiocruz.br/lildbi/docsonline/antologias/eh-594.pdf>. Acesso em 20, Jun, 2013

SANTOS, Luiz A. de Castro. As Origens da Reforma Sanitária e da Modernização Conservadora na Bahia durante a Primeira República. *Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*, vol.41, n.3, 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581998000300004. Acesso em: 20, Jun, 2013.

VERONESE, Josiane Rose Petry. *Temas de Direito da Criança e do Adolescente*. São Paulo: LTR, 1997

A RELAÇÃO GÊNERO TEXTUAL – TEMPO NO ROMANCE *O AMANUENSE BELMIRO*, DE CYRO DOS ANJOS

Renata Rocha RIBEIRO (FL/UFG)⁴⁹¹

Resumo: Cyro dos Anjos (1906-1994) publica, em 1937, o romance *O amanuense Belmiro*, que é considerado ponto alto de sua produção literária. Emitida pela própria personagem-título, a narrativa concretiza uma abordagem do tempo vinculada ao gênero textual em que é escrita. A problemática da personagem se revela inicialmente quanto ao gênero escolhido para a escrita: em um primeiro momento, Belmiro opta pelas memórias; depois, acaba assumindo que está escrevendo um diário. E é exatamente o entendimento ou a relação com o tempo que distingue os dois gêneros. Entretanto, mesmo assumindo a escrita de um diário, as interferências da memória não deixam de existir, o que revela os conflitos entre os eventos passados e os presentes, a juventude e a maturidade, o ambiente rural e o citadino. Para a noção de literatura confessional e os gêneros diário e memória, serão utilizados os pressupostos teóricos de Hans Rudolf Picard (1981), Béatrice Didier (1996), Philippe Lejeune (2008), dentre outros.

Palavras-chave: Diário. Memória. Tempo. *O amanuense Belmiro*.

O romance, segundo a acepção bastante difundida de Bakhtin (2002, p. 73), é um gênero caracterizado “como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”. Tal multiplicidade não se daria apenas no nível da emissão discursiva, como na mobilização das diferentes vozes do narrador e das personagens, mas também por meio do uso de diferentes gêneros textuais em seu interior, manifestação que Bakhtin (2002, p. 74) denomina de “gêneros intercalados” que, junto aos diferentes discursos, são as “unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance”.

Nesse sentido, o romance como forma aceita a presença, ou o intercalar, de gêneros distintos: por vezes o narrador cede sua emissão para transcrever um bilhete, uma carta, uma receita. Há, inclusive, toda uma tradição romanesca cuja constituição se dá totalmente por outra construção textual: é o caso dos romances epistolares, que atingiram seu ápice na Europa do século XVIII. O mesmo acontece com os romances escritos sob a forma de diário, de cujo movimento participa *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos. Comentemos rapidamente sobre alguns aspectos relacionados ao contexto de produção e recepção do romance, para daí explorarmos as noções sobre memória e diário e como tais gêneros se mobilizam no interior da narrativa.

Parte da crítica brasileira não assume *O amanuense Belmiro* como integrante do que se convencionou denominar de “romance de 30”. Há uma espécie de estereótipo quanto às narrativas longas produzidas nesse período, que passa por questões regionalistas, sociológicas, ideológicas. Adonias Filho, por exemplo, no prefácio de *O romance brasileiro de 30*, não elencou Cyro dos Anjos como um desses romancistas. A noção que se tem é que o romance produzido nessa década é aquele que se pauta num “registro pelo testemunho imediato – o testemunho ao vivo –, [e] ainda serve à brasiliana como cobertura documentária informal” (FILHO, 1969, p. 14). Tocando na noção de regionalismo, Adonias Filho subdivide essa produção narrativa por ciclos, classificados segundo sua origem: nordestino, carioca,

⁴⁹¹Bacharel em Literatura, mestre e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professora de Literatura Brasileira e Ensino na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (FL/UFG), campus Goiânia. renataribeiro@yahoo.com.br.

baiano, mineiro. Cyro dos Anjos poderia entrar no ciclo mineiro, mas o caráter “não documental”, ao menos não na camada mais externa de sua narrativa, não permitiria essa inserção. O crítico assume que a constante documentária predomina, entretanto, há uma outra vertente de cunho psicológico, metafísico, existencial, intimista. Essa linhagem de romancistas, “sem trair o documentário, aciona à margem dele o que em nossa novelística é o ciclo da introversão. E por isso também se faz, sem perder o plano de fora, um romance de exame e análise no plano de dentro” (FILHO, 1969, p. 15). Seria o caso, então, de prosadores como Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector. E mais uma vez Cyro dos Anjos não entra nesse rol, apesar de atender, em maior ou menor grau, aos critérios aí estabelecidos.

Luís Bueno, por sua vez, em *Uma história do romance de 30*, comenta sobre a “não traição documental” de Anjos, ao expor a exploração do tempo presente em AB:

[...] é possível ler *O Amanuense Belmiro* como o livro mais imerso no presente imediato que a década de 30 produziu. As ações se passam em 1935, um ano decisivo na história brasileira, e decisivo não apenas porque nele se produziram grandes fatos registrados pela história – como a formação, crescimento e fechamento da Aliança Nacional Libertadora, durante o ano, e a chamada intentona comunista já em seu final – mas sobretudo porque foi o ano em que o cidadão comum encontrou uma organização – a própria ANL – através da qual pudesse integrar um movimento contra o regime de Vargas e contra o integralismo (BUENO, 2006, p. 551).

Exatamente pelo destaque conferido ao presente que é determinante a questão do gênero textual escolhido por Belmiro para registrar sua narração: o diário. Bueno também discorre sobre essa opção, uma vez que, segundo Jorge Amado (*apud* BUENO, 2006, p. 552), a “cômoda posição de romancistas puros e sem cor política [...] não pega mais” a partir de 1930. E é nesse momento, no ano de 1935, que “o presente chama, exigindo mesmo uma posição, que Belmiro Borba, um angustiado pela incapacidade de se definir no presente, resolve fazer um livro de memórias” (BUENO, 2006, p. 552).

As memórias, a rigor, são um gênero em que o autor, num dado presente, se volta para o passado, a fim de resgatar e fixar aquilo que vivenciou. Para Sofia Paixão, as memórias se configuram como um gênero limítrofe da autobiografia, do diário, sendo uma narrativa produzida em primeira pessoa, em que o

relato das experiências pessoais funciona frequentemente como auto-revelação, na sequência do humanismo antropocêntrico do período renascentista que, encorajando a análise e a exploração da subjectividade, influenciou a produção de autobiografias. As memórias constituem-se igualmente como artifícios ficcionais, sendo o autor uma personagem de um universo essencialmente fictício.

Segundo essa linha de raciocínio, podemos entender as memórias como sinônimo de autobiografia. Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, define a autobiografia e, no nosso entendimento, também as memórias, como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Cabe aqui uma advertência, antes de seguirmos adiante: não vai nos interessar, no presente estudo, a autobiografia ou as memórias “baseadas em fatos reais”, mas apenas as que tangem o que Paixão identifica como “artifícios ficcionais”, uma vez que nossa análise se debruça sobre uma narrativa literária. Logo, trocamos o que Lejeune identifica como “pessoal real” por “personagem literária”.

Lejeune identifica que, para a definição de autobiografia por ele dada, quatro elementos devem ser considerados, a saber:

1. *Forma da linguagem:*

- a) narrativa;
- b) em prosa.

2. *Assunto tratado:* vida individual, história de uma personalidade.

3. *Situação do autor:* identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.

4. *Posição do narrador:*

- a) identidade do narrador e do personagem principal;
- b) perspectiva retrospectiva da narrativa. (LEJEUNE, 2008, p. 14, grifo do autor)

Assim, segundo o autor, toda autobiografia deve preencher todos os critérios enumerados, além da correspondência real e imediata da identidade do autor, do narrador e da personagem principal (2008, p. 15). Textos que atendam apenas a alguns desses critérios se avizinhariam da autobiografia, como é o caso do que o autor chama de romance pessoal, que não obedece ao critério 3 (identidade entre autor e narrador); das memórias, que para Lejeune não cumprem o critério 2 (assunto tratado); e do diário, que não aceita o critério 4b (narrativa em retrospectiva).

Baseando-nos nesses apontamentos, já podemos afirmar que a principal distinção feita entre as memórias e o diário é o papel do tempo desempenhado em ambos. Se tanto um quanto outro são, essencialmente, narrativas em prosa, diferenciam-se pelo tempo representado. Enquanto o memorialista trata de rememorar fatos passados, trazendo-os ao presente, o diarista não deixa o presente se esvaír, registrando-o quase que de imediato. E o distanciamento temporal – narrar o passado, narrar o presente – é determinante para o entendimento dos fatos. Quanto maior o distanciamento, mais chances há de que o rememorado tenha sua parcela de invenção, construção, idealização.

Lejeune, ao tratar mais especificamente do diário, afirma que o diarista pode ser motivado a escrever por diversas razões, como a conservação da memória, o desabafo, o autoconhecimento, a resistência. Além disso, o diário não obedece a modelos ou regras, a não ser a da escrita cotidiana, por ser uma “*série de vestígios datados*” (LEJEUNE, 2008, p. 259, grifo do autor). Observamos então, novamente, a importância capital da relação com o tempo para a escrita diarística. Logo, a

base do diário é a *data* [...]. Chamamos “entrada” ou “registro” o que está escrito sob uma mesma data. Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. [...] Quando soa meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2008, p. 260, grifo do autor)

Enquanto o diário lida com as ocupações relativas ao tempo presente, ao que acaba de acontecer, as memórias e a autobiografia tratam de fatos já ocorridos, cujos desdobramentos já são conhecidos pelo memorialista. Béatrice Didier, ao tratar dos limites do diário com outros gêneros, afirma que atualmente essa forma se converteu em exercício de escritura, e sua produção tende para a literatura: “[o diário] possui grandes possibilidades de se desenvolver largamente se for considerado como um invólucro literário que pode abrigar todas as formas dissidentes, fragmentos de poemas, romances em migalhas [...]” (DIDIER,

1996, p. 45)⁴⁹².

Por sua vez, Hans Rudolf Picard, ao explicitar a trajetória de literatização do diário (do “diário autêntico” – diário íntimo não publicado – ao diário publicado até chegar ao diário ficcional), considera que ele é um gênero que saiu da esfera de intimidade ao *status* comunicativo da literatura. Assim, o uso ficcional do diário é aquele em que o autor é uma personagem fictícia. Para Picard,

[q]uando o diário passa a ser uma técnica da narração ficcional, uma das formas do romance em primeira pessoa, junto às memórias e ao romance epistolar, suas propriedades (fragmentação, incoerência etc.) adquirem um *status* semiótico distinto: se convertem em elementos e meios de expressão no seio da estrutura de uma obra. A escritura do diário, aquela em que não havia comunicação, ao ser utilizada de modo ficcional dentro dos limites da estrutura da obra literária, passa a ser, de forma completamente nova, comunicação estética. (PICARD, 1981, p. 119)⁴⁹³

O diário como estratégia narrativa, ou modo ficcional, nas palavras de Picard, se inicia no século XIX, sendo ainda bastante produtiva ao longo do século XX. No Brasil, Cyro dos Anjos tem como primeiro ascendente Machado de Assis que, com seu *Memorial de Aires* (1908), a despeito da palavra “memorial” no título, inaugura o romance diarístico em nossa literatura. E a filiação machadiana não se encerra aí: Belmiro, em seu texto, hesita entre as memórias e o diário, fato que indica, além da relação com o conselheiro Aires (ambos são homens em fase de maturidade escrevendo sobre a própria vida presente, impossibilitados de viver uma paixão), uma ligação com as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), posto que há também um retorno a elementos do passado, bem como a interlocução com o leitor e a ironia refinada que homenageiam o mestre.

Belmiro inicia seus escritos na noite de 24 de dezembro de 1934, no capítulo intitulado “Merry Christmas!”. É relevante observar que, apesar de Lejeune apontar que a marcação da data é algo capital para a configuração do diário, logo na entrada, em *O amanuense Belmiro* isso não ocorre. O narrador indica a data no decorrer da entrada, ou então dá a entender que se passaram alguns dias. Seu posicionamento, inclusive, é um tanto rebelde quanto a isso. Depois de aproximadamente dois meses de escrita, questiona: “Que tenho eu com os dias que a folhinha assinala?” (ANJOS, 2006, p. 29). Todos os capítulos, ou entradas, são nomeados e precedidos do símbolo de parágrafo (§) e a numeração correspondente. Talvez isso ocorra pelo fato de Belmiro, a princípio, afirmar que está escrevendo suas memórias. Esse primeiro capítulo se comporta como entrada típica de diário, uma vez que Belmiro reporta o que acaba de acontecer no encontro com seus amigos na véspera de Natal. O mesmo acontece no capítulo 2, “O excomungado”, em que trata do cotidiano com suas irmãs, para entrar nos domínios da memória no capítulo 3, “O Borba errado”, em que Belmiro dá indícios de sua árvore genealógica e de sua condição de escritor frustrado. Na entrada seguinte, o narrador continua nessa senda que desemboca nas lembranças como matéria para suas memórias. Assim ele escreve: “É plano antigo o de organizar apontamentos para umas memórias que não sei se publicarei um dia” (ANJOS, 2006, p. 25).

⁴⁹²Tradução nossa. No original: “tiene grandes posibilidades de conocer un gran desarrollo si es considerado como un envoltorio literario que puede arropar todas las formas disidentes, fragmentos de poemas, novelas en migajas [...]”.

⁴⁹³ Tradução nossa. No original: “Cuando el diario pasa a ser una técnica de la narración ficcional, una de las formas de la novela en primera persona – junto con las memorias y la novela epistolar –, sus propiedades – fragmentariedad, incoherencia, etc. – adquieren un status semiótico distinto: se convierten en elementos y medios de expresión en el seno de la estructura de una obra. La escritura diarial, en la que no había comunicación, al ser utilizada de un modo ficcional dentro del marco de la estructura de la obra literaria, pasa a ser, de un modo completamente nuevo, comunicación estética”.

Ao tentar justificar à amiga Jandira das razões que o levam a escrever, Belmiro não chega a uma conclusão direta, indicando já que o cotidiano é o seu mote, pois dele brotam as reflexões a serem escritas:

Respondi-lhe que perguntasse a uma gestante por que razão irira dar à luz um mortal, havendo tantos. [...] Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. E isso é razão suficiente. Posta de parte a modéstia, sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço. Ai de nós, gestantes. (ANJOS, 2006, p. 25)

Após confessar que matou dois outros livros nos últimos dez anos, devidamente enterrados no fundo do quintal de casa, Belmiro mostra seu recomeço no mundo da escrita, mantendo a metáfora da gravidez:

Não sei bem o que me sairá das entranhas. Comecei contando o Natal que acabou e falando nos amigos e na parentela. Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta a meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o procurarei a mim próprio. (ANJOS, 2006, p. 26)

Belmiro tem a consciência de que o que acontece no cotidiano do presente não pertence aos domínios da memória. Do alto dos seus trinta e oito anos, não vê sentido no presente, e o passado em Vila Caraíbas, interior de Minas Gerais, começa a se impor. Por isso afirma que sua intenção é escrever memórias. Entretanto, como aponta Lejeune, o autoconhecimento pode ser uma das funções do diário, não é privilégio das memórias. Além disso, Belmiro já impõe, nesse início de narração, um jogo entre os tempos verbais que indicam ações passadas e presentes. Numa mesma página aparecem, por exemplo, os verbos “foi”, “enterrei”, “brotou”; “recomeça”, “amanhece”, “sei”. Também há referências ao tempo típicas das notas diarísticas, como “ontem”, “neste Carnaval”, “nesta noite”. Esses são indícios que antecipam a hesitação de Belmiro quanto ao gênero a que vai pertencer seu livro. A princípio, seu objetivo é escrever memórias, logo, um resgate do passado. Entretanto, já há elementos que denunciam o cotidiano, o tempo presente, fazendo com que a balança penda para o lado do diário. E mesmo tratando do passado, como no episódio em que narra o relacionamento com Camila em Caraíbas, há correspondência no presente quando Belmiro se encanta por Carmélia, a “donzela Arabela” da história infantil, durante o Carnaval.

Mais adiante, no oitavo capítulo, Belmiro escreve que, ao reler os apontamentos feitos por ele até então, percebe que seu plano de escrever memórias se frustra: “Vejo que, sob disfarces cavilosos, o presente se vai insinuando nestes apontamentos e em minha sensibilidade, e que o passado apenas aparece aqui e ali, em evocações ligeiras, suscitadas por sons, aromas, ou cores que recordam coisas de uma época morta” (ANJOS, 2006, p. 34). Para Luís Bueno, essa opção pelo presente e, por conseguinte, segundo nossa visão, pela forma diário, não é algo fortuito. É demonstrativo da preocupação de Cyro dos Anjos com o seu próprio tempo, levando em conta que o presente narrativo de Belmiro é o presente de produção de Anjos, o que indica que o autor, apesar do tom existencialista ou psicologizante, não fecha os olhos para o seu contexto. Podemos citar rapidamente como exemplo a condição profissional de Belmiro: por meio de sua figura e das de seus colegas, na Seção do Fomento Animal, enxergamos um posicionamento crítico diante do serviço burocrático brasileiro; ou a perseguição política sofrida por seus amigos e por ele próprio, tidos como subversivos; ou, ainda, a condição feminina por meio da personagem Jandira, mulher que destoa das demais.

Ao longo de sua escrita, Belmiro vai então admitindo que escreve um diário. Como observamos, ele já produzia uma escrita diarística, mas sem ainda confessá-la. Ainda no oitavo capítulo, escreve: “Não farei violência a mim mesmo, e estas notas devem refletir meus sentimentos em toda a sua espontaneidade. Já que as seduções do atual me detêm e me desviam, não insistirei teimosamente na exumação dos tempos idos. E estas páginas se tornarão, então, contemporâneas, embora isso exprima o malogro de um plano” (ANJOS, 2006, p. 34). Entretanto, essas páginas contemporâneas por vezes são encravadas por momentos de evocação ao passado, em passagens bastante melancólicas, como a do capítulo 16, em que Belmiro relembra as festas de São João em Caraíbas. Porém, a assunção explícita de que o que Belmiro escreve é um diário apenas se dá no capítulo 23, quando indica:

Se acaso, publicar um dia este caderno de confidências íntimas, perdoem-me os leitores as anotações de caráter muito pessoal que forem encontrando e que certamente não lhes interessarão. Quem escreve um Diário (afinal, estou escrevendo um Diário...) não se pode furtar à sua própria contemplação. É um narcisismo a que ninguém escapa. (ANJOS, 2006, p. 73)

Entretanto, mais adiante, na entrada 32, assente que escreve “um livro sentimental, de memórias” (ANJOS, 2006, p. 91), mas que “a história do presente já expulsou, definitivamente, destes cadernos, a do passado” (ANJOS, 2006, p. 91). Belmiro, então, oscila entre passado e presente, memórias e diário, mas ao escrever que o que acontece hoje expulsa o que aconteceu ontem, indica a imposição do presente. Uma possível conclusão rompe na entrada 33: “Na verdade, as coisas estão é no tempo, e o tempo está é dentro de nós” (ANJOS, 2006, p. 94).

Um pressuposto da escrita diarística para Lejeune é o caráter da intimidade que, por consequência, levaria a um alto grau de sinceridade. Observamos que Lejeune não leva em consideração o possível fingimento do diarista, seja ele uma “pessoal real” ou uma personagem de ficção, pois o pacto autobiográfico pressupõe a crença de que o que o diarista escreve é “real”. Em certos momentos, Belmiro quer garantir que seu depoimento é sincero. É o que acontece, por exemplo, no capítulo 17, quando afirma: “Estas notas são íntimas e nelas devo pôr toda a sinceridade [...]” (ANJOS, 2006, p. 56). No capítulo 34, demonstra preocupação com o risco do falseamento, após refletir sobre o que já escreveu num momento de pausa: “Desejaria planar suavemente, conduzindo, sem tropeços, os que me acompanham. Mas falta-me engenho para isso e nem poderia pô-lo nestes apontamentos íntimos, sem o risco de falseá-los” (ANJOS, 2006, p. 95). Por fim, a credibilidade do diarista é provada quando o narrador tem de prestar depoimento na delegacia: o delegado leu os cadernos que compõem o diário de Belmiro e observa que ele deve ser um homem de bem, devido à sinceridade de suas confissões, em especial as amorosas, deixando o narrador muito envergonhado. Assim, Belmiro se livra da detenção.

Belmiro, então, vai colecionando possíveis funcionalidades para seus escritos: autoconhecimento, fuga do presente insosso pela evocação do passado, prova policial. E ainda vai acrescentando outras, como a salvação. Como Belmiro não se realiza em vida, seja no campo familiar, profissional ou amoroso, o diário é uma espécie de realização: “Esta literatura íntima é a minha salvação” (ANJOS, 2006, p. 171). E como costuma acontecer com os escritos cujo fim é desconhecido, Belmiro, ao longo de sua jornada, se desanima da escrita também: por vezes sente-se cansado e não vê futuro em suas notas: “Por que continuar nestas confidências, já destituídas de intimidade, pois que me dirijo sempre a um leitor imaginário? Prometi a mim mesmo que jamais escreveria um livro, se não lhe pudesse dar proporções monumentais. E, logo ao iniciar a tarefa, pude ver que de mim nunca sairia um monumento [...]” (ANJOS, 2006, p. 187). Adiante, confessa que o diário que escreve é a prova de sua falência: “Fali na vida, por não ter encontrado rumos. Este Diário, ou coisa que o valha, não é

sintoma disso?” (ANJOS, 2006, p. 193). Depois, ironiza sua condição de frustrado: “Em verdade, vos digo: o que escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: ‘Ora bolas’. Primeiro de janeiro – ora bolas. Os amigos andaram sumidos – ora bolas. Vi a donzela com o noivo – ora bolas. Será mesmo no dia quinze – ora bolas. Lá se foi o ano – ora bolas” (ANJOS, 2006, p. 198). O “poder” de Belmiro está em sua intimidade, não é exteriorizado. O trecho demonstra a passagem do tempo e a passividade de Belmiro diante disso. Ele não se posiciona, não se move, se resigna. Onde está o poder aí? Que poder é esse?

Por fim, percebendo que a escrita não vai fazê-lo mudar, Belmiro vai paulatinamente concluindo que não tem mais o que escrever. Os grandes acontecimentos passaram. E não seria possível continuar escrevendo sobre o cotidiano dos outros. Na última entrada, ao indicar a falta de papel como a falta de matéria para a escrita, observa que ainda tem praticamente outra metade da vida para seguir, em declínio, já que os Borbas viviam em média setenta anos e ele agora já beira os quarenta:

Tendo verificado que se esgotara minha provisão de papel, Carolino me trouxe esta manhã uma porção de blocos. Sangrou rudemente o almoxarifado da Seção do Fomento...

Providente e providente amigo! Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me dizer-lhe que a vida parou e nada há mais por escrever.

Ai de mim! É necessário, porém, fazer qualquer coisa, para empurrar os presumíveis trinta e dois anos que me resta. Trinta e dois anos, sim. Em média, os Borbas vão até os setenta, mesmo com o coração descompensado. [...] (ANJOS, 2006, p. 228)

Oscilando entre a escrita memorialista e a diarística, Belmiro chega ao fim inconcluso de suas páginas. Para Alcir Pécora, Belmiro, por fim, tenta levar a cabo a escrita de um romance. O romance, assim, seria “a última chance que Belmiro imagina para resistir à banalidade da vida, por um lado, à impotência da memória, por outro. Efetuar a escrita como literatura pura, isto é, como ficção de uma verdadeira vida, indeterminada e amorosa, é o derradeiro lance de Belmiro em busca de sua vida própria” (PÉCORA, 2006, p. 238). Entretanto, como aponta o próprio protagonista na última entrada transcrita, esse seria mais um projeto falho. A falência da vida de Belmiro se transfere a seus escritos: ao desejar produzir um volume de memórias, acaba por escrever algo que se identifica com o diário. Ao tentar fazer do diário algo próximo do literário, observa que não há mais nada em sua vida que possa ser fixado pela escrita. O fracasso profissional e o amoroso culminam no suposto fracasso da escrita. Questionamos até certo ponto o fracasso da escrita pois ela esteve a serviço do que Belmiro desejou por um tempo, especialmente no que tange as funções do diário: fugir da solidão, propiciar autoconhecimento, dentre outros apontados por Lejeune. Ser um fracasso em vida não pressupõe integralmente o fracasso da escrita: Belmiro leva, até onde acredita dever ir, suas anotações. E é exatamente o fracasso o mote do diarista, tanto em vida, quanto na escrita. Nesse sentido, ao usar o fracasso como possibilidade artística, inclusive, Belmiro logra seu intento de escrever sua vida, de malogro em malogro, até um outro, que é suspender sua ambição de ser um escritor.

Referências Bibliográficas

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5 ed. Trad.

Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Annablume; HUCITEC, 2002.

BUENO, Luis. Cyro dos Anjos. In: _____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 551-575.

DIDIER, Béatrice. El diario ¿forma abierta? *Revista de Occidente*. Trad. Laura Freixas, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, n. 182-183, 1996, p. 39-47.

FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita M. G. Noronha; Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PAIXÃO, Sofia. Memória. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em:
<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=877&Itemid=>. Acesso em: 4 jul. 2013.

PÉCORA, Alcir. Um romance reticente. In: ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006. (posfácio)

PICARD, Hans Rudolf. El diario como género entre lo íntimo e lo público. In: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. v. IV, 1981, p. 115-122. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12691639813480495098213/018429.pdf>> Acesso em: 3 jul. 2013.

AS ÁGUAS E O TEMPO EM CONTOS DE MIA COUTO

Roseli da Silva PINHEIRO (UFG)⁴⁹⁴

Resumo: O jornalista e biólogo moçambicano Mia Couto, nascido António Emílio Leite Couto (1955) é um dos principais escritores de Língua Portuguesa da atualidade e autor de obra extensa e diversificada que inclui poesia, conto, romance e crônica. Recebeu o Prêmio Camões de 2013. Temos como objetivo estudar à luz da hermêutica simbólica, os contos “Inundação” e “O rio das Quatro Luzes” que fazem parte da antologia, *O Fio das Missangas* (2003) e apresentam em comum, como principal temática, a questão da vida e da morte, simbolizada pelo percurso do rio. Utilizaremos como suporte teórico concepções de Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Clément Rosset.

Palavras-chave: Mia Couto. Literatura africana. Hermenêutica simbólica.

O escritor moçambicano Mia Couto (1955) é poeta, contista, romancista e cronista. Detentor de vários prêmios, ele tem chamado a atenção dos críticos e leitores da contemporaneidade.

Este trabalho tem como objetivo estudar os contos “Inundação” e “O rio das Quatro Luzes”, que fazem parte da antologia, *O Fio das Missangas* (2003). À luz da hermêutica simbólica, investigaremos o simbolismo mítico da água, que está associado, nas duas narrativas, à questão da vida e da morte.

No conto “Inundação”, o protagonista recria suas lembranças, anunciadas no início da narrativa, evidenciando a ligação entre ele e sua mãe, e, principalmente, entre ela e o marido, cuja feliz vida conjugal permanecia nas cartas trocadas no tempo de namoro e nos vestidos que ele lhe ofertara. Após o desaparecimento do marido, o sofrimento da mulher se acentua a cada dia, os vestidos se desfazem em pó e a tinta das cartas desaparece. A mulher, por meio de seu canto e, após cumprir um ritual religioso, se integra, de maneira harmoniosa, ao esposo. Apesar das fortes águas da inundação que passam e engolem a casa, a memória do lugar/tempo fica preservada.

O título do conto pode sugerir, a princípio, algo devastador, entretanto, as lembranças do narrador apresentam, em linguagem poética, uma eufemização da passagem do tempo e da própria morte:

Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. Acredito, sim, por educação. Mas não creio. *Minhas lembranças são aves. A haver inundação é de céu, repleção de nuvem. Vos guió por essa nuvem, minha lembrança* (COUTO, 2012, p. 25, grifos nossos).

Em oposição à imagem heraclitiana do tempo/rio que não retorna, o narrador apresenta imagens voláteis – aves e nuvem – para metaforizar as lembranças e demonstrar que os fatos ocorridos, especialmente a perda dos pais, são lembrados por ele sem amargor. A casa onde moraram, e que não mais existe, foi um espaço de aconchego e proteção, evocados, principalmente pelo canto da mãe e pela chuva. É essa memória que efetivamente importa:

⁴⁹⁴ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás – Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: roseli.pinheiro@hotmail.com

A casa, aquela casa nossa, era morada mais da noite que do dia. Estranho, dirão. Noite e dia não são metades, folha e verso? Como podiam o claro e o escuro repartir-se em desigual? Explico. Bastava que a voz de minha mãe em canto se escutasse para que, no mais lúcido meio-dia, se fechasse a noite. Lá fora, a chuva sonhava, tamborileira. E nós éramos meninos para sempre (2012, p. 25).

Segundo Gaston Bachelard (2002), a casa aparece como uma grande força de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do narrador. Tal é o que ocorre no conto “Inundação”. Além disso, é significativa a associação entre casa/noite e canto da mãe/noite. As trevas, segundo Juan-Eduardo Cirlot (1981, p. 326) estão associadas ao princípio passivo, ao feminino e ao inconsciente. Como as águas, a noite tem um significado de “fertilidade, virtualidade e semente” (CIRLOT, 1981, p.326). Acrescenta-se a isso a alusão ao primeiro movimento do ciclismo aquático que é a chuva, elemento fecundante por excelência. Referindo-se ao elemento água, Bachelard afirma:

Assim como todos os sonhos e todos os devaneios ligados a um elemento material, a uma força natural, os devaneios e os sonhos *embalados* proliferam. Depois deles virão outros sonhos que continuarão essa impressão de prodigiosa doçura. Darão à felicidade o gosto do infinito. É ao pé da água, é sobre a água que se aprende a vogar sobre as nuvens, a nadar no céu. (2002, p. 137)

O narrador de “Inundação” está ligado sobretudo a elementos femininos como a casa e a mãe, cujo canto melodioso evoca lembranças que afloram da fertilidade do seu inconsciente. Além disso, é significativa a associação que faz entre água, nuvem e ave, que se coaduna com a afirmativa de Bachelard.

A noite, assim como a morte, não possui aqui aspectos terrificantes, ao contrário, é benfazeja. A saudade sentida pela mãe, após a morte do pai, é imensa e ela deseja, ainda que inconscientemente, juntar-se a ele. “ – *Ele foi. Tudo foi.* ” O narrador acrescenta:

Desde então, a mãe se recusou a deitar no leito. Dormia no chão. A ver se o rio do tempo a levava, numa dessas invisíveis enxurradas. Assim dizia, queixosa. Em poucos dias, se aparentou às sombras, desleixando todo seu volume (2012, p.26).

As águas do pranto da mulher e, principalmente, seu canto de lamentação, fazem com que ocorra a reintegração do casal, cuja convivência fora tão harmoniosa. Antes disso, ela cumpre um ritual religioso:

–*Como eu o chamei, quer saber?*

Tinha sido o seu cantar. Que eu não tinha notado, porque o fizera em surdina. Mas ela cantara, sem parar, desde que ele saíra. E agora, olhando o chão da cozinha, ela dizia:

–*Talvez uma minha voz seja um pano; sim, um pano que limpa o tempo.*

No dia seguinte, a mãe cumpria a vontade de domingo, comparecia na igreja, seu magro joelho cumprimentando a terra (2012, p.27).

A (re)integração do casal é apresentada pela imagem da recomposição dos vestidos e das cartas que, após a morte do marido, haviam se desintegrado e desbotado:

A porta do armário escancarada deixava entrever as entranhas da sombra. Me aproximei. A surpresa me abalou: de novo se enfunavam os vestidos, cheios de formas e cores. De imediato, me virei a espreitar a caixa onde se guardavam as lembranças de namoro de meus pais. A tinta regressara ao papel, as cartas de meu velho pai se haviam recomposto? Mas não abri. Tive medo. Porque eu, secretamente, sabia a resposta (2012, p. 27).

Para finalizar, fazemos aqui uma comparação entre o último parágrafo do conto e uma passagem de Bachelard que fala sobre a casa com a finalidade de enfatizar o sentimento expresso pelo narrador-personagem em relação à sua morada:

Saí no bico do pé, quando senti minha mãe entrando. E me esgueirei pelo quintal, deitando passo na estrada de areia. Ali me retive a contemplar a casa como que irrealizada em pintura. *Entendi que por muita que fosse a estrada eu nunca ficaria longe daquele lugar.* Nesse instante, escutei o canto doce de minha mãe. Foi quando eu vi a casa esmorecer, engolida por um rio que tudo inundava (2012, p.27, grifos nossos).

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa da intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido da intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica (1990, p. 75).

Esse conto, de estrutura circular, revela que, para o protagonista, as aves da lembrança que atravessam as nuvens são oníricas e atemporais. O rio do tempo engole a casa, mas o protagonista tem a certeza de que nunca ficaria longe dali. Ela não mais será habitada, uma vez que deixou de existir no mundo empírico, mas permanece como “casa dos sonhos”, constituída agora, portanto, de volátil matéria onírica.

O conto “O rio das Quatro Luzes” apresenta uma estrutura com características do gênero dramático – uma vez que se constitui predominantemente de diálogos. Um menino, ao ver um enterro passando, expressa para sua mãe o desejo de envelhecer rápido e morrer também. A criança é severamente repreendida pelos pais que a ameaçam com a “punição divina”. Diante disso, o miúdo se cala e questiona, no seu íntimo, de que valia a vida se lhe faltava a infância.

O fato de o menino não conseguir sentir-se criança, já que é assolado pela dura realidade que a ele se impõe, querendo eliminá-la por meio da morte, nos remete ao filósofo Clément Rosset que, em sua obra *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (1999), afirma:

o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa. (...) Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar *em outro lugar*. (1999, p.11-12)

O menino procura afastar-se do real, utilizando a forma radical da morte, já que uma existência plena não é possível:

Que valia ser criança se lhe faltava a infância? Este mundo não estava para meninices. Porque nos fazem com esta idade, tão pequenos, se a vida aparece sempre adiada para outras idades, outras vidas? Deviam-nos fazer já graúdos, ensinados a sonhar com conta medida. Mesmo o pai passava a vida louvando a sua infância, seu tempo de maravilhas. Se foi para lhe roubar a

fonte desse tempo, porque razão o deixaram beber dessa água? (2012, p. 112)

Rosset acrescenta: “Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu (...)” (p.78)

Diante da incompreensão dos pais a respeito dos seus questionamentos filosóficos, a criança procura o avô para expressar sua angústia existencial. O avô não só o ouve com paciência, como também propõe “trocar de lugar” com o neto, fazendo com que ele se sentisse apaziguado em seus anseios:

–Avô, o que é preciso para se ser morto?
 –Necessita ficar nu como um búzio.
 –Mas eu tanta vez estou nuzinho.
 –Tem que ser leve como lua.
 –Mas eu já sou levinho como a ave penugenta.
 –Precisa mais: precisa ficar escuro na escuridão.
 –Mas eu sou tinto e retinto. Pretinho como sou, até de noite me indistinto do pirilampo avariado. (2012, p. 112)

No conto, o neto e seu avô se consubstanciam de tal forma que a lógica heraclitiana é subvertida, pois a corrente do rio muda de direção e a iminência da morte é eufemizada. Como estão sujeitos às leis do tempo, é previsível que o avô parta primeiro deste mundo. Assim, ele acerta com o neto que falaria com Deus, requerendo uma troca – o menino morreria no lugar do avô. Enquanto aguarda a morte chegar, o ancião conduz o neto, por meio de suas lembranças, aos prazeres de viver intensamente a infância. Dessa forma, é pela memória do avô que o menino (re)encontra em si a alegria de estar no mundo e, assim, o tempo da velhice e da infância se fundem:

Que, ainda agora, o que ele se lembrava era o mais antigo de sua existência. E lhe contou os lugares secretos de sua infância, mostrou-lhe as grutas junto ao rio, perseguiram borboletas, adivinharam pegadas de bichos. *O menino, sem saber, se iniciava nos amplos territórios da infância. Na companhia do avô, o moço se criava, convertido em menino.* A voz antiga era o pátio onde ele se adornava de folguedos. E assim sendo (2012, p.113, grifos nossos).

O avô, ao pressentir a proximidade da morte, vai até a casa dos pais do menino e lhes dá um sábio conselho:

E o velho deu entendimento: criança é como amor, não se desempenha sozinha. Faltava aos pais serem filhos, juntarem-se miúdos com o miúdo. Faltava aceitarem despir a idade, desobedecer ao tempo, esquivar-se do corpo e do juízo. Esse é o milagre que um filho oferece – nascermos em outras vidas. E nada mais falou (2012, p.113-114).

O ancião, nos seus últimos momentos de vida, retorna a sua casa e revela o seu segredo:

O casal recusou despedir-se. Acompanharam o avô a casa e sentaram-no na cadeira da varanda. Era ali que ele queria repousar. Olhando o rio, lá em baixo. E ali ficou, em silêncio. De repente, ele viu a corrente do rio inverter de direção.

–Viram? O rio já se virou.
(...)

–Diga a meu neto que eu menti. Nunca fiz pedido nenhum a nenhum Deus.
Não houve precisão de mensagem. Longe, na residência do casal, o menino sentiu reverter-se o caudal do tempo. E os olhos se intemporaram em duas pedrinhas. No leito do rio se afundaram quatro luzências (2012, p.114-115).

Dessa forma, neto e avô se (re)integram em meio à natureza e são acolhidos pelas águas do rio que retoma o seu curso. No último parágrafo, o narrador apresenta-se como um contador de histórias, declarando que contou o motivo do nome do rio, que está situado frente a sua varanda. “Da feição que fui fazendo, vos contei o motivo do nome deste rio que se abre na minha paisagem, frente à minha varanda. O rio das Quatro Luzes” (2012, p.115).

As quatro luzes podem ser associadas aos olhos do neto e do avô, que, luminosos, simbolizam suas visões de mundo. Além disso, o quatro é o símbolo da terra – da qual o menino pensa em se evadir –, da espacialidade terrestre, dos pontos cardeais. Acrescentamos que quatro são as estações do ano – primavera, verão outono e inverno; as etapas do ciclismo aquático – chuva, fontes ou mananciais, rios, mar ou neve; sobretudo são as fases da existência humana – infância e juventude, maturidade, velhice e morte. Assim, as “quatro luzes” evidenciam o percurso temporal irreversível de tudo que se insere no plano terrestre. Mas “o menino sentiu reverter-se o caudal do tempo. E os seus olhos se *intemporaram* em duas pedrinhas (2012, p.114-115, grifos nossos). Dessa forma, ele é projetado para fora do fluir do tempo, cumprindo-se, assim, sua vontade.

Além disso, Resta-nos perguntar sobre o significado da epígrafe, já que ela deve, necessariamente, dialogar com o conto. O paratexto que, segundo o autor, é uma “adaptação de um provérbio moçambicano”, diz: “*O coração é como a árvore – onde quiser volta a nascer.*” A alusão ao coração não fornece dificuldades, já que está claramente associado aos sentimentos.

A árvore, segundo Mircea Eliade (1998), pode, por si só, exprimir a inesgotável vida do Cosmo, incorporando, sob uma forma aparentemente estática, a “força” deste e sua periódica forma de renovação. O coração do avô, como a árvore, volta a nascer como criança para tentar salvar a vida do neto, e sugere aos pais do menino que façam o mesmo.

Os dois contos de Mía Couto, impregnados de imagens poéticas, ligam-se por meio do tema da finitude, simbolizada pelo percurso do rio, e trazem à luz um significado mítico.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. O ciclo das águas de Moacyr Scliar à luz da hermenêutica simbólica, *Signótica*: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística / Faculdade de Letras, Goiânia: Universidade Federal de Goiás, v. 23, n. 1, p.213-229, jan/jul 2011.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1981.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz; Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROSSET, Clément. *O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

“CLÓ”: A HERANÇA AFRICANA NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Marília Cardoso LÍCIO (UFG)⁴⁹⁵

Resumo: No presente artigo procura-se apontar elementos de origem africana presentes no conto “Cló”, do livro *Histórias e Sonhos* de Lima Barreto(1920), ressaltando a importância destes para a construção de sentido do conto e para a crítica do autor à sociedade da *belle époque* carioca. Para a presente discussão, utiliza-se como fortuna crítica sobre a obra barretiana os estudos de Nicolau Sevcenko, Antonio Candido e Alfredo Bosi; e Nina Rodrigues, Arthur Ramos, e Gilberto Freyre para a discussão sociológica e antropológica sobre a cultura africana no Brasil e os dados mais representativos da escravidão.

Palavras-chave: Herança africana. Música. Dança. Lima Barreto. “Cló”.

1. Introdução

Neste trabalho abordaremos a questão da sobrevivência cultural africana no Brasil e analisaremos como alguns desses elementos estão presentes em “Cló”, conto integrante da 1ª edição de *Histórias e Sonhos*, de Lima Barreto, publicado em 1920.

Na primeira parte fazemos um breve levantamento de dados sobre a escravidão: o número de negros traficados para o Brasil, o considerável aumento desse número após a vinda da família Real para o Rio de Janeiro, a diversidade dos povos africanos que aqui chegaram e suas principais expressões culturais em contato com os portugueses e ameríndios.

A análise do conto é realizada na segunda parte, a partir de apontamentos sobre a presença de alguns elementos africanos em “Cló”, a saber, música e dança principalmente, de modo a destacar como essa postura se coaduna com a necessidade dos artistas e literatos de contribuir para a formação de uma identidade nacional.

2. Tráfico dos africanos: chegada e presença

A presença negra no Brasil foi indispensável para a colonização e na construção ainda em curso de um país que busca ser democrático e livre. A chegada dos negros africanos, desde 1561 até o final do século XIX⁴⁹⁶, foi sempre uma cifra que aumentava a cada aporte de navio negreiro; não há, inclusive, documentos que provem o número exato de escravos mandados para cá. Se não é consenso entre os pesquisadores esse cômputo, o é de que o Brasil foi um dos maiores mercados do tráfico e um dos últimos a aboli-lo. Para Paul Lovejoy(2002), de 1500 a 1800, da África para as Américas, foram exportados cerca de 8,3 milhões de escravos, mas esse número parece ficar irreal quando o contrapomos às estimativas de David Eltis e Martin Halbert (s.d.), as quais podem ser verificadas na tabela abaixo:

⁴⁹⁵ Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia (GO), Brasil. E-mail: marilialicio@hotmail.com

⁴⁹⁶ 1561 teria sido, de acordo com Eltis e Halbert, a data do primeiro desembarque de escravos no Brasil, especificamente em Pernambuco o número de 100 escravos.

	Brazil										Totals	
	Amazonia		Bahia		Pernambuco		South-east Brazil		Brazil unspecified			
	Embarked	Disembarked	Embarked	Disembarked	Embarked	Disembarked	Embarked	Disembarked	Embarked	Disembarked	Embarked	Disembarked
1561-1600	0	0	6,644	5,647	22,108	18,571	4,652	3,955	0	0	33,404	28,173
1601-1700	2,044	1,096	364,015	312,196	250,359	220,337	257,358	220,715	2,185	1,869	875,961	756,213
1701-1800	82,269	71,281	902,911	814,149	358,722	329,063	844,371	755,254	17,281	15,086	2,205,555	1,984,833
1801-1856	77,872	69,397	456,500	413,015	293,282	256,340	1,497,620	1,280,062	39,390	33,093	2,364,664	2,051,907
Totals	162,185	141,774	1,730,070	1,545,006	924,471	824,312	2,604,001	2,259,987	58,856	50,048	5,479,583	4,821,127

Disponível em: <http://www.slavevoyages.org/tast/assessment/estimates.faces>

Para os autores, o total de escravos no Brasil chegou a quase 5 milhões, o que corresponderia, se aceitássemos a estimativa de Lovejoy, a mais da metade de toda a importação de negros para as Américas. Proibido por lei brasileira em 1831⁴⁹⁷, reflexo das pressões da Inglaterra para o reconhecimento da independência brasileira, a importação de escravos continuou intensa principalmente no Sudeste do Brasil, provavelmente no Rio de Janeiro⁴⁹⁸. Devido à vinda da família Real no início do século e pela demanda de serviços que isso gerou, notamos, na tabela acima, considerável variação nessas estatísticas: se até o final do século XVIII o número de escravos no Rio de Janeiro não chegava à casa dos milhares, de 1801 a 1856 essa quantidade praticamente dobra, ao contrário do que acontece na Bahia, local onde o tráfico é reduzido quase à metade. Em 1850 é promulgada nova lei⁴⁹⁹ que teoricamente também poria fim no tráfico, embora observemos na tabela que ele continua até 1856.

Contrariando o senso comum de que a África é uma unidade só, como se fosse um território habitado por povos homogêneos e com costumes comuns, Nina Rodrigues (1982, p.24), se apoiando em dados sobre escravos importados da África entre 1812 e 1820 do jornal “Na Idade de Ouro”, conclui, negando a tese do exclusivismo banto, que os escravos vindos para o Brasil no século XVIII eram provenientes de várias regiões e grupos, como as de Castelo da Mina de Bissau, na África Setentrional; e Congo, Angola e Moçambique, na África Meridional.

Comparando os dados de Nina Rodrigues com os de Eltis e Halbert, é possível perceber uma divergência enorme entre os números das duas pesquisas. Mas se na época de Nina Rodrigues o acesso aos diversos dados sobre a escravidão era mais complicado, principalmente por questões de deslocamento, ele tem o mérito da assertiva em relação à diversidade dos grupos africanos no Brasil.

Além da importância de focalizar essa vinda, convém também estudar a presença desses negros cativos em terras brasileiras e a influência de suas culturas na vida e identidade do povo brasileiro.

Muitos autores brasileiros contribuíram para essa construção de Brasil cunhando, se não o negro, os elementos de sua cultura como características tipicamente brasileiras. Isso se deu, de acordo com Candido (2006, p.589), porque o negro não podia ser facilmente elevado a objeto estético, visto que era inferior dentro da sociedade altamente estruturada em castas. O

⁴⁹⁷ Lei Feijó, de 7 de novembro de 1831: Art. 1º: Todos os escravos, que entrarem no território ou portos do Brasil, vindos de fora, ficam livres. Coleção das leis do império do Brasil. Disponível em: http://www.camara.gov.br/Internet/InfDoc/conteudo/colecoes/Legislacao/Legimp-14/Legimp-14_49.pdf#page=2

⁴⁹⁸ De acordo com Florentino *et al*, o número de escravos desembarcados no Rio de Janeiro entre 1701 e 1830 foi de 1.262.000, período em que este estado foi responsável pela metade das importações brasileiras. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/31_3_aspectos.PDF

⁴⁹⁹ Lei Eusébio de Queiroz, nº 581, de 4 de setembro de 1850. Art. 1º: As embarcações brasileiras encontradas em qualquer parte, e as estrangeiras encontradas nos portos, enseadas, ancoradouros, ou mares territoriais do Brasil, tendo a seu bordo escravos, cuja importação heprohibida pela Lei de sete de Novembro de mil oitocentos trinta e hum, ou havendo-os desembarcado, serão apprehendidas.

índio, praticamente desaparecido da vida urbana, era o paradigma de heroísmo da maioria dos autores. O negro aparece já em poemas de Gregório de Mattos, no século XVII, mas como herói somente a partir de Castro Alveze provavelmente mais objeto que sujeito (CANDIDO, 2006, p.590).

Os elementos da cultura africana, ao contrário, aparecem em alguns momentos vinculadas ao que é baixo, popular no sentido de vulgar, mas em outros com sentido de orgulho patriótico. Sendo assim, parece ter sido mais fácil para alguns autores tratar dos elementos da cultura africana do que propriamente do sujeito negro escravizado. Essa cultura, muito plural já em África, adquiriu ainda novas feições quando entrou em contato com a cultura ameríndia e portuguesa em terras brasileiras. Daí o problema de generalizações sobre o que provém de cada “tronco” e a necessidade de um levantamento sobre as principais contribuições negra para a nossa cultura.

O psicanalista Carl Gustav Jung (apud RAMOS, 2001, p.20-21), no início do século XX, assim descreve suas impressões, depois de uma viagem à América do Norte, mesmo que demasiado generalizante, sobre as particularidades que os negros trouxeram para a nossa cultura: “Este andar particular, de articulações relativamente frouxas, quadris ondulantes, que se observa frequentemente nas americanas, vem dos negros. A música americana tirou sua inspiração principal do negro; a dança é uma dança negra.”. A afirmação de Jung, mesmo que se referindo à América do Norte, faz para nós muito sentido, e embora não possa ser completamente comprovada em nossa sociedade, visto que não só de África é feita, tem muito de verdadeira, como veremos no conto analisado a seguir. Este andar específico, que mais tarde será típico do malandro do Rio de Janeiro, era premissa para os gingados dos capoeiristas, pois no ondear do movimento é que eles conseguiam confundir o adversário e se esquivar dos golpes, não sendo por acaso que Gilberto Freyre os chame de “bailarinos da navalha e da faca” (2004, p.657).

Em África, a religião, assim como o trabalho e outras atividades, estão intimamente ligadas com a música e a dança, dado o caráter rítmico dos africanos. Um exemplo é o calundu, tida como a primeira manifestação sincrética do contato entre religião banta e católica, mas que na África até o século XVIII era utilizada para designar práticas relacionadas às danças e cantos coletivos.

Se por um lado os escravos tinham o hábito de cantar para “adoçar o trabalho” (Freyre, 2004, p.511), abrandando-o através da ritmização, também entoavam cânticos improvisados, os jongos, para alertar os companheiros da aproximação dos senhores (Albuquerque e Fraga Filho, 2006, p.78). Luís da Câmara Cascudo nos informa que, do que herdamos dos africanos, “os cantos de trabalho, ritmando o movimento de todo o grupo, é outra dádiva sempre contemporânea” (CASCUDO, 1984, p.41).

Algumas dessas manifestações eram toleradas pelo medo que as autoridades tinham dos negros se rebelarem e, mais raras vezes, pelo incomum sentimento de humanidade de algum poderoso: “quanto aos butuques que os negros dos engenhos e dessa vila costumão praticar nos dias santos [...] não devem ser privados de semelhante função porque para eles é o maior gosto que podem ter em todos os dias de sua escravidão”. (FREYRE, 2004, p.515).

3. “Cló” e seus elementos africanos

Quando Lima Barreto, no final do conto “Cló”, descreve de forma tão incisiva a dança sedutora da personagem Clódia, retrata uma sociedade de interesses (em que a mulher ainda é um objeto) dividida entre a ordem e a desordem, representadas, respectivamente, pelos dias normais e pelos dias de festa de carnaval. A música e a dança serão indispensáveis para essa construção de sentido no conto: o embate entre a arte clássica europeia e a cultura popular. Sabendo que Lima Barreto é, nas palavras de Alfredo Bosi (2002, p. 258), o “intelectual

mulato, humilhado e ofendido” e que “do seu ressentimento impotente nasce a potência da sua crítica social e política”, concluiremos que nossos apontamentos esclarecem a crítica à sociedade carioca do século XX empenhada pelo autor.

O conto é ambientado no Rio de Janeiro, o qual, no início do século XX, passava por uma transformação do espaço público buscando padrões europeus e erguendo prédios no estilo *art nouveau*. Uma máxima para essa mudança era “a negação de todo e qualquer elemento de culturapopular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante”, sendo necessário, para isso, a expulsão do povo pobre do centro da cidade “que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas”, diz Sevcenko (1983, p.30). No conto de Lima Barreto, essa divisão do espaço não se dará de forma objetiva, mas veremos como o autor utiliza os elementos populares para criticar uma elite que ele considera cheia de vícios morais.

Em “Cló”, publicado em 1920, o carnaval, a música e a dança são elementos explicitamente da cultura negra e conotam, por um lado, pejorativamente a desordem do país, por outro, o momento onde as estruturas são “quebradas”, as hierarquias invertidas, e o povo, de certa forma, liberto, em poucos dias, de sua invariável condição. Essas características africanas deixam de ser tipificadas como torpes para fazer parte de uma crítica à sociedade que se pretendia “chique” e culta, o mais distante possível do passado indígena e negro.

Roberto DaMatta, em *Carnavais, Malandros e Heróis*, assinala a importância de ver no carnaval um momento de inversão das esferas sociais e suspensão do tempo:

Discutir as peculiaridades de nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; [...] É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo. (1997, p.18).

No conto, essa inversão das esferas sociais se dará em um plano mais subjetivo: os eruditos, burgueses, da elite, que criticam o que é considerado popular, pobre, negro, serão os defeituosos moralmente e aos quais a crítica do escritor é direcionada.

É nos dias de carnaval que se passa a história de Clódia, uma jovem na “plenitude de sua beleza [...] e de uma forte e exótica exalação sexual” (BARRETO, 2010, p.167), filha de Maximiliano, um professor de música (erudito) que enfrenta dificuldades financeiras. Em um contexto de aparente baderna (tanto nas ruas, pelas festas, quanto na casa, pela falta de dinheiro) um deputado, doutor André, compra do professor a permissão (velada, claro) de se aproximar de Cló, mesmo sendo esse político um homem casado.

Essa forte e exótica exalação sexual de Cló é muito característico das negras e mulatas e constantemente presente na literatura de ficção, como a personagem Rita Baiana, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo; Vidinha, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; as mulatas e Jorge Amado, entre outras. Uma das explicações para esse mito da excessiva sexualidade brasileira é dada por Freyre:

O que houve no Brasil [...] foi a degradação das raças atrasadas pelo domínio da adiantada. Esta desde o princípio reduziu os indígenas ao cativo e à prostituição. Entre brancos e mulheres de cor estabeleceram-se relações de vencedores com vencidos – sempre perigosas para a moralidade sexual. (Freyre, 2006, p.515).

No seguinte trecho, o carnaval, a música e a dança assumem o papel do popular e o professor Maximiliano se opõe a eles devido à sua educação e vocação erudita:

Deteve-se um pouco, para ouvir aquelas bizarras e bárbaras cantorias, pensando na pobreza de invenção melódica daquela gente. A frase, mal desenhada, era curta, logo cortada, interrompida, sacudida pelos rufos, pelo ranger, pelos guinchos de instrumentos selvagens e ingênuos.(BARRETO, 2010, p.172).

O professor está entre a arte culta e elitizada e a popular, que acontece na rua e engloba novas possibilidades de se fazer música. Os instrumentos, que produzem sons diferentes (rufos – ranger – guinchos) daqueles aos quais o professor está acostumado, são designados de selvagens e ingênuos. A frase mal desenhada, curta, é a descrição da síncope, que seria a principal característica rítmica de nossa música mais representativa: o samba (COELHO, 2009, p.37). Apesar dos debates teóricos a respeito da síncope, concordamos com a definição de Muniz Sodré, de que essa alteração, tão presente na rítmica africana, foi essencial para o escravo infiltrar sua concepção rítmica nas formas musicais brancas (SODRÉ, 1998, p.25). Desta forma, acreditamos que essa forma rítmica e o seu produto no Brasil, o samba, foi uma espécie de sincretismo musical ocorrido aqui. No conto, essa musicalidade aparece como metáfora do povo, daqueles que fazem o carnaval, que vão para as ruas, lembrando que o conto é de uma época em que o carnaval ainda tinha forte participação popular.

Quando o professor Maximiliano, já de noite e um tanto “trôpego”, volta para casa, presencia a dança dos passistas em meio à música roufenha e estridente:

As danças tinham luxuriosos requebros de quadris, uns caprichosos trocar de pernas, umas quedas imprevistas. Aqueles fantasiados tinham guardado na memória muscular velhos gestos dos avoengos, mas não mais sabiam coordená-los nem a explicação deles. Eram restos de danças guerreiras ou religiosas dos selvagens de onde a maioria deles provinha, que o tempo e outras influências tinham transformado em palhaçadas carnavalescas... (BARRETO, 2010, p.172, grifo nosso).

As danças consideradas africanas no Brasil sempre foram julgadas imorais, sensuais, sexuais e pagãs, nisso divergindo do europeu fino e decente com suas valsas e quadrilhas⁵⁰⁰. Mario Wagner Vieira da Cunha, ao descrever a festa de bom Jesus da Pirapora, diz:

O samba dos negros foi visto pelos brancos como coisa altamente imoral: reboleio de quadris, esfregar de corpos, seios balanceantes, gestos desenvoltos... Os brancos compreenderam, então, a festa como uma oportunidade de praticar gestos livres. Daí ao introduzirem novos aspectos à festa, é a licenciosidade que tende a ressaltar deles. Por seu turno os pretos, e melhor, as pretas, passam a exagerar, no samba e em toda parte, as atitudes que foram mais notadas. (apud Freyre 2006, p. 239).

Os requebros de quadris e as trocas de pernas dificilmente seriam associados aos costumes europeus.

⁵⁰⁰ Couto de Magalhães, ao diferenciar o que é europeu, africano ou indígena na cultura brasileira, diz das danças: As europeias são a valsa, a quadrilha; a africana é o batuque, que é pouco moral [...] (Magalhães, 1935, p.317).

A pesquisa de Câmara Cascudo (1984) nos informa que os negros trouxeram a movimentação independente; mesmo que haja um casal dançando, um homem e uma mulher ou um homem com outro homem, eles são sempre independentes, pois qualquer enlaçamento seria de influência do baile branco. Esses dançarinos geralmente ficam no meio de um círculo, enquanto os outros cantam e batem palmas, pois não há samba, batuque, sem o canto, e cabem-lhe “a parte mais viva, de intensa e maravilhosa agilidade lúdica” (CASCUDO, 1984, p.48). Assinala ainda o clima solto e a possibilidade de improvisação coreográfica do bailarino, o que podemos ilustrar com a espontaneidade de Cló:

[...] era com prazer especial, cheia de dengues nos olhos e na voz, com um longo gozo íntimo que ela, *sacudindo as ancas e pondo as mãos dobradas pelas costas na cintura*, curvava-se para o doutor André e dizia vagamente:

Mi compra ioiô! (BARRETO, 2010, p.176).

Ao final do conto, mais uma demonstração da sensualidade e sexualidade, mas agora na música:

A sala encheu-se de outros convidados e a sessão de música veio a cair na canção e na modinha. Fred cantou e Cló, instada pelo doutor André, cantou também. O automóvel não tinha chegado; ela tinha tempo...

Dona Isabel acompanhou; e a moça, pondo tudo o que havia de sedução na sua voz, nos seus olhos pequenos e castanhos, cantou a "Canção da Preta Mina":

Pimenta de cheiro, jiló, quibombô;

Eu vendo barato, mi compra ioiô! (BARRETO, 2010, p.176).

Não haveria outra melhor característica, no senso comum popular, para definir o brasileiro que a de povo cantadeiro e dançarino, para utilizar uma expressão de Câmara Cascudo. É certo que essa característica não é uma herança somente africana, mas também portuguesa e indígena, pois, como esclarece Cascudo (1984, p.37-50), portugueses, africanos e indígenas tiveram danças cantadas e coletivas, mas seria difícil precisar quais elementos são especificamente de cada uma dessas culturas, e o que se pode fazer é mais uma sugestão através de hipóteses. A afirmação do autor, muito bem embasada, é de que os indígenas influenciaram na coreografia e na nasalização do canto; os portugueses, mais no canto do que na dança, principalmente por que trouxe instrumentos muito populares para o Brasil, como violão, cavaquinho, viola, flauta, etc., e embora seja de sua origem o fandango e algumas danças-dramáticas como o Bumba-meu-boi, este já modificado pelos “nativos e pretos”, elas são aqui danças mais vivas e desenvolvidas; de africano tivemos a valorização da rítmica, principalmente, números de Congos (congadas) e Maracatus, instrumentos como ganzá, puíta, cuíca, tabaque, etc., e, particularmente, o jeito lascivo do dançar. Outro processo tido como sabidamente africano é a repetição de palavras. “O que há de incalculável e poderoso na música brasileira, recebida de mão africana, é a valorização do ritmo, o ritmo antes de tudo, absorvente, sobrenatural, dominador.” (p. 45). No conto, o trecho cantado por Clódia é um exemplo desse refrão ritmizado:

[...] curvava-se para o doutor André e dizia vagamente:

Mi compra ioiô!

E repetia com mais volúpia, ainda uma vez:

Mi compra ioiô! (BARRETO, 2010, p. 176).

Para Sevckenko (1983), Lima Barreto, ao lado de Euclides da Cunha, fez uma literatura denunciante e de cunho político e social, utilizando a literatura como instrumento para denunciar e propor soluções para uma parcela da sociedade, pobre e mestiça, muito atingida pelas transformações culturais e políticas do final do século XIX e início do XX, com a *belle époque* e a nascente república. Antonio Candido afirma que para Lima Barreto a literatura deveria ser sincera e transmitir as ideias do escritor de forma clara e simples, além de destacar os problemas humanos e sociais, “isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência.” (CANDIDO, 2003, p. 39).

4. Considerações finais

Sabemos que a fusão entre índio, europeu e negro não foi harmoniosa e, se houve um sincretismo religioso e cultural no Brasil, foi à custa de muita reprimenda, prisão e sangue. O conceito de “equilíbrio de antagonismos”, de Gilberto Freyre, pode ser útil para retratar o resultado dessas “misturas”, embora também saibamos que ele não chega nunca a ser um equilíbrio, pois onde há dominação e imposição não há harmonia.

Se o negro, em virtude do preconceito gerado pela escravidão, poucas vezes chegou ao patamar de herói na literatura brasileira, seus elementos culturais mais representativos estiveram quase sempre presentes nas obras de alguns autores, pois acreditamos que era, de certa forma, mais fácil difundir os ideais de uma cultura negra de modo mais reservado e menos explícito e ser aceito pela elite leitora. Lima Barreto foi um desses artistas que de algum modo conseguiu resgatar e tentar elevar ao status de brasileiro o que era tido como mais baixo e mesquinho.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. & FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

BARRETO, Lima. *Contos completos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

BRASIL. Decreto n.º 5.135, de 13 de novembro de 1872. Approva o regulamento geral para a execução da Lei n.º 2.040 de 28 de setembro de 1871. In: Coleção das Leis do Império do Brasil. Disponível em:

<http://www.2camara.gov.br/legislação/publicaçõesdoimperio/coleção3.html>>. Acesso em 09/12/2012.

_____. Lei Imperial de 7 de novembro de 1831. Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, Rio de Janeiro, Livro 1º de Leis, fl. 98, 15/11/1831. Disponível em: <<http://www.2camara.gov.br/legislação/publicaçõesdoimperio/coleção3.html>>. Acesso em: 07/12/2012.

_____. Decreto de 12/04/1832. Coleção das Leis do Império do Brasil de 1832. Atos do Poder Executivo. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1874, pp. 100-102, disponível em: www.camadosdeputados.gov.br/atividadelegislativa. Acesso em 08/12/2012.

_____. Lei n.º 581, de 4 de setembro de 1850. Coleção das Leis do Império do Brasil. Lei Eusébio de Queirós. Chancelaria do Império, Rio de Janeiro, 5 set. 1850. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LIM/LIM581.htm>. Acesso em: 07/12/2012

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura oral no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/esi>. Volume 5, Número 1, São Paulo, junho de 2009, p. 35–42. Acesso em “15/10/2012”.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELTIS, David. “A Brief Overview of the Trans-Atlantic Slave Trade,” *Voyages: The Trans-Atlantic Slave Trade Database*. Disponível em: <http://www.slavevoyages.org> (acesso em 07/12/12).

FLORENTINO, Manolo et al. Aspectos Comparativos do tráfico de Africanos para o Brasil (séculos XVIII-XIX) in *Afro-Asia* (UFBA), Salvador, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Sobrados e Mucambos*. 15. ed. São Paulo: Global, 2004.

LOVEJOY, Paul E. *A escravidão na África: uma história de suas transformações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. SP: Companhia Editora Nacional, 1935. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/obras/o-selvagem/pagina/315>.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. 6.ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural da primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

DIÁLOGOS HISTÓRICOS E CULTURAIS NAS LITERATURAS DO MACROSSISTEMA LITERÁRIO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Marilúcia Mendes RAMOS (UFG)⁵⁰¹

Resumo: O estudo das literaturas africanas em Língua Portuguesa tem início no Brasil ainda na década de 1960, com iniciativas pessoais que a história revelou terem sido cruciais para sua consolidação atualmente. Destaca-se o trabalho dos pioneiros e das primeiras publicações, assim como os eventos que propiciaram seu desenvolvimento e as revistas para veiculação das pesquisas acadêmicas e das produções literárias de autores do “macrossistema literário” de Língua Portuguesa, conforme define Benjamin Abdala Júnior (1989), as quais estão permeadas por uma tradição histórico-cultural comum, a partir de uma linguagem modelada desde a Idade Média europeia, com permanentes aproximações e diferenciações.

Palavras-chave: Literatura. História. Cultura. Macrossistema.

1. Breve memória das trilhas abertas para as literaturas africanas de Língua Portuguesa

Nas décadas de 1960 e 70, em plena Ditadura Militar no Brasil e Salazarismo em Portugal, e no auge da guerra de libertação do colonialismo como em Angola e Moçambique, começam a acontecer no Brasil e em Portugal significantes iniciativas que impulsionarão as pesquisas sobre as literaturas africanas. Os caminhos foram sendo abertos por iniciativas pessoais que depois se configuraram como fundamentais para a história de seu estudo.

O professor Carlos Alberto Iannone (1995), em artigo dos Anais do *I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, de 1991, lembra que foram publicados no Brasil, em 1963, *Poetas e Contistas Africanos de Expressão Portuguesa*, prefaciado por João Alves das Neves; e, em 1966, pela Edições de Ouro, *Contos Africanos*. O primeiro livro, reunindo escritores de Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Angola, destaca em seu prefácio a forte ligação dos escritores de África de Língua Portuguesa com nossos escritores das várias fases do Modernismo, como Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade. Essa informação abriu a perspectiva de estudos até hoje crescente, o enfoque comparativo. O professor salienta ainda que Neves já havia destacado essa vertente comparativista no ensaio “As literaturas de expressão portuguesa e a influência dos modernos escritores brasileiros”, em *Temas Luso-Brasileiros* (Conselho Estadual de Cultura de São Paulo), também de 1963.

Em 1968 o professor Massaud Moisés publica a *Bibliografia da Literatura Portuguesa* (Saraiva e USP) e dedica um capítulo às Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, a qual se constituiu em uma das primeiras contribuições para uma bibliografia geral sobre o assunto.

Em 1969 o professor Fernando Mourão defende sua dissertação de mestrado pelas Ciências Sociais (USP), *A sociedade angolana através da literatura: a Lunda na obra de Castro Soromenho*, publicada pela Ática em 1978. A ligação entre Sociologia e Literatura abriu caminhos para as novas abordagens, principalmente nos estudos literários, que notaram também a importância de se estudar a antropologia, a história, a filosofia desses povos expressas literariamente, como foi o caso de nosso doutorado, de 1996, pela FFLCH-USP.

A década de 1960 ainda foi muito profícua no que toca a resenhas informativas ou críticas publicadas em revistas e jornais brasileiros sobre a literatura africana: *Contos*

⁵⁰¹ Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil. E-mail: profamariluciaramos@gmail.com

Populares de Angola, Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea, Modernos poetas cabo-verdianos, Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa, Poetas de Moçambique, dentre outras.

Iannone recupera para nossa memória a apresentação, em 1971, da “Proposta Orgânica de um Curso de Literatura Ultramarina”, de autoria da professora Isa Maria Simões, da Universidade Federal da Bahia, durante o *II Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, em Belo Horizonte, com base na experiência de ter ministrado no ano anterior a disciplina “Literatura Ultramarina. Literatura Caboverdiana”. A partir de 1971 surgem então outros estudos, como no interior de São Paulo (Assis e Marília).

Nessa década de 1970 um nome daria impulso ainda maior aos estudos das literaturas africanas entre os brasileiros: Profa. Dra. Maria Aparecida C. B. Santilli. Conforme lembra o professor Benjamin Abdala Júnior na apresentação do livro em homenagem à professora, *Abrindo Caminhos* (2002), nos primeiros anos da década de 70 Santilli atua como membro da direção do CEDAL (Centro de Documentação para a América Latina) da USP, e abre uma nova área de estudos com a disciplina curricular “Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”, no âmbito do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

Em fins dos anos 70 a professora é convidada para conferências pelo historiador português Joaquim Barradas de Carvalho, em virtude de seus estudos das relações entre literatura e história, que já haviam sido base para seus artigos sobre Alexandre Herculano. Essa sua importante vertente nos estudos sobre as literaturas de língua portuguesa só se desenvolveria de modo sistemático na década de 90. Publicações da professora como *Africanidade* e *Estórias Africanas*, ambas de 1985, além dos inúmeros artigos, são fundamentais para quem escolher pesquisar “as africanas”.

Com a instauração do regime democrático em Portugal depois do 25 de abril de 1974, foi criado em 1975 o *Instituto de Estudos Africanos* na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde tem início a formação de alunos nessa área. Depois dessa iniciativa, outras universidades portuguesas também criaram seus cursos, como a Faculdade de Letras de Coimbra (1979), Universidade de Évora (1976), Universidade Nova de Lisboa (1981), Universidade do Porto (1977), Universidade Católica (1980).

Ainda em tempos das primeiras contribuições há que se lembrar do nome do professor Manuel Ferreira, um dos fundadores do referido Instituto da Universidade de Lisboa. Seus dois volumes de *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, de 1977, constituem bibliografia básica.

Também na década de 70 outro nome paradigmático nesses estudos surge, Russel Hamilton, que publica em 1975 *Literaturas Africanas lusófonas*, bem como *Voices from an Empire: a history of Afro-portuguese literature* e *Literatura Africana Literatura Necessária I - Angola*, pela Edições 70, e *Literatura Africana Literatura Necessária II- Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe* (1984).

Alfredo Margarido publica em 1980 *Literaturas das nações africanas de língua portuguesa* e Salvato Trigo, em 1981, sua tese de doutorado, *Luandino Vieira: o logoteta*. Observe-se que Trigo contempla a obra de um autor, enquanto os seus antecessores e contemporâneos tratam da literatura africana em âmbito geral, de modo histórico e temático. Em 1984 acontece em Paris um evento internacional, *Les littératures africaines de langue portugaise*, com a participação de Santilli e Abdala.

Em 1988 o professor catedrático da Universidade de Lisboa, Alberto Carvalho, defende sua tese de doutorado, *A ficção de Baltasar Lopes: contributo para a originalidade da literatura Cabo-Verdiana*, sistematizando a literatura daquele arquipélago.

José Luís Pires Laranjeira, que defendeu sua dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileiras e Africanas de Língua Portuguesa em 1985 e, em 1994, a tese de doutorado em

Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, publica em 1995 *A negritude africana de língua portuguesa*.

Esse destaque, embora parcial, que oferecemos aos nomes dos que tanto no Brasil, quanto em Portugal iniciaram os estudos das literaturas africanas permite notar que as contribuições iniciais se voltaram para o global, elencando as literaturas e autores de vários países de África de Língua Portuguesa, situando-os de modo cronológico, vinculando-os ao contexto histórico de produção, legando-nos assim, um quadro da historiografia dessas literaturas com ênfase na cronologia e com comentários sobre as peculiaridades deste ou daquele autor ou literatura deste ou daquele país, estabelecendo as inerentes relações entre literatura e história e eixos temáticos.

Até a década de 80 os estudos sobre as literaturas africanas foram esparsos, ganhando fôlego e continuidade a partir da década de 1990. Não se enfoca aqui as vigorosas contribuições a esses estudos de países como Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, França e outros, pois nos centramos nas pesquisas nos países de língua portuguesa, porém, há que se referir que em determinados momentos, como em fins da década de 70 e começo da de 80 as pesquisas das ciências humanas sobre a África são lideradas pelos cientistas dos Estados Unidos. Ainda na década de 90 era consenso que um completo acervo sobre África estava na Biblioteca do Congresso, o que nos levou a complementar, de modo profícuo, a bibliografia para nossa tese lá, a exemplo do que fizeram vários outros pesquisadores.

Outras ações impulsionadoras de novos estudos foram os encontros de professores de literatura africana, com a presença de escritores dos países africanos de Língua Portuguesa. Até a criação desses encontros, as pesquisas eram apresentadas em eventos de Literatura Portuguesa ou de Brasileira ou ainda de Língua Portuguesa. Até a presente data foram realizados quatro, embora outros com nomenclatura e enfoque específicos tenham sido realizados desde a década de 90.

I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, realizado na UFF, em outubro de 1991 e coordenado pela Profa. Laura Padilha e comissão executiva de professores da UFRJ, da USP e da UNESP. Estiveram presentes Costa Andrade, Jofre Rocha, João Melo e Manuel Rui, além de Michel Laban, Maria Aparecida Santilli, Benjamin Abdala Jr., Carlos Serrano, além dos pós-graduandos ou professores estudiosos da área. O *II Encontro* ocorreu na USP, de 27-30 de outubro de 2003, portanto 12 anos após o primeiro, dando visibilidade ao tempo que se leva para formar pesquisadores e às dificuldades enfrentadas pelos professores da área, conforme salientam suas organizadoras na “Apresentação” dos Anais em que tecem um panorama histórico dos caminhos trilhados. Nesse fundamental texto de “Apresentação”, há dados importantes sobre a formação dessa vertente de estudos, como a criação do *Centro de Estudos Africanos*, em 1965, pelos professores Mourão e Carlos Serrano e kabengele Munanga, e com a colaboração do escritor angolano Castro Soromenho, sendo sua revista, *África*, veiculada desde 1978.

Além da publicação dos anais desse Encontro em CD, houve a do livro *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa* em 2005, pela Editorial Alameda.

Do *III Encontro*, realizado no Rio de Janeiro em novembro de 2007, foi publicado um livro com as palestras dos convidados, além de CD com as comunicações. *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*, organizado por Carmen Lúcia T. Secco, Maria Teresa Salgado e Silvio Renato Jorge, de 2010.

O *IV Encontro* realizou-se de 8-11 de novembro de 2010, em Ouro Preto, organizado pela PUC-MG, com a participação de vários escritores dos vários países de Língua Portuguesa e pesquisadores das várias partes do Brasil, evidenciando os frutos dos trabalhos.

Há que se destacar a importância para a divulgação desses estudos das revistas e dos livros organizados por especialistas da área. Desde a década de 80 foram sendo criadas revistas como espaço para a visibilidade das pesquisas na área. Revistas *Via Atlântica* (USP,

n. 1, 1997); *Metamorfoses* (PUC-RJ, n.1, 2000, editada pela Caminho e Cátedra Jorge de Sena; *Gragoatá* (RJ, n. 1, 1996); Revista *Estudos Portugueses e Africanos* (EPA) do Núcleo de Estudos de Culturas de Expressão Portuguesa (NECEPO), da UNICAMP (circulou semestralmente de 1983 a 2004).

Há revistas que dedicaram números especiais a África, ou sessões, como é o caso de *Cerrados: Literaturas e culturas africanas* (Brasília, UnB, v. 19, n. 30, 2010). *Scripta* (PUC-MG. As Revistas n. 1, parte II, e de n. 2, parte V, trazem o “Dossiê África”).

Para além dessas referências, há os vários livros organizados pelos críticos paradigmáticos, assim como as publicações individuais, sejam de teses ou resultado de projetos de pesquisa. De modo que as trilhas abertas pelos precursores dessa linha de estudos romperam fronteiras e preconceitos e hoje a área encontra-se consolidada pelo país, com irradiação de pesquisadores da região sudeste para as demais, e já se nota a formação de quadros nas próprias regiões, para além do sudeste.

2. De um natural período de “manifestações literárias” ao macrossistema das literaturas em língua portuguesa.

Após essas iniciativas pessoais e consolidação de grupos ao longo de anos para a criação da linha de pesquisa, é possível verificar também algumas linhas de força desses estudos, como a da relação entre literatura, história e sociedade, que por fim é frequente nos textos literários dos países africanos, já que em sua história registram as consequências da dominação em virtude das expansões marítimas europeias, no final do século XV e início do XVI, a exemplo do que ocorreu na América Latina. Assim, esse diálogo nos estudos das literaturas em língua portuguesa foi propiciado pela própria necessidade dos africanos expressarem por meio da literatura a sua versão da história e darem a conhecer ao mundo o seu *modus vivendi* apesar da colonização. Portugal, a metrópole, também passou pela necessidade de reler sua atuação nas colônias e vários livros sobre a época colonial foram publicados, como aborda o romance, *Os cúis de Judas*, de Lobo Antunes.

Pela poesia e narrativas curtas colonos portugueses registraram suas impressões sobre o local e seus nativos, e também por elas os então colonizados expressaram suas revoltas com a situação de dominação, ora permitindo entrever a indignação com a extrapolação do poder por parte dos colonos, ora dando a conhecer o cotidiano repleto de tradições de seus habitantes e assim possibilitando outras imagens sobre os africanos. Constituíram-se em “manifestações literárias”, conforme denomina o crítico literário brasileiro Antonio Candido ao período anterior à existência de uma literatura “propriamente dita”, em seu importante estudo sobre a *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959.

O crítico literário logo nas primeiras páginas define a “literatura” como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”.

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e por que se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita, considerando aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. (CANDIDO, 1997, p.25).

Conforme o pensamento de Candido, podem ocorrer produções isoladas que não constituirão um sistema, mas “manifestações literárias”. Um rápido olhar sobre a formação da literatura angolana permite perceber que desde as primeiras publicações em meados do XIX e entre o final do século XIX até meados do XX ocorrem “manifestações literárias”, pois não há, de acordo com Candido, um fator preponderante para a constituição de uma “literatura

propriamente dita”: a continuidade, a tradição. Assim, mesmo que existam “elementos internos” que concorram para articular as obras (língua, temas e imagens partilhados), somados a “elementos externos” para a articulação (conjunto de produtores mais ou menos conscientes de seu papel; conjunto de receptores; mecanismo transmissor (“de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos”)), se não houver uma continuidade literária, não há “literatura propriamente dita” (1997, p.25).

De fato, a questão da continuidade não se configurou na literatura angolana até meados do século XX. Houve publicações esparsas no tempo, a maioria inicialmente *sobre* Angola. Eram colonos e agentes do governo português a serviço em Angola ou mestiços que estudaram na metrópole, cuja linguagem, conteúdo e forma literária nada ou pouco tinham a ver com Angola, expressando visões não raras vezes estereotipadas e exóticas sobre o que imaginavam presenciar.

Entre as “manifestações literárias”, esporádicas publicações vão surgindo ainda em meados do século XIX. José da Silva Maia Ferreira, filho de pai português e mãe angolana, publica em 1849 *Espontaneidades da minha alma*, livro de poesia considerado a primeira obra de um angolano. Em 1882 Alfredo Troni publica a novela *Nga Muturi* e, em 1891, o livro de poesia do angolano Joaquim Dias Cordeiro da Matta, *Delírios*. Outro mestiço, formado em Direito em Portugal, Pedro Félix Machado, publicou em 1892 *Cenas de África: romance íntimo*, o qual, diferentemente dos anteriores, trata de costumes angolanos, porém ainda em estilo europeu. Em 1927 Óscar Ribas publica *Nuvens que passam* (poesia). Em 1935, António de Assis Júnior publica a importante novela *O segredo da morta*. Em 1944 Lília da Fonseca publica *Panguila*, e dez anos mais tarde, a luandense Maria Joana Couto lança *Braseiro ardente*. Em 1948, Humberto da Sylvan, lança *Silêncio* e, Mário Milheiros, *O imbondeiro maldito*.

A década de 50, porém, será decisiva para a Independência de Angola e para a “continuidade” e formação de uma “literatura propriamente dita” e alguns fatos de variada ordem serão decisivos.

Nessa altura, o assimilado desejava apenas sobreviver, buscando soluções individuais para as situações conflitantes. Após a Segunda Guerra Mundial, porém, com a opinião pública internacional contrária à manutenção dos sistemas coloniais, o governo Salazar preocupou-se em passar para o mundo a ideia de que era um país único, composto de províncias continentais e ultramarinas. Entretanto, para denunciar a falácia da ideia propalada pela então metrópole de que em Angola não se praticava a discriminação racial e de que as diferenças entre brancos e negros eram concebidas apenas no âmbito cultural, e ainda para questionar o conceito de “lusotropicalismo” criado pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, um grupo de intelectuais angolanos, formado em Lisboa, onde conviveram com outros africanos na *Casa dos Estudantes do Império* (CEI), incumbiu-se de preparar a luta pela libertação e também de propiciar a formação e consolidação de um novo contexto para Angola. Eram eles Amílcar Cabral, Agostinho Neto, António Jacinto, Mário de Andrade, Francisco Tenreiro entre outros. Esses intelectuais, voltando a suas terras, preparariam com outros intelectuais as bases para a luta armada pela Independência, que começaria em 1961 e se manteria até 1975 com a Independência.

Nessa decisiva década de 50, surgem movimentos culturais, intelectuais, mas também políticos, como a *Geração de 48*, o movimento intelectual *Vamos descobrir Angola!* - importante instrumento na luta anticolonial que dará seus frutos na década de 60 - a *Geração da Cultura* e da *Mensagem*, o *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*. Nessa efervescência, a união dos escritores em volta de ideais culturais e políticos já estava fomentando a constituição da literatura angolana “propriamente dita”, assim como a conquista da Independência.

Vários títulos são dados a público nessa década: em 1953, Mário Pinto de Andrade organiza a *Antologia temática de poesia africana*; em 1954, o moçamedense Joaquim Pedro Arroja Júnior lança *Flores negras*. Em 1956 Cochat Osório escreve *Calema*, Mário António de Oliveira publica *Poesias* e Roberto Correia edita *Assim somos todos*. Em 1957, do Namibe, surge Clodoveu Gil, com *Temas eternos: poesia* e Eugênio Ferreira, madeirense naturalizado angolano, publica *Feiras e presídios* em 1958, ano em que também António A. M. Cristão publica *Memórias de Angra do Negro: Moçâmedes*.

Constitui-se a “literatura propriamente dita” e vários nomes surgem na década de 60 e muitos até hoje continuam construindo os rumos da literatura angolana, outros já se foram, tendo cumprido seu importante papel. Arnaldo Santos, Costa Andrade, Henrique Abranches, Inácio Rebelo de Andrade, Luandino Vieira (com *A cidade e a infância*), Agostinho Neto (com *Poemas*, 1961), Alexandre Dáskalos, António Jacinto (com *Poema*), Ernesto Lara Filho, Viriato da Cruz (com *Poemas*), Henrique Guerra, Maria Helena de Figueiredo Lima, Maria Eugênia Lima (com *Entre a parede e o espelho: poemas*), Maria José Pereira da Silva (com *Labaredas em Prece*), Alda Lara, Jorge Macedo, David Mestre, Manuel Rui (com *Poesia sem notícia*), Manuela Cerqueira (com *Menina do deserto*).

Consolidando o trabalho de luta contra o poder colonial pelas páginas literárias e expandindo o leque de escritores angolanos, surgem ainda outros nomes que se somam a esses na década de 70: Carlos Ervedosa, Wanda Ramos e Honorinda Cerveira, João Abel, João Maria Vilanova, Domingos Van-Dúnem, Fragata de Moraes, Maria do Carmo Marcelino e Olga Gonçalves, Ruy Duarte de Carvalho, Aristides Van-Dúnem, Jofre Rocha, Leonor Correia de Matos, Pepetela, Adriano Botelho de Vasconcelos, Raul David, Uanhenga Xitu (com *O meu discurso*), Arlindo Barbeitos, Jorge Arrimar.

A literatura de militância - como ficou conhecida a produção literária empenhada na conquista da liberdade, escrita em sua maioria nas celas das prisões do Tarrafal na década de 60, preponderantemente - denunciava e alertava aos naturais de Angola e aos estrangeiros sobre os rigores da colonização e sobre os conflitos, enquanto valorizava aspectos dos povos e das tradições africanas, reatando as pontas de um passado de tradições milenares, do qual tiveram de se afastar por imposição, a um presente cujas configurações econômicas, históricas, sociais encontravam-se inegavelmente alteradas pelo longo período de dominação colonial. Assim, a literatura como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”, conforme Candido, é possibilitada pela de militância, da década de 50 até meados da de 80.

De modo que após um período de manifestações literárias, dada a sua expansão e “continuidade” em meados do século XX, a literatura angolana passou a constituir-se como “literatura propriamente dita”, dentro de um “sistema literário”, como ocorreu no Brasil a partir do Romantismo.

A ideia do macrossistema está ligada à convicção de que as relações de parentesco entre as literaturas em português permitiriam uma livre circulação dos repertórios literários e bens culturais. Em *Literatura, História e Política*, Benjamin Abdala Junior (1989) aponta para a existência de um macrossistema literário, paralelo ao da língua, que articularia os sistemas literários nacionais dos países de língua portuguesa. Seria um ponto de encontro dos polissistemas literários da língua portuguesa, com a possibilidade de um paradigma, produto das articulações dos sistemas literários nacionais. Seria, então, dentro do macrossistema que atuaria o campo intelectual, que possibilita entender as preocupações presentes na produção literária de um determinado autor, país em determinado contexto.

3. “...em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia...”

A Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos é sobretudo uma fixação, através da literatura, dos traços marcantes de como nos imaginávamos no momento de nossa

afirmação como nação politicamente independente. A compreensão desse novo Brasil, que se pretendia soberano e desenvolvido, pedia então novas interpretações de nossa formação, matizando aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais que repercutiam em nossa contemporaneidade. Dessa forma, o estudo de Candido auxilia no entendimento da construção do imaginário sobre as nações africanas, por explicitar os mecanismos pelos quais aprendemos a nos ver e a nos imaginar.

O sistema literário, paralelamente ao linguístico, desenvolve uma função cumulativa, como um tesouro cultural coletivo, a ser apropriado em cada produção literária. Poderia ser verificado, então, o desejo de formar a literatura angolana reconstituindo-se o *modus vivendi* em Luanda ou nas regiões mais afastadas da capital. Assim, para além da reconhecida comunidade linguística, existe um mundo cultural ligado por traços comuns, mesmo na diversidade que as literaturas desse macrossistema expressam.

Tomemos outra citação Candido para a urdidura conclusiva deste artigo:

Se não lermos as obras que a compõem [a literatura brasileira/angolana], ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimatação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos. (CANDIDO, 1997, p. 9).

A ação de ler e reler textos paradigmáticos que compõem o rol de uma literatura pode promover a revisão da compreensão dos “sentimentos que experimentavam” seus autores então, mas em novo contexto, já resultado das contribuições de suas “leituras” de um tempo.

Pode-se afirmar que a literatura possibilita ao leitor de todos os tempos recuperar as imagens reconstruídas literariamente, seja de um cotidiano repleto de tradições e manifestações culturais, seja de momentos de luta por ideias como a libertação do domínio colonial. E os significativos momentos históricos - conflitos culturais das mais diversas ordens ou lutas tensas pela sobrevivência e conscientização da necessidade de mudança - são reescritos pela ótica agora do sujeito da história e, assim, vozes silenciadas animam as páginas literárias.

Desse modo, literatura, história e cultura se entrelaçam e dão a dimensão do macro pela leitura que do microcosmo fazem os autores empenhados de seu tempo que expressaram “os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos”, e, assim como ocorre com a literatura, também se dá com seu estudo, pois os primeiros críticos das literaturas africanas de Língua Portuguesa também expressaram, criticamente, os sentimentos que experimentaram, conforme buscamos mostrar.

Referências Bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Abrindo caminhos. In: Caniato, Benilde Justo; Miné, Elza coordenação e edição. *Abrindo Caminhos. Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Coleção Via Atlântica n. 2, 2002, p. 9-14.

_____. Literatura, História e Política. Literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 1º. Volume: 1750-1836; 2º. Volume: 1836-1880. 8ª ed. BH - RJ: Ed. Itatiaia Ltda., 1997.

IANNONE, Carlos Alberto. Um pouco de história: alguns marcos (iniciais) do estudo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. In: *Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, I, 1991, Niterói. Anais. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995, p. 225-230.

ESPAÇO, TEMPO, CULTURA E IDENTIDADE NO CONTO A VIRGEM SANTÍSSIMA NO QUARTO DE JOANA DE BERNARDO ÉLIS

⁵⁰²Leila Borges Dias SANTOS (UFG)

Resumo: O microburgo goiano advindo da decadência do gado em inícios do século XX e sua cultura povoam o tempo que engendra as relações humanas do referido conto a ser discutido com o aporte das abordagens literária, filosófica, histórica e sociológica. A religiosidade da personagem principal e a linguagem empregada pelo autor demonstram a especificidade de uma identidade e de uma cultura, além da denúncia social de seu regionalismo. Espaço, tempo, identidade, cultura e linguagem são analisados com o aporte de autores como Afrânio Coutinho, Modesto Gomes, Paul Ricoeur, Mircea Eliade e Denys Cucho.

Palavras-chave: Literatura de Élis. Espaço. Tempo. Cultura. Identidade.

1. Apresentação

O espaço descrito no conto *A virgem santíssima no quarto de Joana* faz referência a pequenas cidades do interior goiano no período associado à decadência do gado. O tempo retratado é o construído pela personagem a partir da leitura de mundo fornecida pela cultura devocional católica popular, oriunda de cenário rural, representada, no conto, pela imagem de sua santa de devoção e responsável pela formação de sua identidade.

Nesse contexto, são inseridas as contribuições de Paul Ricoeur com as noções de configuração e reconfiguração, Mircea Eliade e o Não-Tempo, Denys Cucho, que relaciona cultura e identidade, Afrânio Coutinho com a apreciação sobre a linguagem de Bernardo Élis e Modesto Gomes, sobre o pequeno burgo, cenário de predileção do autor.

A partir desses elementos é tecido o presente estudo, num esforço por interpretar o conto, à luz dessas contribuições filosófica, histórica, sociológica e da crítica literária.

2. Linguagem, cultura, identidade, tempo e espaço na religiosidade da personagem Joana

O regionalismo de Élis, discutido por Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil. Era realista. Era de transição*, é categorizado geograficamente e culturalmente como central e está mergulhado em aspectos locais, sendo constituído por espaço que tem como pano de fundo o ambiente natural da fazenda. De características culturais autênticas, conta com “formas de conflito social e moral” peculiares do cenário rural. (COUTINHO, 1986, p. 236). Esse regionalismo realista apresentaria “espírito humano” proveniente de uma cultura particular que fornece à literatura

um assunto [a paisagem física e cultural, os costumes locais, lendas, mitos, tipos, linguagem, etc.], uma técnica [modos de expressão nativos e populares, estilo, ritmo, imageria, simbolismo], um ponto de vista [a idéia social de uma sociedade e os valores culturais movidos pela tradição, que exerce o papel de liberadora e de confinante] (COUTINHO, 1986, p. 235).

⁵⁰² UFG, Goiânia, Brasil. E-mail: borges_leila@yahoo.com.br

Coutinho também identifica em Élis influências estéticas e culturais do modernismo, que conferem os aspectos social e estético à sua obra, valorizando a realidade brasileira no que tem de mais autêntico, ou distante do cosmopolitismo do litoral. A linguagem que utiliza para seus personagens é respeitosa, aproximando o autor ao espaço e à cultura do universo agrário apresentado, que privilegia o caipira ou o lavrador, preso a terra e inserido na economia do gado.

Modesto Gomes em *Sentido do Regionalismo goiano* denominou de “pequeno burgo”, o lugar que “nasce e se desenvolve [...] sob o influxo da grande propriedade rural”. (GOMES, 1971, p. 81)

No caso, Joana é agregada de uma fazenda, não vive na pequena cidade. Entretanto, as relações travadas nos contos de Élis, em um ou noutro ambiente, fazem parte do mesmo universo cultural, não contendo as pequenas cidades retratadas, elementos que lhes dissociem do mundo do campo.

Relacionando a literatura de Élis à contribuição de Ricoeur, Eliade e Cuche, tem início as considerações abaixo.

O tempo configurado, momento da escritura do texto e o reconfigurado, momento da leitura do texto, assim como a busca de sentido na necessidade de retornar às origens e se chegar a um Não-Tempo, para se transcender a morte e o tempo vivido, ligado ao sofrimento, são associados à personagem Joana em sua devoção à Virgem Santíssima, o que remete à configuração e reconfiguração de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* e ao Não-Tempo de Mircea Eliade em *Mito e Realidade*.

E como percebe Denys Cuche, em *A noção de cultura nas ciências sociais*, enquanto a cultura seria produto de “processos inconscientes”, a identidade estaria ligada a “norma de vinculação [...] consciente”. (CUCHE, 2002, p. 176).

A identidade, portanto, construída socialmente por grbaixoupos e por indivíduos, se relaciona a uma temporalidade e a uma espacialidade específicas, pois é sempre pertencente a um contexto, sendo dinâmica e, portanto, em permanente transformação.

Nesse contexto é introduzida a estória da personagem Joana, com seu catolicismo leigo, uma mistura de crenças em forças da natureza, de reminiscências medievais portuguesas e de religiosidades indígenas e africanas. (SANTOS, 2008).

Meio de sobrevivência das pessoas humildes desde a época da colônia brasileira, povoa de sentido o tempo de seus fiéis, que leem o mundo por meio desse credo. Mescla do pensamento mágico e sincrético e da solene presença dos clérigos do catolicismo institucional, é uma fé popular envolta na magia cotidiana definidora do perfil dos acontecimentos desse mundo.

De fundo devocional essa religiosidade, ritualística e carente de doutrina, lança o indivíduo à autonegação, ao entregar a Deus e ao seu santo de predileção, sua vida e seu destino, recusando-se a assumir uma responsabilidade própria para com o futuro.

De acordo com a teologia, devoção é uma obrigação a Deus, fervor perene, postura cotidiana de fé. É o sentimento amoroso que liga o fiel à divindade e a inspiração que o unifica com o sagrado.

A cultura do catolicismo popular é uma mistura de representações mágicas mergulhadas em noções nebulosas de um Deus monoteísta e ético, espécie de caleidoscópio multifacetado do sagrado. (SANTOS, 2008). Praticado nas fazendas e arraiais, contava com escasso número de clérigos, insuficientes para atender à população rural dispersa.

É essa cultura religiosa que está presente no conto, onde Joana, em sua relação devocional com a santa remete à memória de tradições religiosas ancestrais que imprimem lembranças enraizadas naqueles que viveram ou vivem essas práticas. (SANTOS, 2008).

A cultura e a identidade seriam, portanto, os elementos que tecem a construção do espaço e do tempo, consistindo em veículo que dá vida à narrativa, por sua vez, em permanente configuração e reconfiguração.

Espaço, tempo, cultura e identidade são nesse trabalho interrelacionados, para que seja possível aderir à tese de Paul Ricoeur de que a narrativa é que povoa de humano o tempo e o espaço. Cultura e identidade seriam então, o “como é compartilhado” esse povoamento de humano em uma dada sociedade.

Se é compartilhado, é coletivo e diz respeito a trocas e a construtos que marcam não só uma identidade, como uma identificação, termo que designa duas ideias: a primeira, de diferenciação, pois ao mesmo tempo em que a identidade inclui, exclui, e a segunda ideia, de dinamismo, resultado de construções e reconstruções sociais constantes “no interior das trocas sociais”, perpetuando práticas de ressignificação de tradições. (CUCHE, 2002, p. 183).

É essa capacidade humana de povoar o tempo e o espaço de sentido, que confere coerência aos acontecimentos vividos. A santa de Joana reconfigura sua existência espacial e temporal.

Sua imagem fornece significado ao caos que é o amontoado de eventos desconexos de sua existência.

A tríplice mimesis de Paul Ricoeur é complementada pela abordagem de Mircea Eliade em *Mito e Realidade*.

Para esse trabalho, destaca-se da obra do autor romeno a ideia de que a literatura relaciona a busca de sentido, ou transcendência ou fuga da morte, à sensação de se atingir o Não-Tempo que adviria, no caso, da busca pelo prazer estético que a literatura oferece, em um combate à angústia humana, realizada no momento da fruição da leitura.

Tal experiência levaria à sensação de se estar abolindo “o Tempo decorrido”, o que significa obter a capacidade de se ‘voltar atrás’ e de recomeçar a existência em todas as suas virtualidades intactas”. (ELIADE, 1972, p. 79).

Eliade defende que a literatura é

uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e trabalhar. Perguntando-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”. Como era de esperar, é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do “Tempo morto”, do Tempo que destrói e que mata. (ELIADE, 1972, p. 164-165).

A literatura tem o poder de libertar o indivíduo do tempo vivido, atingindo-se o “Não-Tempo”, que seria o alcance do “eterno presente que precedeu a existência temporal, inaugurada pela primeira queda [...] humana”, o que pode extinguir o tempo, percorrendo-o “em sentido contrário, e desembocar [...] no Não-Tempo, na eternidade”. (ELIADE, 1972, p. 80). Ao oferecer esse retorno às origens, apazigua a necessidade de sentido, que seria constante desde as sociedades arcaicas até as modernas, numa busca por sua atualização e renovação.

3. Joana, catolicismo popular, reconfiguração e Não-Tempo

O que foi apresentado do pensamento de Ricoeur e Eliade, aplicado ao conto de Élis, fornece a apreciação a seguir.

Por meio da imagem da santa, Joana faz sua leitura de mundo e narra seu tempo,

reconfigurando-o em sua crença, único horizonte de sentido possível para ela.

Orfã e agregada de uma família de fazendeiros, tem pregada na parede de seu quarto a imagem da Virgem Santíssima, sinal de sua ligação com o sagrado do catolicismo popular.

Essa é a estória de uma moça que tem a vida destruída por uma série de acontecimentos que culminarão em sua morte. Tais acontecimentos são desencadeados por sua entrega a um amor. Seu drama tem início quando ela se enamora pelo filho do patrão, um rapaz apelidado de Dedé.

Confiando nas palavras doces de seu amado, ela se esquece das diferenças de classe que separam sua realidade da dele e investe nesse sonho romântico, sua virtude de jovem casta, na esperança de cessar seu sofrimento e pobreza.

Interessante notar que em um só trecho, Élis se refere à santa e ao rapaz, - fonte de todos os males que estão por vir-, que o autor descreve da seguinte forma:

virgem santíssima de folhinha - muito bondosa e risonha. A virgem testemunhara tudo com aquele mesmo semblante de misericórdia e de bondade. Até a noite em que a moça abriu a janela para conversar com o filho do coronel (que lua fazia!) e ele pulou para dentro do quarto. (ÉLIS, 2005, p. 160-161)

Esses encontros escondidos seriam o ponto alto da vida de Joana e eles como que suspendiam seu sofrimento cotidiano. Como boa fiel, sentia-se protegida pela santinha, mesmo em conflito interno devido aos seus sentimentos de culpa diante do seu amor, moral e socialmente proibido.

Do romance de Joana com o filho do coronel, surge a gravidez e a partir de então, sua vida começa a mudar. Mas não para melhor.

Assim que o fato é conhecido pelos pais do rapaz, a família decide encobrir o que considerava uma vergonha. Na tentativa de remediar o “escândalo” da jovem que poderia prejudicar o futuro de seu filho, entregam-na em casamento ao coveiro das redondezas.

Em meio ao seu destino inescapável e impiedoso, ser entregue a um homem muito mais velho, bêbado e envolto em histórias macabras de assassino devorador de recém-nascidos, cumprem Joana e seu pequeno filho bastardo o fardo de fim dramático.

Sua santa lhe deu forças para viver, e mesmo sem amor ou vontade, casa-se com o coveiro e engravida novamente. É sua reta final rumo à morte.

Élis faz também referência a Nossa Senhora das Candeias e às várias denominações da santa, como Nossa Senhora da Luz, Nossa Senhora da Candelária ou Nossa Senhora da Purificação, considerada a protetora das parturientes, que lhes abençoa e purifica nos pós-parto.

Em um dado momento do conto, quando é narrada a morte de Joana que não resiste ao parto do filho do seu marido, ela percebe que o mesmo devora a perna de seu primogênito. Seus pensamentos, fraqueza e delírio são descritos pelo autor da seguinte forma: “os pagãos [...] enxergam, no fundo impossível do limbo, uma luz muito fraca que lhes alumia o caminho da eternidade. Não seria uma visão do outro mundo? Seu filho não morrera pagão?” (ÉLIS, 2005, p. 167).

Os momentos cruciais de sua vida e morte estão entremeadas pela devoção católica a sua santa, sua última impressão em vida, pois ela morre junto com o filho.

Após a morte de Joana, o autor observa ainda a presença da santa, sempre serena e carinhosa: “A virgem santíssima que Joana tinha no quarto, em casa de coronel, estava pregada assim na parede”. (ÉLIS, 2005, p. 169).

A devoção sincrética e ritualística, a memória feliz de dias felizes, para Joana única lembrança de contentamento de sua triste vida, conjugam-se com o símbolo de bondade e esperança na face da santa, que representa tudo o que foi ausente, o contrário de sua experiência. A imagem de uma eternidade talvez vindoura, sagrada e socialmente valorizada,

num tempo não vivido.

Sua morte seria uma espécie de catarse a purgar seu corpo e sua alma, assim como o corpo e a alma de seu filho concebido pelo pecado. A Virgem seria o oposto da virtude perdida de Joana, sacrificada em nome de um amor carnal ilegítimo.

Entretanto, é abençoada na saída desse mundo, pela Santa Virgem e pela Nossa Senhora da Purificação, que permitem a entrada no que seria, para ela, o verdadeiro mundo.

Joana concretiza sua transcendência rumo à vida celestial por meio da narrativa que dessubstancializa sua existência, reconfigurando-a rumo a um tempo anterior a todo sofrimento.

A Virgem, mesmo sendo uma imagem, transporta Joana para uma leitura de mundo focada na fé de seu credo, é o que dá sentido e reconfigura seu tempo, agora maior que sua existência.

4. Considerações Finais

Bernardo Élis, ao expressar em seus personagens, de forma fidedigna, a linguagem, a cultura e a identidade, específicos dos pequenos burgos e das fazendas de Goiás no período da decadência do gado, povoa dessa matéria humana seu pano de fundo rural. Da cultura religiosa de Joana, ele extrai uma visão de mundo profunda e singela, mecanismo de defesa e meio de sobrevivência de sua humilde personagem, que sucumbe ao ambiente opressor de relações desumanizadas que lhe são impostas. À ela não resta alternativa senão a de reconfigurar seu mundo na busca incessante pelo NãoTempo, atingido ao fim de seus dias, em sua única redenção possível.

Referências Bibliográficas

COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Era realista. Era de transição. Vol 4. 3ed. revista e ampliada. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1986.

CUCHE, Denis. A noção de cultura nas ciências sociais. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ÉLIS, Bernardo. Ermos e Gerais. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 247 p.

GOMES, Modesto. MOTTA, Ático Vilas Boas da; GOMES, Modesto (org.). Sentido do regionalismo goiano. In: Aspectos da cultura goiana. (I). Goiânia: Departamento Estadual de Cultura. Gráfica Oriente, 1971, p. 76-81.

PELLAUER, David. Compreender Ricoeur. Petrópolis: Vozes, 2009.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. A intriga e a narratividade histórica. Vol. 1. São Paulo: Editora WMF e Martins Fontes, 2010.

SANTOS, Leila Borges Dias. Ética da Súplica. Catolicismo em Goiás no final do Século XIX. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

**IDEALIDADE DA CULTURA E IDENTIDADE BRASILEIRA A PARTIR DE
AMERICANAS: A POESIA MACHADIANA CUMPRINDO A FUNÇÃO
APRESENTADORA DO *ETHOS* BRASILEIRO NO SÉCULO XIX**

Ruth Aparecida Viana da SILVA (IFRO)⁵⁰³
Cynthia de Cássia Santos BARRA(UNIR)⁵⁰⁴

Resumo: A poesia machadiana e a personificação do ideal de brasileiro na obra *Americanas* oferece uma perspectiva de leitura sócio-histórica, uma vez que os poemas aí registrados prefiguram ideais identitários que, por meio das personagens, vão tecendo o mosaico étnico e o jeito de ser da sociedade brasileira da época na visão do poeta. Assim, busquemos ter olhos para ver e identificar os problemas e os impasses relativos à idealidade da cultura e da identidade brasileira, a partir do jogo construído esteticamente por Machado de Assis nas páginas de *Americanas*, principalmente aqueles relacionados à questão da identidade indígena.

Palavras-chave: Mosaico étnico. Idealidade cultural. Indianidade.

1. Introdução

Falar de Joaquim Maria Machado de Assis, cujas obras revelam intensa participação no cenário cultural brasileiro em um período de efervescência do Segundo Reinado e dos primeiros anos da República, é sempre um desafio e uma oportunidade de oferecer um novo viés de leitura. Nesse contexto, a proposta inicial do presente artigo é a de oferecer ao leitor uma pequena amostra do néctar que pode ser sorvido em *Americanas* (1875). Destacaremos desta obra o ideal de construção da ideia de nação brasileira a partir da miscigenação de três matrizes culturais – europeia, indígena e africana, ressaltando, porém, a matriz indígena. Nesta obra percebemos um esboço, uma representação poética para a então sociedade denominada brasileira. Machado, como outros escritores de sua época, ajudou, mais que compreender, a inventar simbolicamente a sociedade brasileira no final do século XIX. Por isso, o convite: olhar, ler e identificar impasses relativos à idealidade da cultura e da identidade brasileira, a partir do jogo construído esteticamente pelo autor nas páginas de *Americanas*(1875), principalmente no que se refere à temática indígena.

2. Século XIX: uma ideia de Nação brasileira em ascensão

Começar o Brasil? Como? Ricupero (2004), em seu livro *O romantismo e a ideia de nação no Brasil*, diz que é possível começar por investigar “se foi no período de maior influência intelectual do romantismo, aproximadamente entre 1830 e 1870, que os brasileiros definiram a ideia que fazem de sua própria nação” (p. XVII). E o próprio autor responde:

[...] não há muita dúvida em relação à parte da resposta de nossa questão, já que era intenção deliberada dos românticos brasileiros, assim como de românticos de outros países, estabelecer a identidade nacional. Fato que pode ser facilmente constatado pelas afirmações dos homens da época (RICUPERO, 2004, p. XVIII).

Que personagem definiria o “brasileiro legítimo”? O indígena definido a partir de um

⁵⁰³ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia. Porto Velho, Brasil. E-mail: ruthapvianasilva@gmail.com

⁵⁰⁴ Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, Brasil. cynthiacsbarra@gmail.com

ideal rousseauiano? Um indígena com voz? Nesse contexto, em *Americanas* (1875), temos um autor com ideais românticos indianistas? É possível perceber em *Americanas* a idealidade de uma cultura que revelaria uma possível identidade brasileira no contexto do século XIX? Talvez a própria escolha do título já revele o sentimento da necessidade de adotar nomenclaturas diferentes daquelas importadas da Europa e o convite para tornar-se pleno de inspirações poéticas numa fonte que pertencesse de fato ao autor: o Brasil e o povo brasileiro em formação. Em uma expressão cunhada pelo próprio Machado, nas páginas de *Americanas*, o autor manifesta seu “sentimento íntimo” em relação à América.

Como o livro de poesias *Americanas* cumpriria a função apresentadora do *ethos* brasileiro no século XIX? Por que uma seleção com poemas de temática indianista e poemas que, aparentemente, não fariam parte da mesma temática, mas que evocam ou até recebem o nome de importantes escritores da época, também voltados para a temática indianista?

Para Treece (2008), a emergência do movimento romântico indianista no Brasil teve como precedente a influência de viajantes como o francês Ferdinand Denis, que passou três anos visitando as cidades e o interior do Brasil no período de 1816 e 1819. Além deste, ainda de acordo com o autor, outros fatores contribuíram para o desenvolvimento de novas tradições e instituições culturais no Brasil com base na história e sociedade indígena. A saber: a abertura da economia ao comércio e ao investimento; artistas, geógrafos e cientistas que se achegavam para investigar e avaliar os recursos materiais e culturais do Brasil. Os relatos de viagem daí originados contribuíram para o nascimento da etnografia também como disciplina a ser considerada. E, nesse contexto, logo se estabeleceu a viabilidade da temática indianista “(...) como expressão do sentimento nacionalista, uma nova geração de escritores começou a explorar suas possibilidades mais complexas, inclusive seu potencial para comentar, mesmo que obliquamente, as contradições no interior do novo Império independente” (TREECE, 2008, p. 138).

O movimento romântico no Brasil foi uma produção cultural que oscilou entre a manifestação e o silêncio, influenciada pelo que Treece denomina de “perturbação política”. Percebemos também a presença de uma literatura que desmentirá a retórica indianista dominante de uma nação unida e integrada de índios, brancos e caboclos.

Os conflitos ideológicos e civis do período das décadas finais do século XIX inspiraram a literatura indianista. A política indigenista oficial do Segundo Reinado foi objeto de repúdio de uma parte dos escritores românticos, pois era uma política colonial de extermínio e escravização, iniciado com Dom João VI e continuada por Dom Pedro I, com a implementação de um projeto liberal de integração social e econômico. No decorrer dos anos 1849-1855, o programa de colonização proposto por Varnhagen, para o interior, traria vantagens para o imigrante europeu, no entanto, excluiria indígenas e africanos. Nas palavras de Treece (2008, p. 200): “O índio era considerado um obstáculo físico a essa estratégia de desenvolvimento e ao progresso da civilização sob o Império; invasor nômade, ele não tinha nem o direito de posse da terra que ocupava, nem a capacidade moral ou intelectual de mandar em si mesmo”. Com a ideia do índio fora-da-lei e bárbaro, justificava-se a conquista das bandeiras.

Escritores do pró-indianismo liberal, como Gonçalves Dias, Manuel Antônio de Almeida, Souza e Silva e Rohan, opunham-se à “defesa de Varnhagen da guerra justa e do extermínio dos bárbaros e proscritos sociais dentre eles” (TREECE, 2008, p. 205). Segundo Treece, havia ainda uma terceira opção, que veio do historiador João Francisco Lisboa, crítico do movimento indianista literário. Sob o pseudônimo de Timon, ele escreveu e expôs uma avaliação da cultura tribal distinta daquela de Varnhagen, mas totalmente contra a idealização e reabilitação dos índios como pedra fundamental da nacionalidade brasileira. Ele zombou das propostas dos indianistas, contudo, reconheceu a seriedade da denúncia dos abusos coloniais

que Gonçalves Dias expôs em seu poema *Cantos*, o que acabou por gerar uma abertura à discussão dos direitos indígenas. A proposta de Lisboa era a de uma política de integração. E foi nesse contexto que no movimento literário indianista brasileiro emergiu uma narrativa que apontava as relações entre índio e branco, apresentando a figura indígena ideal. O escritor expoente desta narrativa foi José de Alencar. Segundo Treece (2008), Alencar se preocupava com as relações de poder no topo da “hierarquia selvagem”; Guimarães e Amorim apontavam a concepção idealista de índio dos românticos como repositório de valores como o auto-sacrifício e a conciliação.

É nesse mesmo contexto que Machado de Assis, em *Americanas*(1875), descreve a estrutura da sociedade indígena espelhando a hierarquia imperial do Segundo Reinado, voltando-se para a dinâmica das relações sociais entre as classes. Em Machado, os índios “representam uma série de conflitos dramáticos nos quais a moralidade cristã não é mais o instrumento de reconciliação e a ordem social, mas, antes, serve para destacar a divisão, a alienação, o enfado sexual, a infidelidade e o ciúme” (2008, p. 313).

E foi no final do Império que a narrativa romântica, de acordo com Treece produziu “um breve eco do Indianismo trágico e ultrajado dos primeiros românticos, na medida em que abolicionistas e republicanos lutaram para romper com a herança colonial que o Império havia preservado” (TREECE, 2008, p. 316). Surgiu, assim, segundo o autor, “A última e mais extraordinária contribuição a essa tradição (...) um obra híbrida que combinou o tema épico do exílio com uma visão precocemente modernista de um mundo contemporâneo envolto em crise e caos”: *O Guesa*, de Sousândrade, que surgiu como uma tentativa ambiciosa de ressurreição do sonho romântico rousseauiano confrontado com o pesadelo da transformação capitalista do Novo Mundo.

3. *Americanas*: esboço de um confronto com um ideal de Nação nascente

“— *Cativo és tu: serás livre,
Mas vais o nome trocar;
Nome avesso te puseram...
Panenioxé há de ficar.*”
(Machado de Assis, *Americanas*. Niâni)

Para compor *Americanas*, Machado de Assis escolheu poemas com temática indianista (*Potira*; *Niâni – História Guaicuru*; *A visão de Jaciúca* e *Lua Nova*) e outros poemas que, mesmo não diretamente ligados à questão indígena, simbolicamente revelam aspectos culturais e étnicos do povo brasileiro em formação e destacam nomes de escritores e literatos da época, que também apregoavam um ideal de nação brasileira, como Gonçalves Dias e José Bonifácio.

O primeiro poema de *Americanas* é denominado *Potira*. Não obstante, o poeta cria um clima de apoteose étnica fundada em valores cristãos. É a poesia e suas circunstâncias. E as circunstâncias da poesia machadiana parecem apontar ideologicamente para a construção da identidade e da cultura brasileira, sobretudo, a partir da cultura cristã ocidental europeia. No poema, a personagem, a índia Potira, prefere morrer a entregar-se a seu raptor. É um canto que revela, de certa forma, um conflito da personagem indígena que incorpora os valores cristãos de tal forma que se propõe a defendê-los com coragem e altivez, mas que, em seu lamento, deixa entrever a saudade do seu povo. Nas atitudes de Potira, a idealização prefigurativa do *ethos* (jeito de ser) da nascente nação brasileira que Machado coloca em sua poesia, mas que, de certa forma, não se realiza no tempo histórico, pois o indígena, apesar da brava resistência, vê nações inteiras sendo dizimadas. Mas resiste. Logo na primeira estrofe,

um canto revelador de uma voz indígena já sobreposta pela voz de uma cultura predominantemente cristã:

Moça cristã das solidões antigas,
 Em que áurea folha reviveu teu nome?
 Nem o eco das matas seculares,
 Nem a voz das sonoras cachoeiras,
 O transmitiu aos séculos futuros.
 Assim da tarde estava às auras frouxas
 Tênuo fumo do colmo no ar se perde;
 Nem de outra sorte em moribundos lábios
 A humana voz expira. O horror e o sangue
 Da miseranda cena em que, de envolta
 Co'os longos, magoadíssimos suspiros,
 Cristã Lucrecia, abriu tua alma o vôo
 Para subir às regiões celestes,
Mal deixada memória aos homens lembra.
Isso apenas; não mais; teu nome obscuro,
Nem tua campa o brasileiro os sabe.⁵⁰⁵

Nos versos, podemos perceber que a matriz cultural europeia, dominante e colonizadora revela mais forte. Os versos seguintes apontariam um clamor da consciência da identidade que teima em despertar um canto indígena de resistência que ainda se faz ouvir? Um canto que de todo não rompido, que nas veias ainda ferve?

Atrás ficava, lutuosa e triste,
 A nascente cidade brasileira
 Do inopinado assalto espavorida,
 Ao céu mandando em coro inúteis vozes.
 Vinha já perto rareando a noite,
 Alva aurora, que à vida acorda as selvas,
 Quando a aldeia surgiu aos olhos torvos
 Da expedição noturna. À praia saltam
 Os vencedores em tropel; transportam
 Às cabanas despojos e vencidos,
 E, da vigília fatigados, buscam
 Na curva leve rede amigo sono,
 Exceto o chefe. Oh! esse não dormira
 Longas noites, se a troco da vitória
 Precisas fossem. Traz consigo o prêmio,
 O desejado prêmio. Desmaiada

[...]

De todo não rompeu. Inquieto sangue
Nas veias ferve do índio. Os olhos luzem
De concentrada raiva triunfante.⁵⁰⁶

Amor talvez lhes lança um leve toque
 De ternura, ou já sôfrego desejo;
 Amor, como ele, aspérrimo e selvagem,
 Que outro não sente o herói.

Em geral, o pensamento tradicional transmitido sobre o perfil dos índios brasileiros não nos apresenta uma história de resistência, mas a de um povo que “aceitou” a cultura do então denominado civilizador. Porém, Treece (2008), em seu livro *Exilados, aliados, rebelde: o movimento indianista, a política indigenista o estado-nação imperial*, revela que,

⁵⁰⁵Grifo nosso.

⁵⁰⁶Grifo nosso.

paradoxalmente a isto, podemos nos perguntar: Como este acontecimento histórico pode ser considerado pacífico se a população tribal indígena brasileira caiu de cerca de 5 milhões ou mais para 100.000 até a virada do século vinte? No canto de Potira já não teríamos um canto de resistência de mais de 500 anos com as etnias indígenas que ainda resistem, mesmo com o contato insistente da sociedade industrial capitalista?

Nos poemas machadianos em *Americanas*(1875), as personagens são quase heróis, altivos e cheios de coragem ante os desafios que se impõem no cotidiano. Não obstante, o poeta cria um clima de apoteose étnica fundada em valores cristãos. Como já dito: é a poesia e suas circunstâncias. É uma leitura da identidade e da cultura brasileira propondo a integridade e a afirmação das personagens, que, decididamente, a partir da cultura cristã ocidental, negam-se a romper com os valores propostos e se afirmam como arquétipo de uma pátria em busca de afirmação étnica e cultural. Machado de Assis não é um romântico, mas, em seu realismo, achou espaço para contribuir com sua visão literária e compor os recortes em *Americanas* que ajudam a compreender/inventar esse povo e essa sociedade denominada brasileira. Assim, o indígena, o brasileiro em si, é apresentado com altivez, vigor ético e beleza característica da sociedade que se impunha como nação livre. Uma nação ainda não definida totalmente, mas que procurava encontrar o lugar para cada um dos três tipos étnicos formadores e o seu resultado miscigenado.

Na obra machadiana em questão, há uma proposta de idealidade da cultura e identidade brasileira a partir viés trinitário de que índios, europeus e negros gestaram este país contraditório e, ao mesmo tempo, intrigante por sua acolhedora alegria, dentre outras características que o identificam como nação.

Além disso, verifica-se uma anterioridade, isto é, o arquétipo cultural europeu, cristão, como fundante da idiossincrasia da nascente nação prefigurada na figura indígena que tem sua realização na ideia de dever cumprido, tão comum na mentalidade do brasileiro comum. Potira cumpre o seu dever de não se deixar contaminar pela “anticristianidade” de seus agressores, dando com isso o modelo que a obra machadiana imagina que deveria ser o povo brasileiro.

4. Considerações Finais

Nos primórdios da formação da identidade nacional, em *Americanas*, já se faz sentir a não admissão da cultura diferente, negando a alteridade, o outro, o indígena como o outro do europeu. Por que isso acontece? Uma das explicações reside na própria elaboração do *ethos* europeu. Se tomarmos o fato de que a Europa se organiza a partir da ideia de que o centro do mundo cultural emerge e se torna uma totalidade que se nega a reconhecer-se como possível de ser enriquecida com os elementos culturais de outros povos, de outras totalidades. Ao não admitir que a cultura diferente é *ser*, o *ethos* europeu impõe às outras culturas a ideia de *não-ser*, não possibilitando a ideia da interculturalidade; forçando os autores nacionais a escrever sob esta ótica. Trata-se, é possível pensar, da encarnação de uma construção filosófica comum ao aristotelismo, no qual o conceito de *ato* e *potência* expressa essa singularidade. A Europa seria assim um constante *ser em ato*, e as demais culturas seriam o *serempotência*, nunca realizado em *ato*. Deste modo, para que as culturas diferentes alcancem a condição de *ser em ato*, restaria a elas encarnar o que é comum ao europeu, ou pelo menos tentar, como é o caso das personagens indígenas nos poemas em *Americanas* (1875). E isso acontece e tem sua prevalência porque o colonizador se impõe de forma absoluta, não admitindo dissonâncias na implantação do projeto colonial. Principalmente na construção e desenvolvimento do projeto capitalista de nação, segundo o qual há um centro que cria e uma periferia que absorve essas criações.

O fato de em uma obra literária revelar esta imposição cultural do centro criador, do *ethos* que é o jeito de ser de quem impõe sua cultura, deveria causar estranhamento e certo mal-estar. Esse estranhamento cabe a quem exercita a reflexão crítica e busca avaliar a validade ou não do projeto cultural imposto, que é também fruto de um contexto que se impõe. Pois, a cultura é criada pelo ser humano e, ao mesmo tempo, ela cria um modelo de sociedade que tem sua validade, mas não é e nem pode ser absoluta.

É por isso que na construção da identidade nacional no final do século XIX, influenciados pela cultura europeia, encontramos os tipos e modelos idealizados nos moldes da cultura dominante. Resulta daí, um indígena, um negro, um não-europeu quase branco, mas nunca completo, que teima em se fazer ouvir nos versos machadianos.

Nos poemas machadianos, em *Americanas*, a possibilidade de se perceber que na tentativa de construção da identidade do povo brasileiro no final do século XIX, formatado no molde europeizado, nem o indígena, nem o negro ou seus descendentes foram incorporados à sociedade que resultou no que é denominado de povo brasileiro nos moldes atuais. Resultado? Em grande parte, a cultura, o *ethos* do indígena brasileiro, é configurada na perspectiva da cultura exótica, estranha e admirada, mas ainda não aceita como referência para que seja absorvida em seus elementos pela cultura dominante.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado. *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Vol. I – Romance. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA., 1962.

_____. *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Vol. II – Conto e Teatro. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA., 1962.

_____. *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Vol. III – Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA., 1962.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil – de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

OLIVEIRA, R. C. *Caminhos da identidade: Ensaio sobre identidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

PROENÇA FILHO, Domicio. Permanência e atualidade da ficção machadiana. In: *Melhores contos Machado de Assis*. São Paulo: Global, 2001.

RIBEIRO, B. *Os aborígenes descobrem o europeu*. Revista USP – Dossiê 12 – 500 anos de América, dez/jan/fev, 1991-2. Disponível em www.usp.br. Acesso em: 15 fev. 2013.

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção temas brasileiros).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Caminha e Gonville: primeiros olhares sobre o Brasil*. Revista USP – Dossiê 12 – 500 anos de América, dez/jan/fev, 1991-2. Disponível em www.usp.br. Acesso em: 13 maio 2013.

TREECE, Dave. *Exilados, aliados, rebelde: o movimento indianista, a política indigenista o estado-nação imperial*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

_____. *Maíra: um romance dos índios e da Amazônia*. Ilustrações Poty. 14ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TODOROV, T. *A Conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA – A CULTURA AFRICANA E BRASILEIRA NAS VOZES DE NOÉMIA DE SOUZA E EVARISTO CONCEIÇÃO.⁵⁰⁷

Iza Reis Gomes ORTIZ (IFRO)⁵⁰⁸

Resumo: O estudo presente busca expor duas representações de mulher através da Literatura. Em suas poesias, surge a mulher negra guerreira, cheia de cultura e vida, é redesenhado um sujeito que foi apagado pela História e pela sociedade dominante. São histórias que são desenhadas e vão redefinir os novos caminhos da História, é como se fosse uma rasura na História oficial, a voz do outro sendo ouvida. Através de autores como Stuart Hall, Michel Foucault, Octávio Paz e HomiBhabha, visualizaremos como Conceição Evaristo e Noémia de Souza representaram a cultura em suas poesias, perpassando pela História, colonização e identidade cultural.

Palavras-chave: Literatura de Língua Portuguesa. Noémia de Souza. Conceição Evaristo. Cultura africana. Cultura brasileira.

Com efeito, a história da África, como a de toda a humanidade, é a história de uma tomada de consciência. Nesse sentido, a história da África deve ser reescrita. E isso porque, até o presente momento, ela foi mascarada, camuflada, desfigurada, mutilada (KI-ZERBO, 1982, p. 21).

1. Introdução

Brasil e África, duas nações ligadas por vários motivos, mas a História é um elo imortal. A escravidão no Brasil, tempo e espaço que o negro foi tratado como bicho, um ser sem alma, algo que servia apenas para trabalhar. E a origem dessa raça, a África, os escravos trazidos em navios ‘negreiros’ obrigados a trabalhar nas lavouras e casas de Senhores e Sinhazinhas no Brasil.

A cultura brasileira é formada pela cultura africana. São vários os vocábulos que adotamos em nossa fala e escrita: acarajé, angu, batuque, búzio, cachaça, cachimbo, dengo, fubá, jiló, orixá, quizila, senzala, samba, vatapá, zumbi, são muitos. Aprendemos com a culinária, com a religiosidade, com a música e com a literatura. Para falarmos sobre a poetisa Noémia de Sousa, precisamos trazer ao conhecimento do leitor algumas informações sobre a História de Moçambique, país de origem da autora. Salientamos a importância do dueto História e Literatura, um diálogo presente em toda representação literária mundial. A Literatura pode ser considerada uma representação da realidade, mas o que seria essa representação? No século XIX, houve a disseminação do pensamento científico em tentar mostrar uma imagem da África estereotipada, ou seja, representar a África como um lugar que não tinha sujeitos propensos ao pensamento intelectual, defendia-se a tese da inferioridade

⁵⁰⁷ Artigo apresentado como comunicação no IV SIMELP - Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Goiás.

⁵⁰⁸ Mestre em Letras: Linguagem e Identidade pela UFAC; Especialista em Letras: Estudos Literários e Linguísticos pela FACISA; Coordenadora do NEABI – Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas do IFRO; Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Poesia Africana nos séculos XX e XXI da UFRJ e do Grupo de Pesquisa Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade da UNIR; Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia; Porto Velho (RO), Brasil. E-mail: iza.reis@ifro.edu.br

africana. Lembremos Hegel, no século XIX, ao afirmar que “A África não é uma parte histórica do mundo. Não tem movimentos, progressos a mostrar, movimentos históricos próprios” (citado por ARNAUT e LOPES, 2005). Representar um espaço na literatura dependerá do contexto histórico, dos movimentos políticos, culturais, econômicos e sociais de cada época. Por muito tempo disseminou-se essa ideia, mas como a História tem muitas vertentes, muitos sujeitos envolvidos, chegou o momento do outro lado da História, o lado dos marginalizados, dos considerados vencidos, dos que vivenciaram a luta, o sofrimento, a guerra por um espaço para mostrar a cultura africana. Considerados vencidos pelos vencedores, situação discursiva e histórica cabível de outros olhares.

Da mesma forma, o Brasil também omitiu um olhar histórico, uma visão essencial à História do Brasil e do mundo, a voz da mulher. E por ser um país formado por mais de 50% de pessoas autodeclaradas negras, escolhemos o olhar da mulher negra, de uma parcela da população que sempre e, infelizmente, ainda hoje permanece massacrada, camuflada por vários motivos, entre eles citemos dois, a discriminação contra a mulher e contra a raça. Neste artigo, pretendemos expor as visões de Noémia de Sousa, poetisa moçambicana, e de Evaristo Conceição, poetisa brasileira sobre as culturas moçambicana e brasileira, respectivamente.

2. A África de Noémia de Sousa

Se quiseres compreender-me
Vem debruçar-te sobre a minha alma de África,
Nos gemidos dos negros no cais
Nos batuques frenéticos do muchopes
Na rebeldia dos machanganas
Na estranha melodia se evolvendo
Duma canção nativa noite dentro
E nada mais me perguntes,
Se é que me queres conhecer...
Que não sou mais que um búzio de carne
Onde a revolta de África congelou
Seu grito inchado de esperança.

(Noémia de Sousa, *In notícias*, 07.03.1958, página “Moçambique 58”)

Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares nasceu a 20 de Setembro de 1926, em Lourenço Marques (hoje Maputo), Moçambique. Com apenas 22 anos de idade, surgiu na senda literária moçambicana num impulso encantador, gritando o seu verbo impetuoso, objetivo e generoso, vincado (bem fundo) na alma do seu povo, da sua cultura, da sua consciência social, revelando um talento invulgar e uma coragem impressionante. Como afirma Craveirinha (2000, p.100), podemos sentir o hálito ardente da fogueira, quando lemos os versos desta escritora, o que mostra em sua literatura a evidência da moçambicanidade, ou seja, a valorização da sua nação em seus poemas. Ler Noémia de Sousa é ler Moçambique.

Noémia de Sousa destacou-se particularmente na abordagem de temas de exaltação de valores patrióticos e de denúncia da opressão colonial. A poetisa consegue em sua poesia transformar a Literatura numa vertente da História de Moçambique. É um discurso representativo que dá sentidos à realidade, é uma mistura da mulher com a própria África, com a própria Moçambique, espaço de pertencimento e mola propulsora de uma nova História. Segundo Arendt e Paviani,

Dentro das novas abordagens que surgiram nas décadas posteriores, a Nova História Cultural incorporou a literatura às suas fontes de pesquisa sobre questões culturais, especialmente por sua capacidade de veicular crenças, valores, mitos e representações coletivas. A análise literária efetuada nessa perspectiva possibilita, pois, indagar a literatura sob um ângulo social, cultural e histórico. [...] Privilegiando

se o diálogo interdisciplinar entre a história e a literatura, a obra literária passa a ser encarada numa dimensão documental, como um discurso, uma forma de representação, de criação de sentidos para a realidade (2006, p.02).

Neste analisar, a voz de Noémia de Sousa veicula valores, crenças e representações coletivas, um representar da mulher negra e guerreira junto com os valores e expressões moçambicanas. Através das poesias de Noémia, podemos construir uma nova Moçambique, uma nova maneira de ver a História pelo olhar de um sujeito que fez parte da História como grupo colonizado e, agora, questiona o discurso do colonizador através da poesia, da construção identitária que permeia toda a produção literária de Noémia. Esta propõe uma desmistificação do conceito construído sobre o negro pelo homem branco. É uma desconstrução e construção de um negro lutador, guerreiro, que utiliza a língua do colonizador para ser ouvido, mas também mescla sua cultura, sua língua, seus valores.

No poema abaixo, analisaremos o discurso poético de Noémia através da Análise do Discurso e dos Estudos Culturais.

SANGUE NEGRO

Ó minha África misteriosa, natural!
Minha virgem violentada!
Minha Mãe!...

Como eu andava há tanto desterrada
de ti, alheada distante e egocêntrica
por estas ruas da cidade engravidadas de
estrangeiros
Minha Mãe! Perdoa!

Como se eu pudesse viver assim,
desta maneira, eternamente,
ignorando a carícia, fraternalmente morna
do teu olhar... Meu princípio e meu fim...

Como se não existisse para além dos cinemas e
cafés
a ansiedade dos teus horizontes estranhos,
por desvendar...
Como se nos teus matos cacimbados,
não cantassem em surdina a sua liberdade, as
aves mais belas,
cujos nomes são mistérios ainda fechados!

Como se teus filhos
- régias estátuas sem par –
altivos, em bronze talhados,
endurecidos no lume infernal
do teu sol
causticante
tropical –
Como se teus filhos
intemeratos, sofrendo,

lutando,
à terra amarrados
como escravos trabalhando, amando,
cantando,
meus irmãos não fossem!

- Ó minha mãe África –
Magna pagã, escrava sensual
mística, sortílega,
à tua filha tresvairada,
Abre-te e perdoa!

Que a força da tua seiva vence tudo
e nada mais foi preciso que o feitiço impor
dos teus tantãs de guerra chamando,
dum-dum-dum-tam-tam-tam
dum-dum-dum-tam-tam-tam
para que eu vibrasse
para que eu gritasse
para que eu sentisse!
– fundo no sangue a tua voz – Mãe!
E vencida reconhecesse os nossos erros
e regressasse à minha origem milenar...

Mãe! Minha mãe África,
das canções escravas ao luar,
Não posso, NÃO POSSO, renegar
o Sangue negro, o sangue bárbaro
que me legaste...
Porque em mim, em minha alma, em meus
nervos, ele é mais forte que tudo!

Eu vivo, eu sofro, eu rio,
através dele.
Mãe!...

No início do poema, Noémia evoca a África e a qualifica como misteriosa, natural. O mistério é algo da natureza africana, da identidade nacional, da cultura. Após evocar a África,

a metáfora como uma virgem violentada, fazendo uma comparação com a situação da colonização, da invasão que ocorreu e tornou a África uma colônia da escravidão. Toda a poesia parece um clamor, uma oração à África por estar distante da mesma. O eu-lírico pede perdão por estar longe. E constata a presença dos estrangeiros nas ruas da cidade. Coloca a África como princípio e fim de sua vida. É um pedido de desculpa, de perdão e de se autodeclarar parte desta terra, desta cultura, das cantorias, dos negros lutadores e escravos. É uma volta à África, à pátria, à mãe África. E nesta volta, enaltece toda a força, toda a cultura das danças e da guerra. O sangue negro dos filhos da África é mais forte que tudo, o eu-lírico vive, sofre e ri através da cultura africana.

Os valores da cultura africana estão inseridos na poesia de Noémia. Neste analisar, consideramos a poesia uma forma, uma estratégia de luta, de combate ao colonialismo, de mostrar a cultura africana, de demonstrar os valores culturais, a alma negra africana. Segundo Octávio Paz,

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; (...) é um método de libertação interior. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. (...) Expressão histórica de raças, nações, classes (2012, p. 21).

Neste diálogo com Octávio Paz, buscamos Noémia neste teorizar da poesia, Octávio Paz diz ser revolucionária por natureza a atividade poética, e enxergamos essa revolução na poesia de Noémia ao voltar à África para ser filha novamente, guerreira, irmã lutadora de seus outros irmãos. Ao buscarmos a poesia como súplica, oração, vemos esse olhar na poesia de Noémia, uma súplica à África, um retorno à sua terra. É o ouvir das margens, dos subalternos do colonialismo. Segundo o escritor jamaicano Homi K. Bhabha (2005, p.20-21) “*A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos híbridos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.*” E a África, particularmente Moçambique, terra de Noémia, tenta se libertar das amarras do Colonialismo, tenta reconstruir sua História, sua cultura. E através da poesia, da literatura, busca-se uma identificação coletiva dos africanos com sua cultura de dança, de canto e de guerra.

Neste outro poema, o eu lírico dialoga com o colonizador, colocando o que o outro impôs e a consequência disto.

BAYETE

para Rui Knopfli

Ergueste uma capela e ensinaste-me a temer a Deus e a ti.
Vendeste-me o algodão da minha machamba pelo dobro do preço por que mo compraste, estabeleceste-me tuas leis e minha linha de conduta foi por ti traçada.
Construíste calabouços para lá me encerrares quando não te pagar os impostos, deixaste morrer de fome meus filhos e meus irmãos, e fizeste-me trabalhar dia após dia, nas tuas concessões.
Nunca me construíste uma escola, um hospital,

nunca me deste milho ou mandioca para os anos de fome.

E prostituíste minhas irmãs, e as deportaste para S. Tomé...

- Depois de tudo isto, não achas demasiado exigir-me que baixe a lança e o escudo e, de rojo, grite à capulana vermelha e verde que me colocaste à frente dos olhos: BAYETE?

Neste poema, podemos verificar ações de ordem e de obediência, em detrimento de uma cultura, de uma raça.

Colonizador	Colonizado
Imposição da religião.	Temência a Deus e ao colonizador.
Trabalho escravo do algodão.	Não valorização do trabalho.
Imposição de leis e regras.	Obediência às regras e às leis.
Prisões para os que não cumprem a lei.	Encerrado na prisão por não pagar impostos.
Trabalho escravo para todos.	Filhos e irmãos mortos.
Trabalho escravo sem direito a nada.	Morrer de fome.
Dono do destino das mulheres.	Irmãs prostituídas.
Pedido de não guerrear.	Angústia por não poder guerrear.

Desta maneira exposta, a poesia apresenta os mandos e desmandos do colonizador, na visão do colonizado, do representante da África, dos escravos, dos filhos e irmãos mortos pela guerra ou pela fome, das irmãs prostituídas, da vontade de levantar a lança e o grito e ecoar a todo o espaço africano a vontade de ser livre, de ser africano, de ter a sua cultura, de ser um guerreiro e lutador de sua terra. É uma voz que agrega outras vozes, de uma nação sofrida, humilhada, invadida, guerreada, mas que busca sua valorização, sua voz de gritar ao mundo sua cultura e sua história. Noémia sempre, em suas poesias, exalta essa esperança de ser ouvida, essa dor de quem foi violentada, de quem foi lhe negada a liberdade, de ter sido considerada subalterna, de ter sido colonizada. A poetisa não se permite ser apenas uma passagem, mais um sujeito assujeitado, mas busca subverter a identidade que tentam perpetuar, de um sujeito negro e mulher incapaz de se representar. Stuart Hall (2005, p.08) preconizou sobre a questão do pertencimento e das identidades: *“Identidades culturais são aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”*. E Noémia demonstra esse pertencimento, essa consciência de construir sua identidade, a identidade moçambicana.

Analisando pelo olhar da Análise do Discurso, temos posições bem determinadas na poesia de Noémia, um sujeito subalterno querendo espaço, tempo e corpo para ser ouvido; e um sujeito que detém o poder, o colonizador, sujeito que condenou o outro pelo poder que tinha, pelos poderes econômicos, sociais, políticos e sociais. A poetisa tenta gritar um canto que foi silenciado, tenta cantar uma oração que foi maculada, tenta cantar uma raça que foi violentada. Ela é consciente que o momento é este. Michel Foucault (2004) teorizou sobre a sociedade disciplinar, um grupo de sujeitos que detinham o poder naquele momento e espaço, e que para manter este poder, precisava-se construir regras, leis para serem seguidas pelos considerados assujeitados. Mas o mesmo teórico também dissertou sobre o poder que não está constituído em apenas um grupo, mas em todos os lugares, os considerados micro poderes, estes estão em todos os lugares, dependendo do espaço, do tempo e da História. Segundo Michel Foucault, (2004) o discurso é uma forma de luta, de resistência. E Noémia, de posse de sua voz, evoca este poder, o da fala, o do dizer. São relações de poder que atravessam todo o fazer poético.

Segundo Rosilene de Fátima Coito (2008, p.221),

A governamentalidade destes corpos negros manipulados, modelados, treinados e obedientes ao e no processo da escravidão e da exclusão social, tidos pelo poder dos senhores de fazendas como corpos de homens-máquina, cria uma representação do negro como um ser domesticável. No entanto, esta falsa representação que a história insiste em determinar como corpo domesticável é desmentida no momento em que o negro resiste à domesticação e instaura um novo dizer: o dizer da/na dança e do/no

canto: o dizer da liberdade de corpos que movimentam a história revelando que os sentidos, também da identidade, estão na dispersão e, ainda, nos silenciamentos.

Assim, a ideia que a História nos apresenta de um negro domesticado, dócil, vencido, silenciado, controlado pelo colonialismo é falsa, pois o negro grita, canta, dança sua cultura, suas raízes, seus discursos ditos e não ditos nas poesias de combate, nos discursos das histórias dos mais velhos, numa exaltação da KaringanauaKaringana.

3 O Brasil de Evaristo Conceição

Foi mãe que me fez sentir
as flores amassadas
debaixo das pedras
os corpos vazios
rente às calçadas
e me ensinou,
insisto, foi ela
a fazer da palavra
artifício
arte e ofício
do meu canto
de minha fala

In Cadernos Negros - poemas - vol.25- 2002

A escritora Conceição Evaristo nasceu em 1946, em uma favela na cidade de Belo Horizonte. Sua predestinação à Literatura vinha desde criança, ao ouvir as histórias que os mais velhos contavam. E o fazer literário de Conceição perpassa por esse passado de História e histórias dos mais velhos. A poetisa recria sua História, sua cultura negra através da poesia, rememora suas raízes desde a África. Podemos averiguar essa viagem no poema ‘Vozes-mulheres’, em que temos um percurso temporal e espacial da mulher negra desde a África, passando pelos porões do navio negreiro, pela cozinha da sinhazinha até à favela: “*A voz de minha bisavó ecoou / criança /nos porões do navio./ Ecoou lamentos de uma infância perdida./ A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo./ A voz de minha mãe / ecoou baixinho revolta / no fundo das cozinhas alheias / debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos / pelo caminho empoeirado / rumo à favela / A minha voz ainda / ecoa versos perplexos / com rimas de sangue / e fome./ A voz de minha filha / recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si / as vozes mudas caladas /engasgadas nas gargantas. / A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato./ O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / o eco da vida-liberdade”.* (Cadernos negros 13, p. 32-33). Neste percurso, temos a memória como aliada de Conceição Evaristo, mas não é um simples lembrar, é um recriar, um inventar e reconstruir sua História. Podemos visualizar os espaços, o tempo e os personagens do poema, são imagens poéticas que retratam a escravidão no Brasil desde o seu início, no recrutamento de escravos na África.

Segundo Ecléa Bosí, em Memória e Sociedade,

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com as imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado tal como foi e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (1994, p.55)

Conceição Evaristo consegue nos transportar aos vários momentos da História da escravidão, nos colocando na posição de observadores do sofrimento da mulher negra. Mas

como uma verdadeira lutadora pela raça, nos coloca também a possibilidade de uma liberdade, de um renascer das perdas, das dores, do sofrimento. Essa ideia perpassa pela análise que Maria Nazareth Soares Fonseca propõe:

As vozes marginalizadas, ao serem reproduzidas pelo traço da escrita, provocam intensos ruídos na transmissão oficial dos fatos ou na forma como o social é construído. [...] ao se permitir que os silenciados ocupem lugares delineados pela escrita, dá-se vazão ao reprimido que emerge rasurando a cena dos grandes feitos para comporem outras histórias (2001,p.11-12).

Assim, Conceição Evaristo constrói a História do Brasil e se reconstrói através dos não-ditos dos discursos oficiais. Poderíamos dizer que seria uma reconstrução cultural brasileira através do olhar feminino negro.

O fazer poético de Conceição Evaristo transgride o discurso oficial, por ter sido considerada uma literatura menor, um fazer poético advindo de um sujeito negro e mulher. Mas, ao produzir sua poesia, Conceição alcança vários espaços, a Literatura é uma forma de chegar a vários lugares que ainda não havia chegado, ainda são poucos os lugares, mas aumenta a cada hora que um leitor conhece sua produção, sua versão dos fatos, sua cultura brasileira, que já não é só brasileira, mas afro-brasileira. Vemos aqui, um diálogo com a poesia de Noémia de Sousa, uma poesia que reconta a História de seus países e nos faz escutar a voz dos marginalizados, dos subalternos, dos considerados pelo discurso ocidental inferiores, mas que estão cada vez mais nos presenteando com seus discursos, seus olhares, suas mensagens, suas rasuras na História do Brasil e da África.

A cultura brasileira e africana que expomos aqui não é a cultura dos textos oficiais da História, mas as rasuras produzidas por estas poetisas que lutam por uma identidade negra e mulher. Uma reconstrução da cultura brasileira e africana através de personagens negros e negras que sofreram com a escravidão, com o colonizador, com o racismo, com a indiferença, com o menosprezo. É uma forma de ouvirmos as vozes que foram silenciadas, apagadas; com os poemas, preenchemos algumas lacunas que estavam vazias, fazemos intertextualidade, percorremos caminhos não percorridos pela História oficial, mas que tem valia como toda faceta da História, como todo discurso de enfrentamento precisa ser dito.

Outro poema que carrega uma cultura atual, um espaço que já fora citado no poema anterior e que é destaque em sua visão de reconstrução dos espaços do negro brasileiro afrodescendente é “Favela”.

Barracos/ montam sentinela / na noite. / Balas de sangue / derretem corpos / no ar. / Becos bêbados / sinuosos labirínticos / velam o tempo escasso / de viver.

Como se vê, são imagens poéticas e narrativas ao descrever um espaço destinado aos negros, segundo a sociedade que dita a ordem. Conceição mostra uma realidade de nossa cultura moderna, de nossos problemas atuais. A escravidão, oficialmente, acabou, mas temos outras formas de prisão, de racismo, de negação do outro, de silenciar as vozes marginais. Neste poema, temos o espaço da favela, um lugar que já carrega um sentido de inferioridade, de algo menor. Fala-se também do tempo escasso, do tempo de vida menor para quem mora na favela, um tempo que não perdoa ninguém. E as “balas perdidas”, não tão perdidas assim, que acertam as pessoas, que acabam com a vida rapidamente, que derretem não só os corpos, mas os sonhos, os desejos.

Vemos, desta maneira, uma forma de resistir ao discurso oficial e apresentar outros olhares, outros discursos, outras margens do rio chamado História. Conceição causa reflexão ao lermos suas poesias, faz-nos perguntar sobre essa voz individual e coletiva que canta uma raça, uma dor, um silenciamento que por muito tempo não deu o direito de se ouvir a versão

do subalterno. Carmem Lúcia TindóSecco no livro “A Magia das Letras Africanas” (2008,p. 50) propõe um caminho para continuarmos a luta a favor das várias vozes: “*Um caminho de resistência é continuar a provocar nos leitores a náusea, o estranhamento para que as diferenças sejam possíveis pelo conhecimento dos mitos, da história e das tradições presentes e passadas.*” Com esta sugestão, o trabalho de Conceição Evaristo em reviver o passado, reescrevê-lo com a tinta dos negros e negras do Brasil e da África é uma forma de minimizar a distância dos discursos oficiais e marginais das nossas Histórias.

4. Vozes que devem ser ouvidas.

O escritor moçambicano Mia Couto em uma entrevista a Nelson Saúte defende a grande responsabilidade do escritor em promover a revitalização do ser humano que passou por angústias, sofrimentos e aniquilações.

O escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade: perante todo o horror da violência, da desumanização, ele foi testemunha de demônios que os preceitos morais contêm em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irreparável pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam a humanidade ele deve ser um construtor da esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu. (1998, p. 229)

Com estas palavras, encaixamos Noémia de Sousa e Conceição Evaristo, cada uma com sua experiência de vida, enfrentando várias situações de racismo, de negação, de silenciamento. São vozes que precisam ser ditas, lidas e refletidas nos vários espaços, escolas, universidades, que podem proporcionar um novo olhar para a História, em qualquer situação que venha ser discutida a nossa cultura, brasileira, africana, moçambicana.

Este artigo procurou propor que a arte poética das autoras Noémia de Sousa e Conceição Evaristo é um realinhamento da cultura africana e brasileira por uma outra perspectiva, uma articulação histórica e literária que envolve o dizer, o ler e o refletir as vozes dos subalternos, dos segregados, dos silenciados. E esse movimento de reconstrução da cultura africana e brasileira é uma negociação que tenta dar visibilidade, autoridade às vozes que sofreram sob o signo da violência, da segregação e da incapacidade intelectual.

Finalizemos este artigo, não o conteúdo, com o pensamento de HomiBhabha (2003) quando diz que o hibridismo é uma ameaça à autoridade cultural e colonial, subvertendo o conceito de origem ou identidade pura da autoridade dominante, através da ambivalência criada pela negação, variação, repetição e deslocamento. O hibridismo transgride todo o projeto do discurso dominante e exige o reconhecimento da diferença. Poesia, alimentação da alma, uma estratégia subversiva de ouvirmos as vozes silenciadas.

Referências Bibliográficas

ARNAULT, Luiz. LOPES, Ana Mónica. História da África: uma introdução. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

KI-ZERBO, J (org). História geral da África. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982 (volume 1 – Metodologia e pré-história da África).

COITO, Roselene de Fátima. Batuque: a identidade nos corpos. Acta Sci. Lang. Cult. Maringá, v. 30, n. 2, p. 221-224, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Brasil afro-brasileiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. Belo Horizonte, Nandyala, 2008.

MULHER: DE ANJO À SERPENTE

Edith Alves da CONCEIÇÃO (SEDUC-MT)⁴⁷⁰
Celeste Garcia NOVAGA (IFMT)⁴⁷¹

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo traçar o percurso da mulher na literatura brasileira, num movimento que a articula como Anjo e como Serpente, isto é, como imagem idealizada e como objeto. Para tanto, recorta os períodos do Romantismo e do Realismo/Parnasianismo para investigar em textos de escritores como Castro Alves, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Gonçalves Magalhães, Olavo Bilac e Fontoura Xavier a incursão literária sobre a mulher. Autores como RONCARI (1987), CANDIDO & CASTELLO (1987; 1979) são alguns dos estudiosos com os quais dialogamos nesta investigação, que sustenta sua relevância na importância do exercício da investigação científica na prática acadêmica.

Palavras-chave: Mulher. Anjo. Serpente.

1. Introdução

A literatura sempre foi um instrumento utilizado pelos historiadores e intelectuais na análise do pensamento, do sentimento de um povo e de uma determinada época.

No Brasil, a literatura ganha espaço e atinge um alto nível com as escolas do Romantismo e do Realismo/Naturalismo/Parnasianismo.

Na historiografia literária, muitos temas foram discutidos de formas diversas, tendo ora divergência, ora convergência, mostrando que os textos literários conseguem abstrair as contradições inerentes ao ser humano. Deste modo, um dos temas mais abordados em todos os períodos literários é a mulher, a qual aparece sob vários aspectos abrangendo todos os tipos e caracteres possíveis. Na literatura, encontramos mulheres castas, religiosas, ousadas e sensuais.

Outro tema bastante discutido foi o amor, sob diversas perspectivas, o amor à pátria, à natureza e à mulher.

Portanto, “a mulher e o amor” foram cantados em todas as escolas literárias e, com o passar do tempo, estes dois temas ganharam formas diferentes de abordagens, porém foi no Parnasianismo que se pode detectar a transitoriedade do amor e da mulher, constatações que me instigaram a sentir a necessidade de fazer uma pesquisa/reflexão sobre este tema.

Nesta direção, procurei abordar a mulher do Romantismo ao Realismo/Parnasianismo, focalizando a transitoriedade da mulher anjo à serpente.

Para tanto, selecionei poetas como Álvares de Azevedo, Antonio Fontoura Xavier, Castro Alves e Olavo Bilac, visto que esses autores retratam a mulher em seus poemas. Após análise dos poemas, realizei discussão dos dados com a teoria literária sobre o tema, dialogando com RONCARI (1987), CANDIDO & CASTELLO (1987; 1979) para melhor compreender os contextos-históricos em que os poemas são construídos, o que de certa forma é determinante para os sentidos evocados nos textos dos poetas.

⁴⁷⁰ Graduada em Letras (UNIR). Professora da Educação Básica da Rede Pública Estadual de Ensino de Mato Grosso.

⁴⁷¹ Doutora em Linguística (UNB). Professora do Departamento de Linguagens do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT)

2. Romantismo e Realismo

Para a literatura, o Romantismo é todo um conjunto cultural, artístico e literário iniciado na Europa, no final do século XVIII, espalhando-se pelo mundo até o final do século XIX. O Romantismo tem como seu ponto de partida três países a Itália, a Alemanha e a Inglaterra. Depois de expandir sua cultura pelos três países, a França passa a ser considerada como a força fundamental para seu desenvolvimento por meio dos artistas franceses, responsáveis por difundir os ideais românticos na Europa e na América. Entre as características principais deste período têm-se a valorização das emoções, liberdade de criação, amor platônico, temas religiosos, individualismo, nacionalismo e história. Quanto aos fatos históricos que atravessam este período, há que se destacam os ideais do iluminismo e a liberdade conquistada na Revolução Francesa.

Assim, o Romantismo ganhou espaço através da poesia lírica na literatura dos séculos XVIII e XIX. Os poetas românticos usavam e abusavam das metáforas, palavras estrangeiras, frases diretas e comparações. Os principais temas abordados eram amores platônicos, acontecimentos históricos nacionais, a morte e seus mistérios. As principais obras românticas registradas desse período são: *Cantos e Inocência*, do poeta inglês William Blake; *Os Sofrimentos do Jovem Werther e Fausto*, do alemão Goethe; *Baladas Líricas*; do inglês William Wordsworth, e diversas poesias de Lord Byron. Na França, destacam-se *Os Miseráveis* de Victor Hugo e *Os Três Mosqueteiros* de Alexandre Dumas.

No Brasil, o Romantismo iniciou em meados nos anos 30 (1836), por meio da publicação da Revista Brasileira, do poeta Gonçalves de Magalhães. Neste período, nosso país ainda vivia sob a euforia da Independência do Brasil. Os artistas brasileiros buscaram sua fonte de inspiração na natureza e nas questões sociais e políticas do país. As obras brasileiras valorizavam o amor sofrido, a religiosidade cristã, a importância de nossa natureza, a formação histórica do nosso país e o cotidiano popular.

No mesmo ano da publicação da revista de Gonçalves de Magalhães, houve a publicação do livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, considerado o ponto de largada deste período na literatura de nosso país.

O Romantismo caracteriza-se no Brasil pela composição de três gerações:

1ª Geração - nacionalista ou indianista, em que seus escritores abordavam temas nacionais, fatos históricos e a vida do índio, apresentado como "bom selvagem" e, portanto, o símbolo cultural do Brasil. Destacam-se nesta fase os seguintes escritores: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre e Teixeira e Souza;

2ª Geração – conhecida como “mal do século”, Byroniana ou fase ultra-romântica. Os escritores desta época retratavam os temas amorosos levados ao extremo e as poesias eram marcadas por um profundo pessimismo, valorização da morte, tristeza e uma visão decadente da vida e da sociedade. Muitos escritores deste período morreram ainda jovens.

De acordo com BOSI (1984, p.89), “Alguns poetas adolescentes, mortos antes de tocar em a plena juventude, darão exemplos de toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida, ironia, entusiasmo e tédio”. Podemos destacar os seguintes escritores desta fase: Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire.

3ª Geração – conhecida como condoreira, poesia social ou hugoana. Seus textos eram marcados por uma crítica social. Castro Alves, o maior representante desta fase, criticou de forma direta a escravidão no poema Navio Negreiro, e mudou a concepção em relação a mulher: “A imagem da mulher triparte-se na mulher-pureza que enobrece com seu amor sincero; na mulher-sedução que se torna corruptora; e naquela que, envilecida, pode ser redimida pelo amor” (CANDIDO & CASTELLO, 1987, p.157).

Logo após as reflexões e incursões do período romântico, uma outra escola se anuncia na segunda metade do século XIX, na Europa, O Realismo, fruto das profundas mudanças desse período.

No contexto histórico-social da época, o capitalismo entra num novo estágio: de um lado, grande progresso industrial e formação de grandes empresas; de outro, uma volumosa classe operária lutando por reivindicações sociais, transformações que criam novas tensões sociais e, conseqüentemente, novas posições ideológicas. A Europa é agitada por novas idéias no campo da Filosofia e das Ciências, o que permite um conhecimento mais amplo do ser humano.

Sobre a Nova Escola, CANDIDO & CASTELLO (1987, p. 285) fazem algumas considerações:

A designação do Realismo, dada a este movimento é inadequada, pois o Realismo ocorre em todos os tempos como um dos pólos da criação literária, sendo a tendência para reproduzir nas obras os traços reservados no mundo real, - seja nas coisas, seja nas pessoas e nos sentimentos. Outro pólo é a fantasia isto é a tendência para inventar um mundo novo diferente e muitas vezes oposto às leis do mundo real.

No contexto histórico-social brasileiro, as últimas décadas do século XIX refletem a crise da monarquia. Assiste-se ao avanço dos ideais abolicionistas e republicanos, à quebra da unidade política do Império e à urbanização cada vez mais acentuada a partir de 1870. Nesse cenário, surge o Realismo, fortemente influenciado pelo Positivismo de Augusto Comte, pelo Evolucionismo de Charles Darwin, pelo Socialismo de Marx e Engels, pela teoria determinista de Hipólito Taine e pelo surgimento das primeiras correntes da Psicologia moderna.

Assinala-se o ano de 1881 como o marco inicial do Realismo no Brasil, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo.

O Realismo surgiu como uma reação ao subjetivismo, ao individualismo e ao eu-romântico. Em seu lugar, surgem o objetivismo e o impersonalismo do artista. A razão, a pesquisa e a ciência vêm ocupar o lugar do sentimentalismo. Os realistas procuram retratar o homem e a sociedade a partir da observação do ambiente, dos costumes, das atitudes, dos comportamentos, buscando as causas dos fatos e fenômenos que abordam.

Os ideais do Realismo levados às últimas conseqüências originaram o que se chamou de Naturalismo, movimento que considera o ser humano como um produto biológico profundamente marcado pelo meio ambiente, pela educação, pelas pressões sociais e pela hereditariedade. Todos esses fatores determinam a sua condição, o seu comportamento. O escritor naturalista observa, estuda, segue o seu personagem de perto, para entender as causas desse comportamento e chega ao conhecimento objetivo dos fatos e das situações. *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, publicado em 1881, foi o primeiro grande romance naturalista brasileiro.

O Realismo, na poesia, chamou-se, parnasianismo. Os poetas Parnasianos adotam a teoria da “*arte pela arte*” e deixam transparecer, em suas obras, uma espécie de impassividade, de indiferença moral. Muitas vezes, pintam uma beleza exterior, arcaica, exótica.

3. Mulher-anjo

A idealização da mulher na literatura não representava, no sentido real, que o homem a julgasse superior. Quando a mulher é comparada a anjos, fadas, santas, têm que se deixar claro que esta mulher, descrita pelos escritores, existia apenas na ótica subjetiva do poeta.

Na literatura brasileira, a mulher foi constantemente cantada, principalmente pelos poetas românticos. Ao pesquisar sobre ela na literatura brasileira, percebe-se que há uma graduação significativa referente à visão que o eu - poético atribuía à mulher. Neste sentido, pretendo, por meio de análises de vários poemas românticos e realistas/parnasianistas, mostrarem o deslocamento da figura feminina, neste contexto, o qual oscilava desde Mulher-anjo, Mulher-mulher à Mulher-serpente.

O poema que escolhi para este estudo, *Meu Anjo*, de Álvares de Azevedo:

No poema “*Meu Anjo*”, de Álvares de Azevedo, há a descrição da mulher amada de uma forma mais sensual, em que aspectos corporais são retratados para marcar essa figura angelical: seios alvos, pêlos sedosos e um encanto de um anjo. Assim, o eu - lírico põe em contraste a figura celestial com imagens mundanas (vinho, charuto), mostrando que o eu – poético considera esse ser celeste um ser terreno no plano do desejo. Ao pensar na amada, o desejo do eu - lírico é possuí-la, o que se verifica, no poema, por meio de metáfora como vinho espanhol e *fumaça de um charuto*. Todavia, a mulher idealizada não correspondeu e ele ficou apenas com o sonho de tê-la, ou seja, a amada desapareceu como um anjo/fumaça de um charuto:

Meu anjo tem o encanto, a maravilha [...]
 Tem os seios tão alvos, tão macios [...]
 Formosa a vejo assim entre meus sonhos [...]
 Como o vinho espanhol, um beijo dela
 Entorna ao sangue a luz do paraíso [...]
 Mas quis a minha sina que seu peito
 Não batesse por mim nem um minuto [...]
 Como a leve fumaça de um charuto!

4. Mulher-mulher

Como apontado anteriormente, o Romantismo brasileiro ficou conhecido por suas três gerações. Cada geração constituiu-se com características gerais como ilogismo, hipérbole, exaltação à natureza, e características distintas que permitiam diferenciar uma geração da outra.

No que tange à temática mulher, percebe-se que a primeira e a segunda geração trouxeram-a como anjo, santa, mas na terceira geração verifica-se que o eu – lírico descreve a mulher com um novo olhar, ou seja, de anjo, plano celestial, ela passa à mulher, plano terreno.

Assim, para analisar este novo olhar, foram escolhidos dois poemas: *Adormecida e Marieta*, todos pertencentes ao maior poeta da terceira geração romântica: Castro Alves.

No poema “*Adormecida*”, o eu-lírico narra o fato dele ter visto a amada dormindo. Ela dormia numa rede, o cabelo estava solto, o roupão aberto, a janela estava aberta e ao lado havia um jasmineiro e os galhos, por causa do vento, batiam de leve na face da mulher e, a cada toque da planta a moça, mesmo dormindo, estremecia.

Este poema mostra que o eu-lírico comenta sobre os desejos da mulher que estão adormecidos. Remete à história da bela adormecida que esperou durante anos pelo homem certo. A mulher adormecida sem sonhos começa despertar sua sexualidade.

Era um quadro celeste!... A cada afago
 Mesmo em sonhos a moça estremecia...
 Quando ela serenava... a flor beijava...
 Quando ela ia beijar-lhe... a flor fugia...

E o eu-lírico termina o poema fazendo uma comparação entre a flor, sendo a virgem, e esta sendo uma flor. Na brincadeira inocente entre a moça e a roseira, esta termina sacudindo uma chuva de pétalas no seio. Neste contexto, a chuva simboliza, mais uma vez, a iniciação da moça para a vida adulta, reiterando a idéia do despertar da sexualidade.

Pode-se observar no poema “*Adormecida*”, a junção da sexualidade e a idealização da mulher, identificada, sobretudo, no abandono, na languidez, inocentemente, provocante pela mulher.

No poema “*Marieta*” pode-se observar que houve uma evolução no que tange à sexualidade da mulher. Ou seja, o eu-lírico inicia o poema com uma comparação, em que a mulher solta os cabelos como o gênio da noite que desata o véu das rendas sobre a espádua nua. Este cenário cheio de sensualidade é iluminado pela lua, e esta bate nas dobras de um lençol de prata. O cabelo solto mostrando além da sensualidade, a mulher encontra-se preparada para se entregar.

[...] Ela solta os cabelos... Bate a lua
 Nas alvas dobras de um lençol de prata...

Na segunda estrofe, há uma mulher cheia de desejos, sonhando com um homem e ao tocar seu corpo sente o desejo aumentar.

O seio virginal, que a mão recata,
 Em balde o prende a mão... Cresce, flutua...
 Sonha a moça ao relento... além na rua
 Preludia um violão na serenata?!...

Surpreendentemente, aparece a figura masculina, a qual entra furtivamente e encontra próximo ao balcão a mulher, para juntos matarem seus desejos.

A forma do segredo, o encontro clandestino mistura o sonho e o desejo, deixando o leitor no suspense e na perspectiva:

[...] Furtivos passos morrem no lajedo...
 Resvala a escada do balcão discreta,
 Matam lábios os beijos em segredo...

O eu – lírico encerra o poema comparando o amor entre os dois como sendo igual ao amor de Romeu e Julieta. Observa-se que o nome Marieta remete-nos automaticamente, por causa da sonoridade, à jovem Julieta. Um verso demonstra a forma que Marieta reagiu ao encontrar com seu amado:

[...] Ó surpresa! Ó palor! Ó pranto! Ó medo!

Nota-se que entre a inocência e o desejo, Marieta decidiu optar em ouvir sua sensualidade, tendo, assim, noites de amor como as noites de Romeu e Julieta.

A trajetória da Mulher-Mulher passa pela mulher inocente, mulher sensual, mulher ousada. Deste modo, no poema *Boa noite*, Castro Alves apresentará uma mulher cheia de desejos, que sabe seduzir e leva o homem ao delírio.

5. Mulher-Serpente

Com o surgimento e o desenvolvimento das ciências, sobretudo, no campo da filosofia: o Darwinismo, o Determinismo e o Positivismo, há uma modificação no comportamento humano. Assim, no campo da literatura, rejeita-se as concepções românticas e uma nova forma de pensamento aparece: o Realismo, que tenciona a partir do retrato fiel da realidade mudar o meio em que vivemos. Os ideais que permearam o Romantismo foram contestados, de modo que o amor, a liberdade, Deus deveriam ser comprovados. A metafísica é abolida, não há mais liberdade de expressão, volta a “*arte pela arte*”, os poetas deveriam se preocupar com a forma e esquecer o conteúdo.

Na parte poética, os escritores decidiram criar um nome que designasse a produção poética feita nesse período e, ao invés de chamá-lo de Realismo, resolveram dar-lhe o nome de Parnasianismo, de forma que este período literário ficou conhecido como: Realismo/Naturalismo/Parnasianismo.

Neste processo, o tema “mulher” também sofreu algumas alterações, visto que alguns poetas não conseguiram adequar completamente ao estilo Parnasiano (Realista) e passaram a fazer uma imagem bastante romântica da mulher. Todavia, percebe-se que a mulher desse período é mais agressiva, passando a ser comparada a uma serpente.

Essa mulher-serpente dá prazer ao homem, mas impõe dor (sofrimento) a ele que, inutilmente, tentará se ver livre de suas mãos, porém não consegue se libertar. A visão da mulher sedutora e serpente em romances e contos foram comuns no Realismo/Naturalismo.

Com o advento do capitalismo, a figura da mulher devoradora foi acrescentada, de modo que a mulher virginal, inocente cede lugar para uma nova mulher, destemida, má, sem pudor, que gosta sempre de deixar sua marca. A violência no sexo se configura como sendo a grande diferença das mulheres anteriores.

No poema “*Na tebaida*”, de autoria de Olavo Bilac, o eu-lírico demonstra a sua incapacidade perante a mulher-serpente, que com seu poder, enfeitiça-o e ele não consegue escapar. Ao chegar, com os olhos úmidos, voz trêmula e seios nus deixou o eu – lírico sem defesa.

[...] Luto: porém teu corpo se avizinha
do meu e o enlaça como uma serpente...

Estes versos retratam a força atrativa que a mulher exerce sobre ele, é como a luta da mulher-serpente com o homem-rola, a mulher hipnotiza o homem da mesma forma que a serpente atrai a rola (ave).

O eu-lírico tenta fugir, mas, com a aproximação da mulher, ele se sente impotente e deixa ser levado pelos seus encantos:

[...] fujo: porém a boca prendes, quente,
Cheia de beijos, palpitante, à minha...

E suplica para que a mulher continue beijando-o, mesmo sabendo que esta atração poderá levá-lo à morte. Neste momento, compara os braços da mulher como sendo uma frágil cadeia, uma vez que se quisesse libertar-se teria força física. Todavia, mesmo a mulher fisicamente sendo frágil, conseguiu deixá-lo sem defesa:

[...] Beija mais, que o teu beijo me incendeia,
Aperta os braços mais! Que eu tenha a morte,
Preso nos laços de prisão tão doce!
Aperta os braços mais, - frágil cadeia.
Que tanta força tem não sendo forte,

E prende mais que se de ferro fosse!

Outro poema que demonstra a força da mulher serpente é “*O pomo do mal*” de Antonio Fontoura Xavier. Este poema é marcado pela violência das palavras utilizadas, em que o eu-lírico retrata no O Pomo do mal o poder da mulher dominadora, sedutora que pode causar-lhe um grande mal, porém ele acaba sucumbindo a esse amor.

Assim, o eu-lírico inicia o poema utilizando o vocábulo “*dimanam*” sugerindo pela sonoridade o processo de brotar, fluir as “*digitalis*”, planta de onde se extrai a digitalina, substância cristalina que se usa como tônico cardíaco, extraído da *digitalis púrpura*:

Dimanam do teu corpo as grandes digitalis,

A imagem alegórica é que do corpo da mulher brotam grandes folhas. É importante ressaltar que a *digitalis* usada em excesso tinha o efeito de veneno. A mulher dominadora toma a forma de mulher-árvore/mulher-veneno e, esta última nos faz lembrar da serpente. Esta figuração transmite ao leitor uma atmosfera misteriosa, sedutora.

No segundo verso o eu-lírico demonstra caracteres da mulher:

[...] Os filtros da lascívia e o sensualismo bruto,

As palavras lascívia e sensualismo deixam claro que a mulher tinha um desejo sexual ardente e selvagem, pois o eu-lírico a descreveu como “bruto”, passando a noção de uma mulher agressiva, que gosta de sexo animalesco:

[...] Tudo que em ti revive é torpe e dissoluto,
[...] Tu és a encarnação da síntese dos males,

Esta mulher é desonesta, corrupta, todos os defeitos estão reunidos em seu corpo e ela contém o veneno (*digitalino*) que pode matá-lo.

Assim, a segunda estrofe inicia com: “No entanto”, adversativa que já indica que o eu-lírico não conseguiu ficar imune a essa mulher, e sempre que ele questiona o seu coração descobre que a deseja e diz:

[...] Assalta-me um desejo, ó glória das ônfales:
[...] Morder-te o coração como se morde o fruto.

O eu-lírico tendo desejo pela mulher, quer morder seu coração (seio) como se ele fosse um fruto, ou seja, retirar um pedaço. Isto demonstra que ele gostava de relações sexuais agressivas e a compara com Ônfales, rainha da Lídia que consegue colocar a seus pés. O homem deseja a mulher mesmo sabendo que ela era torpe, e ao dizer que quer mordê-la, não é no sentido de somente castigá-la, mas de dominá-la sexualmente. Esta visão erótica demonstra que o eu-lírico, decididamente, quer essa mulher depravada.

A outra metáfora que mostra que o eu-lírico estava envolvido emocionalmente com ela é a expressão:

[...] A transbordar de amor como o prazer de uma cálix,

O coração dele representado pela taça está transbordando de amor, e ele se deixa levar por essa mulher sádica e dominadora e quer mordê-la para ela ficar excitada. O eu – lírico declara que dentro dessa mulher não há nada e metaforiza o seu coração com O pomo estéril do asphaltite. Conta-se que as margens do Mar Morto, logo após a destruição de Sodoma e Gomorra, cresceram frutas que eram muito bonitas e, vistas de longe, avivavam o apetite de

qualquer viajante. Todavia, quando eles as mordiam estas se desmanchavam em forma de fumaça e cinza.

Esta história bíblica sugere que essa mulher não tem afeto, seu coração é maldito, mas o eu-lírico aceita essa mulher perversa, fazendo do ato carnal uma relação de sadismo.

[...] Eu beberia a dor nos estos do delírio ...

Observa-se que há associação explícita de padecimento e prazer extremo. Esta mulher, por ser “*O pomo do mal*”, leva o eu-lírico a buscar dor e prazer.

A inovação desse poema reside no fato de um poeta descrever explicitamente o amor sádico, antes não assumido declaradamente, pelos poetas líricos da literatura brasileira.

As palavras que compuseram o poema são fortes. Constituído por rimas graves, denominando uma sonoridade peculiar, o poema mostra o prazer/dor que transcende a lógica, apresentando uma mulher que foge aos padrões das musas clássicas literárias, ou seja, consegue dominar o homem, de forma que, mesmo sabendo que ela não “presta”, ele a deseja. Esta mulher é a mulher-serpente, atraindo o homem para si e o destruindo.

6. Considerações Finais

Como pudemos verificar em nossa análise, a mulher do período romântico é abordada como uma divindade, tendo em vista que a Igreja, nessa época, era detentora das relações de poder, direcionando, portanto, os conteúdos publicados pelos autores, os quais, de maneira geral, discutiam temas voltados à família.

Já no período do Realismo/Parnasianismo, a crença em Deus é deslocada para a matéria, ou seja, o homem buscava influenciar o meio em que vivia. Deste modo, ele passa a ter necessidade de comprovar as coisas a sua volta, visto que é, nesse período, que surgem as grandes descobertas das ciências em geral.

Neste contexto, a mulher passou a ser discutida em contos, poemas e obras enquanto objeto de desejo e tentação, sendo comparado a uma serpente, oferecendo, deste modo, perigo àqueles que a rodeiam.

Por fim, este estudo procurou captar aspectos que representavam a trajetória da mulher no Romantismo ao Realismo/Parnasianismo, de modo que se tornou evidente o deslocamento de uma mulher-anjo para uma mulher-serpente, nos poemas dos escritores estudados.

Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1984.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira - História e Antologia: Das origens ao Realismo*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Difel, 1987.

Bibliografia Consultada

AVERBUCK, Lígia Morrone et al. *Gramática: ortografia oficial, redação, literatura, textos e testes*. 15ª Ed. São Paulo: Globo, 1990.

CADERMATORI, Lígia. *Períodos Literários*. 6ª Ed. São Paulo: Ática, 1993.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: Do Romantismo ao Simbolismo*. São Paulo. Editora Difel, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Os primeiros baudelairianos: A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª Ed. São Paulo: Difel, 1973.

GONÇALVES, Maria Mogaly Trindade et al. *Antologia de Antologias: 101 poetas brasileiros "revisitados"*. São Paulo: Musa, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas & LESSA, Ana Cecília. *Figuras de Linguagem: teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1988.

NICOLA, José de & INFANTE, Ulisses. *Análise e interpretação de poesia*. São Paulo: Scipione, 1995.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

NARRAR O PASSADO E RECRIAR O PRESENTE EM *VOZES DO DESERTO*, DE NÉLIDA PIÑON

Patrícia Rufino CARVALHO (UFG)⁴⁷²

Resumo: A escritora Nélide Piñon, tem contribuído para uma melhor compreensão dos processos literários, e também para ampliar a inserção da mulher em um contexto social que nem sempre lhe foi favorável, no qual, ainda hoje, a linguagem é um modo de sobrevivência. O narrar assume papel essencial na vida de quem faz da narrativa uma forma de expressão. Por meio da hermenêutica simbólica e da mitocrítica, este trabalho tem como objetivo apresentar resultados parciais de uma pesquisa que busca entender o processo de criação literária de Piñon, em *Vozes do Deserto*, uma atualização do *Livro das Mil e Noites*.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Imaginário. Atualização.

1. Considerações iniciais

O estudo da produção literária de escritoras contemporâneas como Nélide Piñon tem contribuído, nos últimos anos, não apenas para ampliar a compreensão dos processos literários, como também para constatar a inserção da mulher em um contexto social que nem sempre lhe foi favorável e no qual, ainda hoje, a linguagem é um modo de sobrevivência. O romance *Vozes do Deserto*, publicado em 2004, é uma atualização narrativa que emoldura os contos do *Livro das Mil e Noites*. Esse romance narra história de uma personagem destemida, Scherezade, que ao saber que as mulheres do reino poderiam morrer nas mãos do sultão, resolve casar-se com ele. Scherezade acredita no poder das narrativas e, durante três anos todas as noites conta histórias, salvando não apenas a sua vida, como também resgatando a humanidade do Califa.

No que diz respeito aos mitos presentes em *Vozes do Deserto*, em seu site, Piñon observa, ao se referir à protagonista dos contos do *Livro das mil e Uma Noites*, que Scherezade é “um dos mitos do saber narrativo”. Sobre sua personagem Scherezade, protagonista de *Vozes do Deserto*, Piñon a descreve como uma mulher de “espírito indômito” que “enfrenta a tirania do Califa com a mesma paixão que dedica às causas populares.” Para Piñon, Scherezade “é uma guerreira da imaginação, uma militante da palavra que reverbera através de fascinantes relatos”.

2. Narrar: uma necessidade humana

O termo “mito” tem origem grega (*mythos*, fábula) e aparece no *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* (1986) como uma “narrativa dos tempos fabulosos ou heróicos; narrativa de significação simbólica, geralmente ligada à cosmogonia, e referente a deuses encarnadores das forças da natureza e/ou de aspectos da condição humana” ou ainda, como “representação de fatos ou personagens reais, exagerada pela imaginação popular, pela tradição”.

O dicionarista Antonio Houaiss, por sua vez, define o termo mito como um “relato fantástico de tradição oral, geralmente protagonizado por seres que encarnam as forças da

⁴⁷² Mestranda do Programa de Pós-Graduação Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Campus Samambaia em Goiânia – Goiás - Brasil. E-mail rufinocarvalho@yahoo.com.br

natureza e os aspectos gerais da condição humana”. No mesmo verbete, Houaiss amplia ainda mais o sentido da palavra, afirmando-a como uma narrativa:

[...] acerca dos tempos heroicos que geralmente guarda um fundo de verdade; relato simbólico, passado de geração em geração dentro de um grupo, que narra e explica a origem de determinado fenômeno, ser vivo, instituição, costume social; representação de fatos e/ou personagens históricos, amplificados através do imaginário coletivo e de longas tradições literárias orais ou escritas; exposição alegórica de uma ideia qualquer, de uma doutrina ou teoria filosófica; alegoria (2009, p.1300).

Contudo, quando se busca na fonte original, no grego antigo, as definições para a palavra mito, tem-se uma dimensão mais específica do termo. No *Dicionário de Grego e Português*, de Isidro Pereira, o termo “Μῦθος” é definido como: “palavra, discurso; ação de recitar, de dizer um discurso; rumor; anúncio, mensagem; diálogo, conversação; conselho, ordem, prescrição; resolução, projeto; lenda, conto fabuloso, mito; fábula, apólogo” (sd, p. 380). As definições são significativas para melhor compreensão do termo e das suas constantes atualizações na contemporaneidade.

Ao comparar as definições contemporâneas com as do grego antigo é possível observar que essas últimas têm influenciado o modo de ver e entender o mito. Na definição do termo como relacionado às narrativas dos “tempos fabulosos ou heroicos” o dicionarista posiciona o mito e sua relevância em um passado distante. Para os estudos do imaginário, contudo, especialmente para a mitocrítica proposta por Gilberto Durand, o mito é narrativa, onde sempre é possível se observar as relações entre a linguagem mítica e a linguagem literária. Segundo Durand, “o mito conta-se” (1983, p. 27).

Quando o mito é entendido como um relato simbólico, que passa de geração a geração, e por meio do qual são explicadas as origens de diferentes tradições, transmitidas por textos orais ou escritos, é possível depreender que, quando é contado por alguém, ou recontado, o mito é atualizado. Sobre o uso do termo mito, Mircea Eliade afirma que, atualmente, a palavra é empregada “tanto no sentido de ‘ficção’ ou de ‘ilusão’, como no sentido familiar, sobretudo, aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões, de tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (1972, p. 80).

Para Durand, o imaginário deve ser compreendido como o conjunto das criações da imaginação e referência última de toda a produção humana, sendo o mito a sua manifestação discursiva. O mito exprime não apenas a condição do homem como também as relações sociais no grupo onde surge, configurando-se em formas narrativas que veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais. Esses símbolos e arquétipos reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a criação literária. A hermenêutica simbólica na abordagem literária amplia, portanto, os sentidos do texto e possibilita o diálogo com outras disciplinas das ciências humanas, num momento em que a procura de novos paradigmas tem ensejado cada vez mais a necessidade de uma abordagem interdisciplinar na busca do conhecimento.

André Siganos (1993) faz distinção entre mito literário e mito literalizado. Os mitos literários são criados pela literatura e não estão ligados à força primordial dos mitos primitivos. Don Juan e Don Quixote, por exemplo, são mitos literários, enquanto nos textos que reatualizam mitos primitivos encontramos mitos literalizados. A história de Scherezade, narrativa que emoldura os contos do *Livro das mil e uma noites* é um exemplo de mito literário e apresenta diferentes reatualizações.

Sobre as narrativas que há séculos são criadas pelo imaginário humano, Walter Benjamin afirma que todos os narradores orais recorrem à fonte da experiência, daquilo que passa de pessoa a pessoa. Das narrativas escritas, para Benjamin, “as melhores são as que menos se distinguem

das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p.198). Por muito tempo idealizou-se o narrador como um viajante, alguém que conheceu inúmeros lugares e, com isso, desenvolveu a capacidade de narrar. Na verdade, segundo Benjamin tanto o viajante quanto o camponês sedentário produziram e produzem distintas famílias de narradores.

Em relação a natureza da narrativa, Benjamin afirma que ela tem uma dimensão utilitária, podendo se constituir em “ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1994, p. 200). Segundo Benjamin, os gregos tinham uma deusa da memória, da reminiscência, *Mnemosyne*, que era responsável pela preservação da poesia épica. A reminiscência contribui para que as histórias sejam articuladas entre si e essa capacidade de rememorar e articular histórias pode ser observada em todos os narradores de histórias orais. De acordo com Benjamin, em cada um desses contadores de histórias “vive uma Scherezade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração” (1994, p. 211).

3. Tornar a viver: vidas que renascem das narrativas

Para Antônio Candido, as histórias só são rememoradas e verbalizadas porque todos têm necessidade da literatura, da criança ao adulto, e não importa se ela vem, “por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la” (1972, p. 804). Como em o *Livro das Mil e Uma Noites* no romance de Piñon a arte de narrar é uma estratégia criada por Scherezade e Dinazarda para salvar as suas vidas e das demais mulheres do califado. Califa ao descobrir a traição da sua primeira esposa, decide matá-la. E se vingar do sexo feminino, decreta a morte de todas as jovens que se casarem com ele. Isso significa que, depois do ato sexual a cada noite de núpcias, uma mulher seria sacrificada:

O cadafalso, de construção esmerada, fora erguido com a finalidade única de servir às jovens esposas do Califa, condenadas ao amanhecer. Por ordem do soberano, nenhum sangue vil, criminoso e traidor, além das jovens, mancharia o piso de mármore diariamente preparado para a cerimônia de execução das esposas (PIÑON, 2004, p. 11).

No início da narrativa de Piñon, a voz narrativa apresenta uma mulher destemida, uma heroína que “não teme a morte” (2004, p. 7). A palavra morte aparece de forma numerosa na narrativa, sempre relacionada ao sentido de sacrifício, à renúncia em prol do coletivo. Philippe Ariès, em *História da morte no Ocidente* afirma que, em um mundo marcado por mudanças e transformações, modifica-se a atitude tradicional diante da morte, segundo a qual, a morte é “ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõem-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome” (2012, p. 40).

As diferentes posturas diante da morte podem ser observadas nas narrativas ficcionais. No caso de *Vozes do Deserto*, Scherezade sabe que pode lutar contra a morte e se recusa a pensar no que acontecerá com ela e com as outras mulheres caso o seu plano falhe. A instigante narradora deseja “opor-se à desdita que atinge os lares de Bagdá e arredores, oferecendo-se ao soberano em sedicioso holocausto” (PIÑON, 2004, p. 7).

Morte, noite e criação literária, são palavras recorrentes dentro da narrativa. O período noturno representa para Scherezade, Dinazarda e Jasmine angústia, luta pela sobrevivência, mas é também o momento de produção e fruição literária. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 621) a morte é “revelação e introdução”. No romance, observa-se que é por causa da possibilidade de outras mulheres continuarem a serem assassinadas que Scherezade irá se

introduzir no espaço ficcional, onde os heróis, mais especificamente as heroínas, descrevem percursos pessoais que podemos relacionar aos passos de um percurso iniciático. A jovem Scherezade, em sua trajetória noturna de fabulações, “luta apenas pela vida, obedecendo ao instinto da aventura narrativa e a paixão pela justiça.” (PIÑON, 2004, p. 29). Para Chevalier e Gheerbrant a palavra noite simboliza:

o tempo das gestações das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (2003, p. 640).

Nesse sentido, a noite no romance é o momento de germinação, de criação de histórias. O coração do Califa é terra sobre a qual sementes estão sendo lançadas. A terra de seu coração empedernido, rochosa, aos poucos será amaciada e fecundada pelas narrativas de Scherezade. Os relatos, recolhidos durante o dia nas ruas e nos mercados de Bagdá, na boca de Scherezade são transformados em maravilhosas narrativas.

Para Walter Benjamin, quem conta uma história deve fazê-lo como um artesão que produz seu objeto. Esse é resultado de doloroso trabalho e a história contada precisa ser narrada com naturalidade, espontaneidade para que o ouvinte assimile e posteriormente a recontar:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido (1994, p.205).

Com aproximação da chegada noite, Dinazarda, irmã de Scherezade, relembra a promessa que fez à irmã e teme falhar na sua obrigação. Ela se arrepende, mas “sabe que não pode falhar em cumprir a missão de despertar a sonolenta Scherezade após a cópula e convencer o soberano da necessidade de ouvir a história da irmã antes de ordenar sua decapitação” (PIÑON, 2004, p. 15). Há uma conspiração contra o Califa, porém, diferente da que ele está acostumado a enfrentar no seu governo. A conspiração de Scherezade é sutil. Depois do ato sexual, ela engendra histórias na imaginação do Califa, por meio de uma linguagem erotizada. E essa conspiração tem a finalidade de fazer germinar as sementes que foram lançadas no coração do governante.

É possível apontar semelhanças e diferenças entre *O Livro das Mil e Uma Noites e Vozes do Deserto*, de Piñon. Uma das diferenças é que este último está em forma de romance, enquanto o primeiro se apresenta em forma de contos, de narrativas breves emolduradas, pela história de Scherezade. Observa-se também que, no romance, as personagens masculinas não são apresentadas por nomes próprios, mas pelos títulos que receberam na hierarquia de poder. É como se, para a voz narrativa, não importasse a individualidade masculina. Na obra de Piñon, as personagens de sexo feminino são colocadas em evidência, principalmente aquelas que, numa sociedade machista e excludente, são tratadas como seres inferiores: a escrava Jasmine e a ama Fátima.

4. Considerações finais

Nos processos de reatualização mítica observados na obra de Nélide Piñon são retomados temas fundamentais da literatura ocidental, tais como a morte, e a criação literária.

Piñon coloca, lado a lado, imagens de morte com imagens de vida. O Califa representa a imagem da morte para Scherezade e para as demais mulheres do reino, enquanto que as histórias contadas pela jovem representam a vida, pois Scherezade tem o poder de criar, e cria, por meio da palavra.

Retomando Candido, a literatura “não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (1972, p. 806). Em *Vozes do Deserto*, Califa se rende aos encantos das histórias fabulosas contadas por Scherezade. Aquele homem descrito no início pela voz narrativa como homem que só tinha desejo de vingança, ao termino das mil e uma noites Califa recupera a capacidade de amar o sexo oposto. No romance de Piñon, ao conseguir enternecer o coração do sultão, Scherezade retorna para a casa da sua velha ama, Maria de Fátima. Sua irmã, Dinazarda, assume seu lugar de esposa na vida do Califa e de contadora de histórias. Como heroína, Scherezade cumpriu sua missão, e a literatura desempenhou seu papel na vida do personagem, ela humanizou o coração empedernido.

Referências Bibliográficas

ARIÈS, P. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, A. A Literatura e a formação do homem. In: _____. *Ciência e cultura*. São Paulo: V. 2 p. 803-809, 1972.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 18. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DURAND, G. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Tradução de Nuno Júdice. Lisboa: Regra de jogo, 1983.

_____. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspecto de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, A; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PEREIRA, I. S. J. *Dicionário de Grego – português e português e grego*. Portugal: Braga, sd.

PIÑON, N. *Vozes do Deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Disponível em: http://www.nelidapinon.com.br/autora/aut_biografia.php Acesso em 01 de maio de 2013.

O “EU-OUTRO”: RECIPROCIDADE SOFREDORA EM SÁ-CARNEIRO⁴⁷³

Moisés Carlos de Amorim (ECCO – UFMT)⁴⁷⁴

Diego Pinto de Sousa (MeEL – UFMT)⁴⁷⁵

“*O Paradoxo não é meu: sou eu*”

Fernando Pessoa

Resumo: Toda obra de Sá-Carneiro tem ligação com a estética simbolista, especialmente com o decadentismo baudelairiano, e foi muitas vezes interpretada como ególatra, herdeira do sentimento individualista. No entanto, nesse presente artigo, observa-se, a partir do conceito de exotopia de Mikhail Bakhtin, que o poeta notabiliza uma reciprocidade sofredora – termo cunhado como a força motriz do seu universo poético – em relação ao “outro”, cuja ausência é tantas vezes sentida ou anunciada. Por isso, o pensamento exposto nessa análise visa considerar uma nova perspectiva acerca da geração moderna em Portugal e, conseqüentemente, acerca da poesia de Mário de Sá-Carneiro.

1. Introdução

“Morre jovem o que os Deuses amam, é um preceito da sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge, são os sinais notáveis desse amor divino” (1986, p. 1276). Fernando Pessoa inicia o seu artigo a respeito da morte de Mário de Sá-Carneiro com uma assertiva consciente, colocando o artista, inovador da arte, a par dos deuses, por este amar o criador da beleza com amor supremo. E, de fato, sendo inovador na geração Orpheu, o autor da Confissão de Lúcio soube integrar as experiências subjetivas com uma linguagem pessoal, não somente para fazer parte do modernismo, mas, sobretudo, pela busca desmesurada do seu próprio estilo, quando os lapsos inconscientes acarretaram-no numa época de intenso teor nacionalista.

Mas os intelectuais em Portugal afastaram-se do provincianismo localista para perscrutar as camadas mais profundas do ser. Daí o caráter universal das propostas do seu manifesto, escrito por Luís de Montalvor, em 1915: “Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocrático tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos (ORPHEU, 1915, p. 05) [...]”. Além de órgão renovador das ideias vanguardistas, a revista *Orpheu* obteve peculiaridade estética por valorizar o subjetivismo, o inconsciente, estabelecendo uma visão aristocrática de arte, em que a poesia fosse o gênero superior. Basta a interpretação de Massaud Moisés acerca de tal movimento:

⁴⁷³ Nasceu em Lisboa, em 1890, Órfão de mãe aos dois anos. Depois de terminado o Liceu (1912), segue para Paris e matricula-se no curso de Direito. Publica Princípio, livro de contos. Começa a escrever poesia. No ano seguinte, de férias em Lisboa, escreve A Confissão de Lúcio. De volta a Paris, passa por Barcelona e conhece, com assombro, uma catedral “páulica” (de paulismo, tendência poética que Fernando Pessoa iniciou com o poema Paus). Em 1915, colabora no Orpheu, órgão divulgador do modernismo em Portugal, e publica Céu em Fogo (contos). Sobrevêm-lhe grave crise financeira, moral e psíquica, que o leva ao suicídio, em 26 de abril de 1916. (MOISÉS, 2005, p. 248-249)

⁴⁷⁴ Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT-ECCO), Cuiabá-MT, Brasil, correio eletrônico: moisesarmorim@hotmail.com.

⁴⁷⁵ Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT-MeEL). Cuiabá (MT), Brasil. E-mail: diegopsousa@hotmail.com.

A poesia, elevada ao mais alto grau, entroniza-se como a forma ideal de expressar a nova cosmovisão, e sintetiza toda uma filosofia de vida estética, sem compromisso com ideologias de caráter histórico, político, científico ou equivalente. (MOISÉS, 2005, p. 239)

Nesse sentido, a arte pela arte fora retomada pelos artistas dessa geração. Os poemas que foram publicados no 1º número da revista, principalmente os de Fernando Pessoa e os de Mário de Sá-Carneiro, são herdeiros do simbolismo, mas traduzem a ânsia da modernidade por evidenciarem um sujeito que não se completa em si mesmo: “*A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido*” (SÁ-CARNEIRO, p. 1). E, portanto, a “fragmentação do eu” em outros “eus”, marca da obra pessoana, foi tema da poesia de Sá-Carneiro, com igual profundidade.

No entanto, ao invés de enfatizar a subjetividade e a fragmentação sob o teor do decadentismo, procura-se refletir os textos poéticos do bardo português a partir da *exotopia*⁴⁷⁶, conceito de Mikhail Bakhtin. Por estar angustiado com a falta de si mesmo e do outro, o poeta exprime uma extrema necessidade humana: a incompletude existencial. Por isso, vê-se como um labirinto, onde sente falta de si: “Não sinto o espaço que encerro, nem as linhas que projeto...”.

Portanto, a poesia de Sá-Carneiro, embora seja associada ao modernismo, traz uma postura semelhante ao que Ferreira Gullar analisa sobre o expressionismo alemão, pois converge para tornar um grito de angústia contra a série de mudanças produzidas no século XX com o progresso tecnicista, oriundo da revolução industrial. Nessa realidade caótica, sobrevive o homem contemporâneo em busca de resposta, que perscruta os pedaços do seu próprio eu, em si ou talvez no outro.

2. Entrelugar: Modernismo versus Pós-modernismo

A modernidade em Portugal se configura por dois polos estético-ideológicos surgidos no século XX: o primeiro com a revista *A Águia*, sendo Teixeira de Pascoaes o líder do movimento, e o segundo com a revista *Orpheu*, sendo Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro os idealizadores da revolução vanguardista. Cada polo, por assim dizer, tem características próprias, que revigora a literatura de língua portuguesa. Uma breve análise talvez demonstre como ambos se comportam perante o anseio inovador determinado na época, ou melhor, no século XX.

A face nacionalista do 1º momento, segundo Massaud Moisés, intentava propor o surgimento da Renascença Portuguesa nos tempos modernos, com uma visão orgânica do povo lusitano. Em contrapartida, o 2º momento foi marcado pela face cosmopolita, que não sustentava um projeto nacional bem definido pouco delineado tal como o neo-garretismo de Antônio Nobre ou Alberto d’Oliveira, por exemplo. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro têm a preocupação de escavar o profundo recôndito do ser, que, para ambos, é constituído pela ausência íntima de si, do outro. Uma angústia do eu, calcada, segundo Jameson (2006), na fragmentação da identidade, cujo último estágio é a morte do sujeito:

[...]
Tudo o que fui de sonho, o eu-outro que tive
Resvala-me pela alma... Negro declive
Resvala, some-se, para sempre se esvai

⁴⁷⁶ Em relação ao conceito de Exotopia/Extralocalidade: “[...] são categorias filosóficas de base sobre as quais Bakhtin desenvolverá as discussões sobre *Ética e Estética* [...] é a relação com outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente”. Diante do outro estou fora dele. [...] A exotopia é a minha possibilidade de responder. Ser responsável e responsável são decorrências de minha extra-localização em relação ao Outro. [...] é antes uma busca de completude.” (GEGER, 2009, p. 46-47).

E da minha consciência um Eu que não obtive
 Dentro em mim de mim cai.
 (PESSOA, P. 51)

Daí o modernismo em Portugal, com a geração de *Orpheu*, antecipar tendências ou preocupações do mundo contemporâneo, como, por exemplo, o problema da identidade, sob um prisma profundamente íntimo e filosófico; nesse estado de alma, divergente da literatura nacionalista, que muitas vezes era esvaziada pelo discurso idealizante, ancora uma paisagem interior em colapso, cujo espelho reflete os fragmentos do indivíduo: “Ao triunfo maior avante, pois/O meu destino é outro, é alto e raro/Unicamente custa muito caro/A tristeza de nunca sermos dois” (SÁ-CARNEIRO. P. 5). Ambos, Pessoa e Sá-Carneiro, concluíram o pensamento da Revista *Orpheu*, com estilos e personalidades autônomos, sendo, portanto, os maiores representantes do modernismo na Europa; e antecipando alguns conceitos em voga na pós-modernidade.

3. Sá-Carneiro: reciprocidade sofredora

Na criação artística, assim como na vida, ser sujeito é confessar-se para o outro. E, além disso, constituir-se enquanto sujeito a partir desta relação também é, em certa medida, ser o outro; contudo sem deixar de ser si mesmo. Porque somos enredados a todo instante da existência pelo discurso do outro. Eu-outro se funde para o exercício de contemplação, e, sobretudo, para a atividade enunciativa:

Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 2010, p. 21).

O olhar exotópico compõe o atributo humano de significar. A destreza de se considerar o outro que lhe perpassa e, por vezes, apropriar-se de seus elementos constitutivos é um fenômeno presente em todos os terrenos da vida. A cientificidade, a história, a vida cotidiana são estâncias dum sempre compartilhar. O ser age, essencialmente, pelo outro e para outro. E não é diferente no processo artístico, pois o artista recupera um pouco de si e de todos, por isso a arte possui um reconhecido caráter universal. Desta maneira, arte e vida são indissociáveis, estabelecendo relações diretas, equivalentes à medida que o real é reinventado e, portanto, refletido e refratado.

Veja-se um excerto de Sá-Carneiro: “Parti. Mas logo regresssei à dor, Pois tudo me ruiu... Tudo era igual”. Considera-se, por ora, um dos possíveis sentidos implementados pela mensagem da obra do poeta português nos referidos versos: o sofrimento. Fica evidente que o trabalho exotópico institui não somente as intempéries e os triunfos concernentes às vivências, todavia e, à sua maneira, também ao processo de produção estética literária. O excedente da visão instaura o ato da contemplação-ação, que é acima de tudo um ato ético, em que as particularidades ainda não percebidas, são percebidas a partir do contato, do aprofundar-se nos sujeitos.

Para a literatura, especificamente, o mergulho a “outros mundos” consolida o papel do artista-criador, cuja palavra, inicialmente subjetiva, torna-se material - de todos e dita por todos.

Escavação

Numa ânsia de ter alguma cousa,
 Divago por mim mesmo a procurar,
 Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
 E a minh' alma perdida não repousa.

Nada tendo, decido-me a criar:
 Brando a espada: sou luz harmoniosa
 E chama genial que tudo ousa
 Unicamente à força de sonhar...

Mas a vitória fulva esvai-se logo...
 E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...
 – Onde existo que não existo em mim?

.....

Um cemitério falso sem ossadas,
 Noites d'amor sem bocas esmagadas –
 Tudo outro espasmo que princípio ou fim...
 (SÁ-CARNEIRO, 2006, p. 6)

Por isso, não se completando consigo próprio, em várias passagens da obra, necessita criar o outro, amenizando a dispersão total do seu indivíduo, a perene solidão. Em suma, o amigo de Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro, realiza uma obra que está ligada ao decadentismo baudelairiano, à estética simbolista e ao próprio ambiente em que viveu. Pode-se dizer, portanto, que tal obra é, segundo Massaud Moisés (2005), registro vivo da própria personalidade do seu autor. Daí sua poesia documentar um ser que se procura inutilmente no outro dentro de si. Além disso, uma das facetas principais da sua obra é o constante isolamento. No entanto, tal isolamento intensifica a necessidade de completude na permanente relação entre “eu-outro”.

Essa identidade fragmentada presente na obra poética do bardo português tão só e, ao mesmo tempo, alteritariamente povoada, ecoa sendo um fenômeno maior: a transição do homem moderno (fixo, inalterável) antevendo, em algumas décadas, uma travessia para o homem contemporâneo (fragmentado, permanentemente alterável e incompleto).

[...] um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da “morte” do próprio sujeito – o fim da mônada, do ego ou do indivíduo autônomo burguês – e a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no *descentramento* do sujeito, ou psique, antes centrado. (JAMESON, 2006, p. 42)

A mensagem erigida por Sá-Carneiro em seu processo de criação se organiza como um exercício exotópico. A arte era sua ferramenta de agir sobre a vida, dirimir ou atenuar dilemas. Ao desvelar-se num eu-lírico sofredor, angustioso por sua identidade, forja, precipuamente, um percurso de saída e entrada retroalimentativas; e, sobretudo, a expressão de sua reciprocidade humana frente às mazelas é corporificada e assimilada apenas no encontro com a alteridade, o outro-outro, o outro-si.

O sujeito contemporâneo apresenta uma característica fundamental: as identidades - ser uno e vários ao mesmo tempo, num mundo em que as relações entre o eu e outro afetam diretamente a ambos. A descentralização do sujeito ratifica a centralização do próximo diante de mim. Contudo, para o eu - lírico do poeta português, a distância torna-se maior: “Eu não

sou eu nem sou o outro/Sou qualquer coisa de intermédio/Pilar da ponte de tédio/Que vai de mim para o outro”.

Nesta busca desmesurada, o poeta entrega ao sofrimento a sua vida, numa ânsia de sentir o mundo por inteiro em seu interior. Em certa medida, assemelha-se ao poeta Fernando Pessoa por angustiar-se perante a realidade circundante, por não ser todos que o rodeiam. O sofrimento acarreta-se até o limite, porque na obra de Sá-Carneiro não encontrar-se a si mesmo, também é não encontrar o outro: o amigo, a amada, o transeunte:

“O excedente da visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. [...] Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 23).

As fronteiras inexistem. Na verdade, as linhas limítrofes demarcadoras do ser são volúveis, inconstantes, humanizadas... Sofre o poeta, porque sofre o mundo. É vendo o horizonte por detrás e as especificidades pertencentes ao outro que lhe afigura as facetas da realidade (interior e exterior), sendo este o terreno que o autor de “Dispersão” encontra a substância fertilizante para sua obra poética.

4. Considerações finais

Nesse trabalho, houve uma tentativa de analisar a obra de Mário Sá-Carneiro, poeta do modernismo português, que consolidou de forma particular e consciente o problema acerca da identidade. No entanto, notou-se que o poeta elaborou em versos tal problema, com uma novidade jamais vista na literatura de língua portuguesa ou em outras línguas, pois iniciou a discussão a partir do interior, do íntimo do sujeito, lugar não visitado pelos intelectuais do romantismo, quando se tratava de averiguar quem somos ou quem gostaríamos de ser.

Se, por um lado, o autor de *Dispersão* anunciou o pós-modernismo, no que se refere, principalmente, à fragmentação do eu, que, na poética de Sá-Carneiro, apresenta-se o ser humano como um caleidoscópio, por outro, ele sempre esteve ligado ao propósito simbolista, cultuando a vaguidéz, o decadentismo, o ritmo e a sugestão, etc. Daí o poeta permanecer entre o modernismo e o pós-modernismo, considerando a tendência pós-moderna nas suas devidas proporções, tal como entende Fredric Jameson e Zygmunt Bauman, mais aquele, porém, que este. Por isso, preocupou-se, nesse artigo, em demonstrar como o poeta lusitano, juntamente com a *geração de Orpheu*, concebe sua indagação sobre o indivíduo moderno, mantendo uma reciprocidade com o outro - parte fundamental de si mesmo.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*, São Paulo: wmfMartins, 2010. GEGE
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates; 24/dirigida por J. Guinsburg)
- GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz no chão)* – Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução – Maria Elisa Cevalco. Editora Ática: 2ª edição, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução – Ricardo Corrêa Barbosa. Editora José Olympio, 5ª edição.

MELO E CASTRO, E. M. *As vanguardas na literatura portuguesa do século vinte*. Biblioteca Breve: Instituto de Cultura Portuguesa. Volume 52/2ª edição. Lisboa. 1992.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix. 1960; 33ª ed., 2005.

ORPHEU, Revista. Volume I-1915. Lisboa, Typographia do Comércio

PESSOA, FERNANDO. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. Edição Teresa Rita Lopes. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Obra Poética em Prosa*. v. II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986.

_____. *Obra Poética em Prosa*. v. III. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986.

PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. Editora Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Mário de Sá-Carneiro Poesia*. Rio de Janeiro-RJ: Editora Agir, 1958.

_____. *Dispersão*. Texto Digitalizado. Rio de Janeiro, 2006.

O IMAGINÁRIO CULTURAL ACERCA DA FIGURA DO CORVO NO CONTO “A REPÚBLICA DOS CORVOS”, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Bruno Silva de OLIVEIRA (UFG/CAC/FAPEG)⁴⁷⁷
Alexander Meireles da SILVA (UFG/CAC)⁴⁷⁸

Resumo: Portugal é um país em que a religião assume um papel de destaque na cultura, influenciando a constituição de diversos bens culturais, como o Imaginário e a Literatura. Este artigo se propõe a discutir como o imaginário religioso influenciou a constituição do corvo, uma figura culturalmente polivalente e ambivalente, no conto “A república dos corvos”, de José Cardoso Pires, se, por acaso, houve a influência de algum outro imaginário na composição do mesmo e se este é revestido de sentido positivo ou negativo.

Palavras-chave: Corvo. Cultura. Imaginário.

1. Introdução

Um polígono irregular ao ser visto sob diferentes ângulos, adquire formas diversas, mas sem alterar sua integridade estrutural, o mesmo ocorre com uma palavra ou com uma imagem, que podem ter diversos significados dependendo dos contextos ou espaços distintos que estão alocados, sem ter a sua forma modificada. Muitas vezes esses diversos significados podem ser antitéticos, os quais têm-se perpetuando principalmente os negativos ou marginalizados, fomentando assim um processo de estigmatização de algumas palavras ou imagens.

Lista-se o corvo como uma das palavras/figuras que possuem significados de valoração cultural opostos. A ave de plumagem negra é pouco recorrente na Literatura, entretanto revestida de grande força no imaginário cultural e literário, elenca-se como pontos extremos na relação de significados os dois textos mais expressivos que têm esse animal como um dos elementos principais o poema “O corvo” (1895), do norte-americano Edgar Allan Poe, no qual a ave é apresentada como um ser demoníaco que vem perturbar o eu-lírico, sendo um símbolo de mau agouro ligado à morte e a noite; e a passagem bíblica na qual o profeta Elias é alimentado por corvos (1 Reis 17: 1-6), neste excerto o corvo é apresentado como uma figura acolhedora e mensageira do divino. Seu simbolismo, no entanto, não se restringe apenas a estas duas facetas, há outras referências diferentes destas na mitologia grega, nórdica e japonesa.

Consciente dessa polissemia do termo e a possível estigmatização deste animal por parte de algumas culturas, esse artigo se pautará na discussão acerca da figura do corvo no conto “A república dos corvos” (1998), de José Cardoso Pires. A escolha desse conto se justifica pelo fato do mesmo trabalhar com essa figura iconográfica a partir da perspectiva da cultura portuguesa, tendo um vínculo explícito com a lenda de São Vicente, padroeiro da cidade de Lisboa, espaço no qual ocorre a narrativa. Dentro deste quadro, este trabalho objetiva demonstrar a construção do corvo na narrativa e de que modo ele é apresentado ao leitor, observando até que ponto há um resgate da memória cultural entorno da ave presente no mito do santo e a qual sentido, positivo ou negativo, o corvo está vinculado.

⁴⁷⁷ Universidade Federal de Goiás, Campus Avançado de Catalão. Bolsista FAPEG. Iporá, Brasil. E-mail: bso_15@hotmail.com.

⁴⁷⁸ Universidade Federal de Goiás, Campus Avançado de Catalão. Catalão, Brasil. E-mail: prof.alex@hotmail.com.

2. Cultura e imaginário

Independente do tipo de sociedade, seja ela mais ou menos evoluída tecnologicamente, com maior ou menor destaque na economia global; ela tem normas de convivência, valores, filosofias, paradigmas entre outros pensamentos que são transmitidos de geração para geração, do mais velho para o mais novo; esse conhecimento adquirido a partir do convívio em sociedade ou em algum grupo coeso é chamado de cultura. Em consonância a este pensamento, Alfredo Bosi em *Dialética da colonização* diz que cultura é “o conjunto das práticas e das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social.”(BOSI, 1992, p. 16).

Pensar a cultura e como ela se manifesta na sociedade não é simples, pois essa não é única e tão pouco estanque. Ela é uma entidade abstrata, presente em todo e qualquer grupo social, que não respeita barreiras temporais e espaciais, pois se expande de forma progressiva na escala temporal e pode ampliar ou reduzir seu campo de influência no plano geográfico.

Não existe apenas uma única cultura, mas várias; ela é uma entidade que não pode ser vista como algo singular, mas plural. Clifford Geertz em *A interpretação das culturas* (2008) nos presenteia com a seguinte frase

Alimentar a idéia de que a diversidade decostumes no tempo e no espaço não é simplesmente uma questão de indumentária ou aparência, de cenários e máscaras de comediantes, é também alimentar a ideia de que a humanidade é tão variada em sua essência como em sua expressão.(GEERTZ, 2008, p. 27).

Não existe apenas um tipo de homem, que produz apenas um mesmo tipo de manifestação cultural, com os mesmos valores. Pelo contrário, há uma enorme variedade de homens, de expressões, de espaços que se manifestam culturalmente por meio de diversas formas. Quem faz a cultura são os homens, como já dito não há apenas um tipo de homem, com o mesmo nível econômico, de instrução, de conhecimento, entre outros parâmetros, o que nos faz afirmar que, a cultura está ligada diretamente à identidade do homem, e tal qual esta, a cultura não é fixa, ela está em constante (re)construção, portanto, se o homem muda, a cultura irá acompanhar essa transformação.

O homem e a cultura vivem uma relação de interdependência, o primeiro está em constante construção e modificação, durante esse processo de transformação consequentemente ele irá afetar a cultura e os bens culturais oriundos desta, e ao mesmo tempo que a cultura se altera, ela influenciará mudanças no homem. Existe então uma relação de reciprocidade entre os dois, Geertz (2008, p. 4) faz uma emblemática analogia desta relação, o homem é como a aranha que tece uma rede (a cultura) com os fios que ela mesma produz, a inserção ou a ruptura de um fio que compõe esta rede dará mais estabilidade para a rede ou abalará a sua estrutura.

A Literatura e o Imaginário (entre outros sistemas simbólicos) são frutos desta relação, são bens culturais pelos quais a cultura se materializa, seja de forma palpável, caso da Literatura, seja de forma abstrata, caso do Imaginário, como afirma Heidrum Krieger Olinto em “Literatura/cultura/ficções reais” (2008), a cultura se materializa em “diversos sistemas simbólicos, em convicções e valores, responsáveis tanto pela manutenção e reprodução de sistemas sociais quanto pela sua constante transformação.” (OLINTO, 2008, p. 73). É a partir destes sistemas que a cultura é perpetuada, violando o tempo e o espaço.

Entende-se o imaginário, a partir das afirmações apresentadas por Gilbert Durand em *O imaginário* (2010), que este é o conjunto de imagens que o homem produziu, produz e, eventualmente, produzirá, tendo uma relação de continuidade. Mas se engana quem acredita que o imaginário é apenas esse conglomerado de imagens, é também o processo de produção, reprodução e recepção das mesmas. A imagem está, etimológica e funcionalmente,

relacionada com a imitação, pois surgem das experiências visuais vividas anteriormente pelo homem. Ao criar uma imagem, o homem tenta imitar, recriar e/ou representar algo que viveu e/ou sentiu.

Uma imagem só ingressa no imaginário para ser perpetuada pela cultura se ela for imputada de algum significado, sendo o mesmo compreendido durante o processo de decodificação do texto, caso a imagem não seja revestida de algum sentido, essa não fará parte do imaginário. Para Durand (2008, p. 36), a imagem é uma “ponte” de símbolos que ela liga o inconsciente não-manifestado e a consciência ativa, gerando o pensamento de que um símbolo é uma manifestação a qual há um significante ativo inerente ao consciente que remete a um significado obscuro produzido pelo inconsciente.

Ao se propor analisar uma imagem, deve-se levar em consideração os elementos que combinados possibilitam a emersão da mesma, o que se leva a defender uma análise contextualizada dessa, vislumbrando como, quando, onde ela emerge, o porquê desta imagem e não outra.

Reiterando, tanto a Literatura como o Imaginário são produtos da cultura e estão relacionadas diretamente com essa e entre si. A primeira participa da constituição e da propagação de símbolos e de imagens, visto que faz parte do cotidiano do homem, influenciando e retratando os valores e as ações do mesmo. Deste modo, este artigo visa discutir a manifestação da figura do corvo no conto “A república dos corvos”, de José Cardoso Pires, vislumbrando como este aparece e como este símbolo se relaciona com a cultura portuguesa e se por um acaso, relaciona-se com outras culturas.

3. O imaginário acerca do corvo em “A república dos corvos”

Inserido na coletânea de contos que leva o nome do conto analisado, publicado em 1988, os mesmos criticam a sociedade portuguesa da época, fato este nítido no conto “Dinossauro Excelentíssimo”, no qual Pires critica o regime e a figura do ditador Salazar. Na mesma coletânea, o autor expõe ao leitor um bestário português altamente simbólico, utilizado para ironizar e satirizar diversos temas.

No início do conto foco desta análise, o autor apresenta algumas informações culturais que são o ponto de partida para a análise aqui proposta. Ele fala de São Vicente, santo padroeiro, juntamente com Santo Antônio, da cidade de Lisboa. A vida e a morte de São Vicente estão intimamente ligadas à figura do corvo, ave bem quista em Portugal. Segundo a lenda, por não acatar as ordens de culto aos deuses pagãos promulgada pelo imperador romano Diocleciano, São Vicente foi martirizado até a morte. Para humilhá-lo ainda mais, o imperador ordenou que o corpo do santo fosse atirado às feras, para que essas pudessem se alimentar e desfazer do corpo, porém um corvo protegeu o corpo do santo de todas as aves e animais carniceiros, fato este visto como um milagre. Após a queda do Império Romano, a península Ibérica sofre com as invasões dos mouros, neste período, os muçulmanos colocaram os restos mortais do santo, que era cultuado na região, em um barco e o deixaram a deriva no mar. O barco chega a *Promontorium Sacrum* (Promontório Sacro, Cabo de Sagres, Portugal), rebatizado de Cabo de São Vicente. Na segunda metade do século XII, o rei de Portugal, Dom Afonso Henrique manda trazer o corpo do santo para Lisboa, durante o percurso feito de barco, dois corvos velaram o santo, tal acontecimento é tão emblemático que aparece na bandeira da cidade de Lisboa.

A ligação da figura do corvo com o santo é nítida na obra, tão nítida que o corvo, protagonista antropomorfizado do conto, se chama Vicente. Entretanto, a não ser o nome do santo, a ave não possui semelhança alguma com o padroeiro de Lisboa. É uma personagem por deverás subversiva, ele não admite ser visto com um olhar estereotipado, pois não tolera viver a sombra da figura das aves de sua espécie que acompanharam o santo, mas também não

aceita a acepção marginalizada que a enciclopédia o apresenta, descrevendo-o como “velhaco e ladrão” (PIRES, 1988, p. 9). Ele diz “caguei para a Enciclopédia” (PIRES, 1988, p. 9).

Tal acontecimento gera um comentário preconceituoso por parte do narrador, mas com toda uma base cultural. Ele se assombra como o corvo, uma ave preta, produz fezes brancas. A cor preta é associada ao demoníaco, as trevas, seres desta cor ou que tenham algum vínculo com a mesma são marginalizados, vale salientar a figura do gato preto e das mulheres que vestiam vestidos pretos sem estarem de luto durante a Idade Média. Enquanto que o branco é vinculado ao divino, ao puro e imaculado. Como um ser “demoníaco” produz ao tão “puro”? Esse pensamento, de fato é preconceituoso e banal, visto que a pomba, universalmente, compreendida como o símbolo da paz tem fezes escuras, senão negras; e as freiras e os padres, casados com a Igreja, têm seus hábitos na cor preta.

O corvo mora em Lisboa, perto do largo das Freiras Descalças, e tem como vizinha uma galinheira gorda e bigoduda, que sofre com problemas cardíacos, ela passa o dia a fazer tricô na cadeira de balanço. Eles têm uma relação de proximidade e amizade, a estima entre eles é tão grande que a mulher lhe oferece pedaços de tripa e vísceras das aves que ela mata. O fato de ele ser alimentado pelas tripas de defunto faz clara referência ao fato deste ser visto frequentemente em lugares desolados e atacarem corpos em decomposição.

Ele transita pelos arredores de sua casa com liberdade. Esta sempre a perturbar as pombas brancas que ficam no largo. Clara menção a relação estabelecida entre as duas aves durante o dilúvio e a arca de Noé (Gênesis 8, 1-12). Enquanto o corvo é apenas um, as pombas são várias, tal qual na arca, onde havia apenas um casal de corvos e sete de pombas. Suas atitudes nesta situação estão, segundo Evandro Eduardo de Miranda em *Animais internos: a ecologia espiritual dos voadores* (2003), ligadas ao caos, pois “[...] o corvo esperto e desperto perscruta o caos pós-diluviano. Ele esquadrinha, sonda e devassa essa nova realidade.” (MIRANDA, 2003, p. 77), enquanto que a pomba está ligada a ordem. Enquanto as pombas estão em paz, tranquila; o corvo vem para desestabilizar a ordem, instaurar o caos no qual transita com liberdade.

Ele frequenta com liberdade uma taberna, um espaço do caos, e os prazeres que ela propicia, tal fato fez com que lhe fosse atribuída o apelido de corvo-taberneiro, nitidamente, tem-se um corvo arredio ao imaginário cultural (vinculado ao mito de São Vicente), imputado a ele, o que o leva a ter atitudes anti-heroicas. Como já dito, ele se revolta ao ser relacionado ao santo padroeiro de Lisboa, acha ultrajante as pessoas pensarem que ele pode ter sido um dos corvos que acompanharam o corpo do santo durante a sua jornada fluvial a Lisboa.

O corvo se sentia mais aturdido não pela comparação realizada entre ele e os que acompanharam São Vicente, mas sim pela banalização de sua figura na sociedade portuguesa.

Está farto de corvos históricos, está farto da barca do São Vicente que anda a navegar de bocaem boca sempre que se fala de Lisboa, está farto de a ver por toda a cidade com aquelas duas aves desavergonhadas, desenhada em estandartes, talhada na pedra dos chafarizes públicos, reproduzida em portachaves e em guias turísticos, recortada em chapa de ferro nos candeeiros das avenidas engalanadas. Fartodessa fantochada, pois então, fartíssimo. Poroutro lado, como corvo legítimo que é, acha uma realíssima estupidez terem-lhe posto aquele nome, Vicente para aqui, Vicente para ali, Vicentes eram todos os corvos que havia nesta Lisboa, ora merda. (PIRES, 2008, p.14)

O culto excessivo a figura do corvo e a sua constante idolatria provocam uma banalização da ave, ele perde a sua individualidade e a sua identidade, aos olhos da sociedade, ele deixa de ser o corvo-taberneiro e passa a ser mais um Vicente, mais um corvo que remete ao santo padroeiro.

Ao final do dia, chateado com o tratamento estereotipado que a sociedade lhe dá, o corvo volta a se lembrar de sua vizinha galinheira. Conversa com ela, a quem tem muita estima, e que lhe serve miúdos das aves as quais matou. Após esse diálogo, o pássaro sai para um passeio e ao voltar encontra a luz da casa da galinheira acesa e resolve visita-la novamente.

[...] Entra. Ecom aquele olhar repentino que lhe é habitual dá com a mulher morta no cadeirão de balouço. Morta, não háa menor dúvida. O seu coração universal parou. Brancae matriarcal, está reclinada para trás e de olhos abertos como se seguisse em frente, como se continuasse a ondular ao compasso das agulhas.

[...]“Morta”, desata ele então a grasnar, arremessando-se de salto contra as paredes, contra o tecto, contra as aves degoladas que se alinham ao fundo da sala. Numgolpe, finca as garras no alto espaldar da cadeira e desata a gritar por socorro.

Vemgente, vem polícia, vem o bairro, mas ele, Corvo, não despega. De bico afiado e a bater as asas mantém-se à cabeceira da defunta, não consentindo que ninguém lhe toque e lançando, num cracrá aflitivo, a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes.

Dizem que ainda hoje lá está. (PIRES, 1988, p. 26)

Novamente, o conto se mostra irônico. A figura dos dois corvos que acompanham São Vicente que tanto a personagem quis renegar e se desvincular, acaba por ser repetida. Nota-se nitidamente um diálogo entre o mito de São Vicente e a passagem acima extraída do conto, pois o cadeirão de balanço o qual a galinheira passa o dia todo dialoga nitidamente com o barco do santo católico, pois a cadeira realiza em terra o mesmo movimento que o barco faz na água. Já o barulho de desespero oriundo da perda da amiga chama a atenção das autoridades para averiguar o que ocorria, mas estes são impossibilitados de tomar qualquer atitude em decorrer da postura protetora do corvo, que não permitia o resgate do corpo, da mesma forma que o corvo protege o corpo de São Vicente das feras e os dois corvos no barco.

4. Considerações finais

José Cardoso Pires, para compor o corvo de seu conto, bebe de uma fonte cultural muito popular de Portugal, a religião. O autor se volta para o mito vicentino para criar um conto que ironiza, segundo Rachel Hoffmann em “A figura do corvo em textos de José Cardoso Pires”, “[...] a imobilidade da própria sociedade portuguesa, permanentemente atrelada a valores ligados ao passado.” (HOFFMANN, 2009, p. 14).

O corvo Vicente renega a identificação com os corvos do mito vicentino, mas no final do conto, ele tem as mesmas atitudes que seus semelhantes tiveram anteriormente, a de proteger e velar pelo corpo de uma pessoa bem quista. Por mais que o corvo seja uma figura polissêmica e ambivalente, que perpassa por diversas culturas; esse fato não é ocorre no conto do autor português, ele trabalha apenas com imaginário cultural religioso de face positiva para compor a protagonista do texto, sendo um animal amigo, carinhoso e protetor daqueles que ele tem alguma afeição. Por mais que o autor rapidamente exponha o significado negativo que a ave assume em algumas culturas devido à cor de sua plumagem, esse fato não influenciou na composição da mesma no conto.

Vislumbra-seentão, a tentativa de desconstrução da figura do corvo, expondo-o, por meio de suas atitudes, como um anti-herói. Mas suas atitudes no final do conto reafirmam o imaginário cultural religioso o qual José Cardoso Pires se inspirou na construção da personagem e que a mesma tentou renegar no decorrer do conto.

Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée EveLevié. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HOFFMANN, Rachel. A figura do corvo em textos de José Cardoso Pires. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes_orais/rachel_hoffmann.pdf>. Último acesso: 13 out. 2012.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Animais interiores: a ecologia espiritual dos voadores*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

OLINTO, Heidrum Krieger. Literatura/cultura/ficções reais. In.: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. (p. 72 – 86).

PIRES, José Cardoso. A república dos corvos. In.: PIRES, José Cardoso. *A república dos corvos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (p. 9-26).

O LABIRINTO DA NOITE CITADINA E DA PERDA DA IDENTIDADE EM NOITE, DE ERICO VERÍSSIMO

Suzana Yolanda L.Machado CANOVAS (UFG)⁴⁷⁹

Resumo: Erico Veríssimo (1905-1975) publicou a novela *Noite* em 1954. Nessa narrativa, o foco principal recai sobre um homem com amnésia, perdido na noite de uma metrópole, que acredita nunca ter visto. Este trabalho tem como objetivo estudar, à luz da hermenêutica simbólica, o mito do labirinto, representado pelo duplo percurso empreendido pela personagem pela cidade e por sua interioridade. Como realidade concreta ou como sugestão simbólica, o labirinto é uma construção arquitetônica, de estrutura complexa, estatuída com a finalidade de fazer com que as pessoas se percam. Utilizamos pressupostos teóricos de Mircea Eliade, Freud, Jung e Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Erico Veríssimo. Escritor gaúcho. Mito do labirinto

Erico Veríssimo nasceu na cidade de Cruz Alta (RS), em 1905, e morreu em Porto Alegre, em 1975. O autor gaúcho escreveu suas primeiras obras — *Fantoches* (1932) e *Clarissa* (1933) — sob a influência do espírito neo-simbolista rio-grandense. Mas é a publicação de *Caminhos cruzados* (1935) um momento de capital importância na carreira do escritor, pois aqui se define sua vocação realista, que o insere na história do romance de 30, momento em que nasce o verdadeiro romance brasileiro urbano moderno. Além disso, é autor de *O tempo e o vento* (publicado entre 1949 e 1962), obra monumental que abrange vários séculos da história do Rio Grande do Sul. Na época em que escrevia *O Tempo e o vento*, fez uma interrupção para redigir *Noite* (1954), narrativa que foi ignorada pela crítica de então e pouco compreendida pelos seus leitores em decorrência de sua singularidade. A novela tem como protagonista um homem que não sabe quem ele é, e está perdido em uma metrópole, que acredita nunca ter visto, pois está sofrendo de amnésia.

Este trabalho tem como objetivo estudar em *Noite* o mito do labirinto, representado pelo duplo percurso empreendido pelo protagonista pelos mais recônditos e sórdidos antros citadinos, e pela sinuosidade de sua interioridade, pois sua amnésia o obriga a percorrer os meandros de sua mente em busca do resgate da identidade.

Como realidade concreta ou como sugestão simbólica, o labirinto é uma construção arquitetônica de estrutura complexa, estatuída com a finalidade de fazer com que as pessoas se percam, pois, uma vez penetrado o seu interior, é impossível ou muito difícil encontrar a saída. Mircea Eliade (1907-1986) mitólogo e historiador das religiões, assegura que o simbolismo de tal edificação supõe a ideia de defesa de um centro, vale dizer, do acesso iniciático à sacralidade, à imortalidade e à realidade absoluta. Por outro lado, declara que o símbolo da marcha para o centro, traduzir-se-ia, na linguagem da metafísica contemporânea, pela marcha para o centro da própria essência e pela saída da inautenticidade (1998, p.306-307).

Evocando o conceito de C.G.Jung (1875-1961), Gaston Bachelard (1884-1962) reafirma que um arquétipo é uma série de imagens “resumindo a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica, isto é, em circunstâncias que não são particulares a um só indivíduo, mas que podem impor-se a qualquer homem” (1990, p.162, grifo do autor). Segundo o filósofo do devaneio, é a

⁴⁷⁹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. E-mail: sylmcanovas@gmail.com

situação típica do estar perdido que revivemos no sonho labiríntico. Perderse, com todas as emoções que isso implica, é portanto uma situação manifestamente arcaica.[...]

Vincular sistematicamente o sentimento de estar perdido a todo caminhar inconsciente é encontrar o arquétipo do labirinto (1990, p.162, grifos do autor).

O caminho labiríntico percorrido pelo homem que acredita estar numa cidade estrangeira, corresponde a uma descida aos infernos: está anoitecendo, faz um calor sufocante, os ruídos são ensurdecedores, quase é atropelado por carros em alta velocidade, que são comparados a monstros, e as vias de percurso são escolhidas às cegas. A cidade é inominada, e nenhuma personagem tem nome, com exceção da mãe e da esposa do protagonista, que são simbolicamente designadas pelo nome da Virgem. Ele é chamado de Desconhecido ou “homem de gris”, e suas trevas interiores fundem-se com a exterior. “O Desconhecido continuava de olhos fechados, como para manter aquela noite particular à parte da outra que envolvia a cidade. E nas ruas sem nome nem norte de sua noite ele estava também perdido” (1987, p.3). Essa fusão é observada também na seguinte passagem:

A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito (1987, p.2).

Além disso, ele descobre que tem nos bolsos grande quantia em dinheiro, que acredita não lhe pertencer, e traz no pulso um relógio com mostrador partido, e ponteiros parados às seis e quarenta e sete. Ele anda sem rumo por ruas movimentadas, vielas desertas e escuras e um parque, mas o contato com a natureza vai ser tão assustador quanto o fervilhar urbano. Para aumentar o seu desespero, o Desconhecido, que tem uma aliança na mão esquerda, fica sabendo que justamente naquele anoitecer uma mulher foi assassinada a facadas, e as suspeitas recaem sobre o marido, que está foragido. Assim, ele passa a suspeitar que, além de ladrão, pode ser um assassino. Quando se evade do parque, numa ruela é apedrejado por garotos, recebendo um ferimento na orelha. É dessa forma que passará a ter a camisa e o lenço sujos de sangue. Sem saber por que motivo, entra num suspeito café-restaurant de beira de cais, onde conhece duas “aves noturnas”, que passarão a ser seus guias ao longo do percurso pela noite infernal. O nanico, significativamente sem nome, e com alcunha grafada com letra minúscula, é um anão corcunda que mais parece um animal, e sua deformação física reflete a deformação interior: é um sádico que maltrata animais, mantém relacionamento sexual violento com prostitutas, das quais arranca gritos de horror, tem paixão por velórios e gosta de contemplar o sofrimento dos acidentados em hospitais. O outro é um caftén que é chamado de “mestre”, e usa um cravo vermelho na lapela. O protagonista fica à mercê dessas “aves noturnas”, que lhe tomam dinheiro, e suspeitam que seja o assassino, em decorrência das manchas de sangue. É com eles que o Desconhecido vai percorrer o labirinto de misérias, em andanças por ruas, becos de prostituição, velório, quermesse, bordel, pronto socorro e cabaré, até que, já alta madrugada, o protagonista vai deitar-se com a Ruiva, uma prostituta.

Em se tratando de guias no mundo infernal, se compararmos essa novela do século XX com *A divina comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), do final da Idade Média, constatamos que nesta o guia Virgílio acompanha o herói para ampará-lo ao longo da senda tenebrosa a pedido de sua amada que habita o mundo celestial. Mas para o homem moderno o Céu está muito distante, e aqueles que vão acompanhá-lo servirão somente para deixá-lo ainda mais perdido.

Mas surge uma réstia de esperança, pois, ao longo da noite, o Desconhecido vai ser

seguido por um homem de branco, com aparência de nazareno, que exerce um estranho fascínio sobre os animais, e que toca músicas pungentes numa gaitinha de boca. Essa personagem reveste-se de intensa carga simbólica que se contrapõe às “aves noturnas”, anunciando a aurora, e a volta da luz da consciência que o libertará também nas trevas interiores. Perfazer essa dupla via labiríntica é chegar ao centro libertador do intrincado caminho exterior, e chegar à reconquista da identidade.

De madrugada, ainda no quarto da Ruiva, a memória do “homem de gris” começa a voltar, ao mesmo tempo em que esquece o que aconteceu naquela noite, e quem é aquela mulher adormecida. A partir desse momento, sua problemática vai sendo descortinada, concomitantemente, para ele e para o leitor por meio de lembranças de cenas que vêm fragmentadas — assemelhando-se à prova iniciática que consiste em perfazer trechos intrincados de labirinto em busca do centro libertador.

Ele tem um trauma de origem sexual, o que havia sido sutilmente insinuado no início da noite, quando se deparara no parque com a estátua de pedra de uma mulher nua. A “estátua” vai adquirindo contornos vivos em sua mente. Tivera um desentendimento com a esposa, e, quando chegara do trabalho, encontrara a casa vazia e um bilhete de despedida. Desesperado, rasga o papel em pedacinhos e atira um objeto contra um espelho, que se parte. É nesse momento que, em decorrência de gestos bruscos, seu relógio se danifica na quina de um móvel. Esse espelho partido, que fragmenta sua imagem, remete-se para um outro, na infância, estilhaçado por ele menino com um peso de cristal. A imagem do espelho partido simboliza o abalo psicológico sofrido tanto na infância quanto no instante em que é abandonado pela mulher.

Quando menino, ele vivia com os pais e três tias solteironas e vestidas de negro. Elas podem ser associadas às Moiras da mitologia grega, entidades que presidiam o destino dos homens. Como veremos abaixo, são as tias que vão determinar o destino frustrado do protagonista. Elas vagavam como sombras pela casa, e o pai do menino as chamava de corvos: “Cria corvos e eles te arrancarão os olhos” (1987, p.113). É interessante observar que, segundo Freud (1856-1939), o medo da cegueira, da perda dos olhos, está associado ao medo da castração (1986, p. 89). São esses “corvos” os responsáveis pelo fantasma da impotência, que acompanhará o protagonista ao longo da vida. As tias repetiam: “Pobre da Maria [mãe da personagem]. Tem nome de santa e é santa mesmo. O marido está matando ela aos poucos (1987, p.113).

É numa noite de lua cheia que a criança, entrando no quarto dos pais, os surpreende numa relação sexual, e pensa que o pai está assassinando a mãe. A partir daí, passa a ter fantasias com uma faca que o pai tem para cortar fumo: “Se roubo a faca, salvo minha mãe” (1987, p.117). Constituindo-se num leit-motivo da novela de Veríssimo, é com esse instrumento que uma mulher é assassinada pelo marido na noite tenebrosa.

O medo de matar a própria mulher — como supusera que seu pai ia fazer e o marido das manchetes dos jornais efetivamente o fez — acompanha o protagonista em sua vida de casado. Já na noite de núpcias, tem medo de tocar na também Maria, a virgem que, como sua mãe, não poderia ser profanada. Assolado pela impotência, frustra, num primeiro momento, a ardente esposa, mas, a seguir, tentando desempenhar seu papel de homem, a trata com brutalidade, decepcionando-a ainda mais. “Passou o resto da noite em claro, a fumar e a caminhar pela casa, com a sensação perfeita de que havia cometido um crime pelo qual teria de pagar quando o dia raiasse (1987, p.123). A vida de casados passará a ser regada a ciúmes e desconfianças até a noite em que, depois de uma festa, o casal tem um desentendimento, que vai ocasionar a partida da mulher.

Ao mesmo tempo em que vai-se fazendo luz na sua consciência, o “homem de gris” caminha pelas ruas com o dia claro, e se lembra do caminho de casa, orientado pelas torres da catedral. O “homem de branco” o segue a uma pequena distância. Ao passar por um

quiosque, lê o cabeçalho de um jornal matutino: “MORTA A FACADAS PELO MARIDO. Atormentado de Remorsos o Assassino se Entrega à Polícia” (1987, p.113, grifos do autor). Assim, fica sabendo que não é ele o assassino do comentado crime. Mas uma sombra persiste em seu espírito: “Morta a facadas pelo marido. É melhor esquecer isso com urgência, antes que algo de muito desagradável aconteça — algo que ele não sabe bem o que possa ser, embora lhe pressinta o horror” (1987, p.115, grifos do autor). Acreditamos que persiste em seu espírito a dúvida do que possa ter acontecido a sua mulher. Ele não é o culpado deste crime. Teria ocorrido outro? Da mesma forma que, ao longo da noite — da qual agora não consegue se lembrar —, temeu ter cometido um crime quando estava em plena consciência, agora teme pelo que fez quando estava com amnésia: “É possível que ele tenha assassinado alguém quando estava pela cidade em estado crepuscular” (1987, p.128).

Quando já estava chegando, avista o “homem de branco” sentado na calçada em frente a sua casa, tocando na gaitinha a valsa que agora sobe pelos ares do amanhecer. O intrincado caminho infernal foi vencido, chegou ao centro representado pela luz do dia e da consciência.

Ao entrar em casa, encontra o relógio parado, o espelho trincado e o tapete coberto de pedacinhos de papel. Sua mulher não está, mas, de repente, ouve passos no andar superior. O nome dela lhe foge momentaneamente, e por “alguns segundos de agonia fica como que preso pelas pontas dos dedos às bordas do dia, enquanto o corpo balouça perigosamente sobre os abismos da noite. Faz um esforço supremo para alçar-se rumo da luz” (1987, p.130). Lembra-se de que ela se chama Maria, e se precipita para a escada. A novela termina em aberto. O leitor fica se perguntando se seriam aqueles passos realmente de Maria. A despeito do fato de ter chegado à clarificação da consciência, teria atingido o centro de sua própria essência, reencontrando o amor da esposa após ter superado seus traumas?

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. A divina comédia. Trad. Cristiano Martins. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1979, 2v.

BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1981.

ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. 2.ed. Trad. Fernando Tomaz; Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

VERÍSSIMO, Erico. Noite. 18.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

**O MITO DO HERÓI NA AFIRMAÇÃO DA CULTURA E DA LÍNGUA
BRASILEIRA: A VITALIDADE DO ENTRE-LUGAR
EM JORGE AMADO**

Hudson dos Santos BARROS (FAMA/FAETERJ)⁴⁸⁰

Resumo: As especificidades do heroísmo de Pedro Archanjo, protagonista do romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, possibilita uma compreensão mais abrangente do conceito de mistura, geralmente associado à questão da miscigenação. Archanjo seria o herói que transita entre dois mundos, sendo símbolo da luta contra o racismo e a discriminação. Sua história traria à baila um conceito de brasilidade que integra tanto a cultura popular quanto a força do saber acadêmico. Portanto, tendo como base tal heroísmo de integração, pretende-se neste trabalho detalhar a relevância do conceito de mescla como forma de valorização da cultura e da língua brasileira.

Palavras-chave: Jorge Amado. Heroísmo. Mescla. Cultura brasileira.

1. Introdução

Em *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, a questão da identidade cultural, desenvolvida principalmente em torno do tema da mestiçagem, tornou-se central para o entendimento da representação do Brasil e do papel da literatura como elemento formador das construções culturais. Ao discutir a relevância de Amado como intérprete e formador de opinião sobre o Brasil, Goldstein (2003) demonstra que a identidade cultural brasileira apresentada pelo escritor baiano é um recorte específico, uma escolha ideológica que visa a enaltecer determinados valores sociais, tais como a solidariedade, o otimismo, a festividade, a sociabilidade, entre outros. A pesquisadora afirma ainda que a identidade cultural não é única, tampouco definitiva, mas parte integrante de um processo dinâmico de apropriação e representação. Essa noção é vital para a compreensão do tema da mestiçagem, tão presente no romance supracitado, uma vez que permite ao leitor da obra um olhar crítico sobre as especificidades históricas do assunto, assim como sobre a questão ideológica da eleição do povo baiano como modelo de nacionalidade. Cabe observar, todavia, que, além do caráter central do tema da miscigenação biológica, existe outro tema de grande relevância para a afirmação da cultura brasileira. Em *Tenda dos Milagres*, o mito do herói, manifestado na luta do protagonista Pedro Archanjo contra o racismo acadêmico e a repressão aos ritos do candomblé, está diretamente ligado ao conceito de mescla cultural, ou seja, de integração e diálogo de realidades culturais múltiplas. Na obra, o heroísmo desse protagonista possibilita compreender que tal mescla funciona como um relevante instrumento de combate aos preconceitos e de elucidação dos contrastes sociais, assim como de valorização da diversidade na cultura brasileira.

Pedro Archanjo é um atuante defensor da mestiçagem e da cultura popular da Bahia, autor de quatro livros que tornam pública a riqueza e a originalidade de um povo relegado ao preconceito, ao esquecimento e à miséria. O personagem assume para si uma responsabilidade de caráter heroico ao transformar a escrita de seus livros em um instrumento de combate contra a ideologia racista, principalmente aquela instalada no mundo acadêmico. Sua luta é

⁴⁸⁰Faculdade Machado de Assis/Faculdade de Educação Tecnológica do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Brasil. E-mail: hsbrush@ig.com.br.

contra aqueles que dirigem a sociedade com ideologias de caráter indiscutível, edificadas em um universo hierarquizado, dominado por uma ética vertical instalada por um sistema de pessoas de reconhecida superioridade social. Como afirma DaMatta (1997, p.234), “As ideologias vindas espontaneamente dos inferiores são vitais sempre como inocentes ou ingênuas, presas fáceis de grupos e de pessoas. Mas tudo que vem de cima é sagrado e puro. É algo que tem uma legitimidade indiscutível e deve ser ‘levada a sério’”. É contra essa falsa legitimidade que se move o heroísmo do personagem de Amado. Conforme diz Campbell (1990, p.142), “O herói é movido por alguma coisa: não é simplesmente um aventureiro.” Campbell diz ainda que o herói é aquele que abandona determinada condição para se lançar em outra de maior riqueza e maturidade: sua renúncia está associada a um objetivo mais elevado, a uma consciência que o incita a doar sua vida por algo maior do que ele próprio. Segundo afirma: “[...] o objetivo moral [do herói] é o de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma ideia. O herói se sacrifica por algo...” (CAMPBELL, 1990, p.141). É desse heroísmo que está imbuído o personagem Archanjo: a intensa jornada de pesquisas e elaboração e divulgação das obras tem como motivação a luta a favor da mestiçagem e das manifestações populares, a luta contra o aparato ideológico do racismo científico do mundo acadêmico, simbolizado principalmente pela figura do professor Nilo Argolo. Archanjo, portanto, simboliza esse heroísmo de comprometimento com um ideal de transformação de mentalidades em uma época regida pelo desatino da intolerância e da repressão.

2. O heroísmo do entre-lugar de Pedro Archanjo

Pedro Archanjo teria sido inspirado no mestiço Manuel Querino, professor de desenho e abolicionista que viveu entre 1821 e 1923. De acordo com Reis (2008), com base em pesquisas históricas e nas declarações do próprio Amado, Pedro seria a mistura de várias figuras: Miguel Archanjo Barradas Santiago de Santana, homem próspero dos anos 1930, dono de alvarengas e de uma empresa e intermediação de estivas, de quem teria vindo o lado mulherengo e a alta posição no terreiro. Miguel tinha o posto de obá Aré no terreiro Axé Opô Afonjá. A parte intelectual e militante viria de Querino, que além de escrever obras em defesa da cultura mestiça, participou do movimento operário de seu tempo. Observa-se, assim, que o personagem de Jorge Amado dialoga diretamente com uma realidade histórica de opressão, realidade governada por um aparato legal que naturaliza um mundo classificatório, excludente, um mundo binário de favores e exploração composto de fortes e fracos, ricos e pobres, patrões e clientes, tal como analisado por DaMatta (1997, p.234).

Archanjo é o herói protegido dos orixás, que fora escolhido para ser o representante do povo. Seu nome cristão é Pedro, mas em nagô se chama Ojuobá, ou seja, os olhos de Xangô. Antes de completar trinta anos, fora consagrado e preferido entre tantos outros e tinha o respeito e a admiração de seus pares: “Uma versão circula entre o povo dos terreiros, corre nas ruas da cidade: teria sido o próprio orixá quem ordenara a Archanjo tudo ver, tudo saber, tudo escrever. Para isso fizera-se Ojuobá, os olhos de Xangô.” (AMADO, 2008, p.90). Fora estabelecido assim um rito de passagem em que, de acordo com Eliade (2008, p.147), “[...] uma vez nascido, o homem não está acabado, deve nascer uma segunda vez, espiritualmente.” Eliade explica que a passagem iniciática do homem religioso sugere uma verdadeira transformação ontológica que eleva o iniciado para um amadurecimento espiritual. O iniciado é aquele que conhece os mistérios por meio da revelação, processo esse que exige o renascimento para outra vida de maiores responsabilidades. É exatamente o que acontece a Archanjo ao ser legitimado por rituais próprios que lhe outorgaram o papel de liderança.

Tão grande era o reconhecimento popular que seu enterro agremiou uma incontável multidão: “Político algum, nem milionário, nem general, nem bispo reuniu tanto povo na hora da despedida” (2008, p. 44). No enredo, o personagem é um símbolo para o qual se

direcionam os sentimentos sociais de respeito, admiração e autoridade. A grande procissão no enterro de Ojuobá mostra a força coletiva que a religiosidade evoca, assim como o poder dos símbolos dessa religiosidade. De acordo com Durkheim (2003, p.226-229), essa força religiosa é princípio vital da consciência coletiva que age sobre as consciências individuais e que se manifesta necessariamente sob a forma sensível do símbolo. Para o sociólogo, “A força religiosa não é senão o sentimento que a coletividade inspira a seus membros, mas projetado fora das consciências que o experimentam e objetivado.” (DURKHEIM, 2003, p.238) No romance de Amado, no capítulo sobre o enterro do herói, pode-se verificar esse sentimento de valorização do sagrado através da valorização da pessoa que o representa. Archanjo não era um homem comum; era a escolha afetiva do mundo místico e a possibilidade de elo entre o espiritual e o terreno no universo dos excluídos. Era um ente socialmente respeitado em uma conjuntura de inversão onde os pobres saem do anonimato e adquirem sua condição de nobreza.

Campbell (1990, p.143) explica que existem duas espécies de heróis: os que são escolhidos para realizar uma proeza e aqueles que escolhem realizá-la. No caso de Archanjo, esses dois tipos de heroísmo podem ser aplicados. Como já mostrado anteriormente, o personagem é um escolhido espiritual cuja liderança é respeitada pela coletividade. No entanto, sua jornada de escrita foi uma opção pessoal advinda do testemunho diário daqueles “[...] que consideram mulatos e negros seres inferiores, uma escala entre os homens e animais” (2008, p.132). Essa foi a razão de *A vida popular da Bahia*, o primeiro livro dos quatro escritos, obra que sofreu imediato repúdio do catedrático de medicina legal da Faculdade da Bahia, o professor Nilo Argolo. Após comentários dos professores na faculdade sobre a obra, Argolo decide chamar Archanjo para impor sua superioridade acadêmica com arrogância e desdémio:

- O Senhor professor não acredita que tais fatos falam a favor de minhas conclusões?

De sorriso escasso, pouco frequente na linha fina dos lábios, para o professor Argolo o riso solto era rareza quase sempre provocada pela tolice, pela imbecilidade dos indivíduos.

- Faz-me rir. Seu alfarrábio não contém uma única citação de tese, memória ou livro; não se apoia na opinião de nenhuma sumidade nacional ou estrangeira, como ousa dar-lhe categoria científica? Em que se baseia para defender a mestiçagem e apresentá-la como solução ideal para o problema das raças no Brasil? Para atrever-se a classificar de mulata nossa cultura latina? Afirmação monstruosa, corruptora. (2008, p.135-136)

O capítulo seguinte a essa conversa apresenta um Pedro Archanjo pensativo, ocupado com seu estudo para a composição do próximo livro. Já não era mais aquele amante despreocupado e assíduo cuja vida acontecia ao ritmo dos festejos: “O que tanto lê, mestre Pedro, vosmicê que já sabe tanto? – Ah!, meu bom, leio para entender o que vejo e o que me dizem.” Uma mudança significativa havia ocorrido, “como se de repente, aos quarentas anos feitos, Archanjo houvesse adquirido completa consciência do mundo e da vida.” (2008, p. 139). A conversa com Argolo parece-lhe ter despertado as potencialidades intelectuais, parece tê-lo motivado ainda mais para a urgência de sua missão. Ao passar pela casa de Sabina, ele lhe revela brevemente o peso que sente diante dessa empreitada:

- Por aqui? Pensei que não viesse hoje.

Sua voz é brisa, quebranto, manimolência.

- Estou passando. Tenho muito que fazer.

- Desde quando tu tem o que fazer, Pedro?
- Nem eu mesmo sei, Sabá. Estou carregando o peso de uma obrigação grande demais.
- Obrigação de santo? Ebó? Ou o trabalho na faculdade?
- Nem uma coisa nem outra. Obrigação comigo mesmo.
- Tu fala que a gente não entende. (2008, p.139)

O trecho acima ilustra uma importante fase de transição. O protagonista do romance de Amado mostra-se consciente de que seu ofício de escritor serve a um propósito muito maior, e que esse propósito exige uma mudança significativa em seu modo de ser. Uma nova condição baseada na entrega passa então a nortear uma jornada de obtenção de conhecimentos capazes de competirem com a tirania do racismo acadêmico. Nessa jornada, esse herói do povo abandona em parte sua antiga condição de autocelebração hedonista para mergulhar em um objetivo maior. Por isso, seu tempo é curto, não permite distrações que o desviem da meta. Sua energia se desloca da simplicidade da rotina diária para a disciplina do aprendizado, para a emergência de uma nova vida de maturidade intelectual e militância sociopolítica.

Essa energia direciona uma escrita que visa a desconcertar as estruturas de um sistema que naturaliza a desigualdade e o preconceito, que incita a repressão daqueles que DaMatta (1997, p.234) chama de “inferiores estruturais”, ou seja, o povo, essa entidade popular massificada, generosa, idealizável e manipulável, o segmento social ordenado por leis que legitimam a desigualdade e corroboram a força da ideologia dominante. Conforme afirma DaMatta (1997, p.237), “Fazer leis é, no Brasil, uma atividade que tanto serve para atualizar ideais democráticos quanto para impedir a organização e a reivindicação de certas camadas da população.” É contra o absurdo do racismo que o protagonista se mobiliza com tanta avidez. Sua escrita visa ao embate teórico, mas carrega o peso do confronto com uma ideologia dominante que mais tarde lhe punirá socialmente com a demissão do cargo de bedel da Faculdade de Medicina. Ecoam assim adequadamente as palavras de Anderson (1991, p.202), “Na verdade, os sonhos racistas têm origem nas ideologias de classe, mais do que nas da nação: sobretudo nas pretensões de divindade por parte dos governantes e nas de sangue ‘azul’ ou ‘branco’ e ‘pureza de casta’ por parte das aristocracias.”

Anderson (1991, p.202-203) explica que, no século XIX, o racismo esteve ligado à colonização, sendo, portanto, o racismo colonial fundamental na legitimidade do império e da comunidade nacional. A ideia de superioridade inata e hereditária era condição *sinequa non* para a subjugação dos nativos, para uma expansão baseada em uma inquestionável manutenção do poder aristocrático permanentemente corroborado pela solidariedade das classes dominantes. De acordo com Lévi-Strauss, o repúdio de formas culturais mais afastadas é a negação da humanidade do outro, atitude essa que se alicerça em uma categorização discursiva que inferioriza as características da cultura alheia. Assim afirma: “A humanidade acaba nas fronteiras da tribo, do grupo linguístico, por vezes mesmo, da aldeia” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p.56). Vale destacar brevemente que essa ideia de superioridade biológica e cultural é extensivamente atacada pelo antropólogo. Para Lévi-Strauss, caracterizar as raças por propriedades psicológicas particulares é um afastamento da verdade científica; para o antropólogo, existe uma confusão entre a noção puramente biológica de raça e as produções sociológicas e psicológicas das culturas humanas. Segundo explica, há raças diferentes que possuem aptidões particulares e existem muito mais culturas do que raças. Por isso, o desenvolvimento desigual entre raças está associado à questão da diversidade cultural. Lévi-Strauss afirma também que é absurdo declarar a superioridade de uma cultura sobre outra a partir do conceito de progresso, visto que a ideia de progresso é dependente dos critérios utilizados para tal conceito. Assim, pode-se considerar não apenas o critério tecnológico, mas outros como a aptidão para triunfar sobre os meios geográficos mais hostis, a complexidade do sistema religioso ou do sistema político.

Pôde-se ver, portanto, que o racismo esteve historicamente associado à ideia de superioridade e a estruturas de poder de classes dominantes que reafirmam seu poder através de reproduções discursivas de caráter quase inviolável. Tais discursos negam o outro com base em critérios de desenvolvimento que suprimem as virtudes de uma determinada cultura e que ignoram o valor da diversidade e da herança histórica. No racismo, a alteridade é vista como um incômodo, como um desvio de uma norma avalizada por um sistema social desigual, perverso e repressor.

Em *Tenda dos Milagres*, conforme mencionado anteriormente, o personagem de Nilo Argolo é o porta-voz desse pensamento racista. Suas ideias têm como principal fonte o livro *As raças humanas e a responsabilidade pequenal no Brasil*, de Nina Rodrigues, obra representante do chamado “racismo científico”. No livro em questão, o mestiço era considerado uma raça inferior, um degenerado descendente de raças selvagens. Daí a preocupação de Rodrigues em propor um código criminal específico para brancos e negros-mestiços, em estabelecer um separatismo baseado em uma classificação que permitisse a elaboração de regras teóricas para a detecção de criminosos a partir das fisionomias e das raças. Essa havia sido a herança deixada pelos criminalistas italianos como Cesare Lombroso e Enrico Ferri e R. Garofalo, a quem o livro de Nina foi dedicado.

Contraopondo-se a Argolo, destaca-se a figura de Fraga Neto, professor de parasitologia da Faculdade de Medicina que considerava Archanjo como um amigo. Fraga era um frequentador da Tenda dos Milagres e admirador de Pedro e de sua obra. É descrito no romance como um homem que gostava do contato com as massas trabalhadoras, como alguém que buscava continuamente a companhia de Pedro. Era um amigo de “degrau mais elevado” com quem Archanjo podia expor sua intimidade e suas inquietações. Foi no bar do Perez que os dois tiveram uma conversa reveladora sobre essa responsabilidade do protagonista em defesa de sua raça e herança cultural. Uma significativa pergunta de Fraga traz à tona uma declaração sobre uma contradição basilar para o entendimento do heroísmo doprotagonista do romance: “Quero saber é como você pode conciliar seu conhecimento científico com as obrigações de candomblé. Isso é o que eu desejo. Sou materialista, você sabe, e por vezes pasmo ante certas contradições do ser humano. Esta sua, por exemplo. Parece haver dois homens em você: o que escreve livros e o eu dança no terreiro.” (2008, p.245) Responde então Archanjo: “Nasci no candomblé, cresci com os orixás e ainda assumi alto posto no terreiro. Sabe o que significa Ojuobá? Sou os olhos de Xangô, meu ilustre professor. Tenho um compromisso, uma responsabilidade.” (2008, p.246) No entanto, a revelação mais surpreendente viria um pouco mais a frente:

- Durante anos e anos acreditei nos meus orixás como frei Timóteo acredita nos seus santos, no Cristo e na Virgem. Nesse tempo tudo o que eu sabia aprendera na rua. Depois busquei outras fontes de saber, ganhei novos bens, perdi a crença. O senhor é materialista, professor, não li os livros que o senhor cita, mas sou tão materialista quanto o senhor. Ainda mais, quem sabe?

[...]

- Sou coerente, você não é! – explodiu Fraga Neto: Se não acredita mais, não acha desonesto praticar uma farsa, como se acreditasse?

- Não. Primeiro, como já lhe disse, gosto de dançar e de cantar, gosto de festa, antes de tudo de festa de candomblé. Ademais, há o seguinte: estamos numa luta, cruel e dura. Veja com que violência querem destruir tudo que nós, negros e mulatos, possuímos, nossos bens, nossa fisionomia.(2008, p. 246)

Como se vê, Archanjo se declara um materialista, um homem que não acredita no sobrenatural. Ainda sim, diz-se a favor do candomblé, pois crê que este é um bem para o

povo, assim como a capoeira, a roda de samba, os afoxés, os atabaques e os berimbaus. Ele, na verdade, luta pela liberdade de expressão cultural em uma época de intensa repressão policial, luta pelos negros mestiços que sofrem com a violência ou com a tolerância hipócrita. Esse protagonista, convicto defensor da mescla e da integração entre raças, classes e culturas, é um indivíduo que vive em sua intimidade a experiência da mistura, a mistura entre sua história de espiritualidade e de seu ateísmo advindo dos estudos. Essa mistura, no entanto, é o que lhe permite dialogar com o mundo da *Tenda* e o acadêmico. Por essa razão, Archanjo é um herói do entre-lugar, ou seja, um herói que transita entre essas duas esferas de modo apaixonado e contraditório. O entre-lugar nesse caso não é uma indefinição ou indecisão, mas a possibilidade de passagem, a possibilidade de ser na diversidade do intelecto e da emoção. Ele é herói porque representa uma coletividade, porque defende, em seus livros e em sua vivência, a legitimidade da cultura mestiça, da cultura brasileira. Assim afirma: “Sou a mistura de raças e de homens, sou um mulato, um brasileiro.” (2008, p.247) Esse heroísmo, contudo, não é aquele dos mártires tão fiéis a sua crença. Archanjo, diferentemente, encarna um herói que rompe com o modelo de coerência heroica. Ele assume o profano e o sagrado, assim como as contradições de sua humanidade, a fim de utilizá-la com instrumento de ratificação de seus valores culturais, de afirmação da relevância da tradição afro-brasileira, de suas expressões linguísticas e de sua atuação religiosa.

Em meio às desordens de uma sociedade injusta, o heroísmo de Archanjo é constituído pela tensa combinação entre espiritualidade e racionalismo, entre o terreiro e o universo acadêmico, entre a festividade e a disciplina intelectual, entre as obrigações consigo próprio e o comprometimento coletivo. Percebe-se, dessa forma, que é na vitalidade do *entre* que o personagem reúne dialeticamente os conhecimentos e os sentimentos necessários para a edificação de seu papel social e de seu amadurecimento pessoal. Cabe acrescentar, todavia, que é partir da mistura de diferentes produtos culturais que o protagonista alcança um outro nível de consciência que lhe permite compreender os desafios de sua realidade. A dedicação de Archanjo nos estudos focaliza a consciência de um homem empenhado em utilizar os conhecimentos acadêmicos como ferramenta de compreensão de sua história religiosa e da tradição a qual essa história está vinculada. A experiência de integração entre o saber popular e o acadêmico foi a capacitação indispensável para a elaboração de sua escrita em defesa da liberdade. Integração essa que vivifica um heroísmo não apenas de embate ideológico ou de afronta à ordem, mas um heroísmo constituído pelo diálogo entre distantes mundos culturais dentro da cultura brasileira.

3. O conceito de mistura em *Tenda dos Milagres*

Como se pode notar, o conceito de mistura ou mescla no romance de Jorge Amado não se resume à defesa da miscigenação ou do sincretismo religioso. Tal conceito se alia também a ideia de que a integração entre variadas conjunturas culturais pode ser fonte de mudanças sociais positivas significativas. Ainda que critique a arrogância dos acadêmicos, o romance destaca a relevância do saber científico para valorização das manifestações populares, para a contestação de preconceitos históricos perpetuados pela primazia dos conhecimentos de maior interesse ideológico. Embora enfatize a festividade e a sociabilidade do povo, a obra apresenta um protagonista cujas ações se regulam para além da cordialidade e do hedonismo historicamente presente na cultura brasileira: além dos prazeres do convívio social, das danças e das mulheres, o protagonista do romance também encontra forças para seu engajamento de contestação da ordem. Sua vivência festiva no espaço religioso ou na vida social não exclui o vigor de seu pensamento crítico manifestado em suas obras e em sua atuação política.

O heroísmo de Archanjo em *Tenda dos Milagres* permite a compreensão de que a celebração da mistura na cultura brasileira não é uma forma de desconsideração das injustiças

sociais, tampouco de aceitação de uma suposta harmonia alienadora entre os diferentes estratos socioeconômicos. O enredo em torno do personagem Archanjo demonstra que a mescla na cultura brasileira também está atrelada a uma dupla realidade: a perversidade dos contrastes sociais tem o seu contraponto na força transformadora de uma nação agregadora de multiplicidades. Se por um lado, a identidade nacional construída no romance de Amado destaca uma nação onde se misturam opressão e riqueza popular, por outro, mostra a possibilidade de um vigor heroico gerado pelo trânsito em universos sociais diferentes. A responsabilidade de Pedro Archanjo traz à baila tanto a mescla que assinala os perversos contrastes quanto aquela que mobiliza e fornece os instrumentos e a razão de sua missão.

4. Considerações finais

O romance *Tenda dos Milagres* exalta a diversidade da cultura brasileira, mas demonstra, além disso, que historicamente essa multiplicidade engendrou um caminho repleto de conflitos. Embora a obra enfatize a necessidade de diálogo entre a diversidade de saberes, ritos e etnias, reconhece também a dificuldade de transposição das barreiras ideológicas alimentadas tanto pelas estruturas de poder quanto pelo alheamento do povo. A morte do herói em meio à sarjeta simboliza a imaturidade e a arrogância de uma nação que ainda precisa de um longo caminho de aprendizado para conduzir uma significativa mudança de pensamento e atitudes.

O heroísmo de Pedro Archanjo está associado ao otimismo de Jorge Amado em relação ao Brasil e à sua visão crítica sobre as condições adversas existentes no país. A narrativa sobre a vida do protagonista aponta para uma cultura de contrastes, para uma nação de imenso patrimônio cultural popular em meio ao sofrimento imposto pela discriminação e pela pobreza; realça as mazelas e a energia de um povo solidário, trabalhador e festivo. Além da exaltação do *ethos* festivo do povo brasileiro, o romance valoriza a força de transformação de nossa cultura pela ação de indivíduos de maior consciência social. A figura de Archanjo, além de representar a crença em um futuro de maior aceitação das diferenças, liga-se a ideia de que nossa cultura também pode gerar pensadores capazes de fazer a diferença em uma sociedade governada pela adversidade. O heroísmo do protagonista simbolizaria, assim, a crença no heroísmo adormecido de uma nação historicamente construída pela mediocridade, pela repressão, pela hipocrisia e pelos preconceitos de uma minoria de poder.

Referências Bibliográficas

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. PolaCivelli. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil Best-Seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Senac, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. Trad. Inácia Canelas. In: CIVITA, Victor. *Seleção de textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 53-93.

_____. *Antropologia estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

REIS, João José. Raça, política e história na tenda de Jorge. In: AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHAW, Harry. *Dictionary of literary terms*. Nova York: MacGraw Hill Book Company, 1972.

O TEMPO: PROTAGONISTA NO DIÁRIO DE ANNE FRANK?

Rosângela Aparecida C. da CRUZ (PG-UFMT)⁴⁸¹
Sheila Dias MACIEL (UFMT)⁴⁸²

Resumo: Proposta metodológica para trabalhar aspectos temporais da obra *O diário de Anne Frank* (2001) no contexto escolar do ensino público fundamental, após discutirmos a questão do gênero “diário” e a falta de relevância e de aprofundamento com que a obra base é tratada no livro didático. Para tanto, utilizaremos como referencial teórico os conceitos apreendidos em NUNES (1988) e BOSI (2003).

Palavras-chave: Diário. Tempo. Amadurecimento. Periodicidade.

1. Introdução

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma breve análise sobre o gênero Diário dentro da Literatura Confessional e, mais especificamente, sobre a obra *O diário de Anne Frank* (2001), numa tentativa de observar a maneira como se dá a configuração do tempo dentro da referida obra, além de propor um modo para trabalhá-la em sala de aula.

Como princípios norteadores desta pesquisa pode-se ressaltar, dentre outros, autores como NUNES (1988), BOSI (2003) e MACIEL (2002). Pretende-se, por meio deste aparato teórico, lançar um olhar mais direcionado sobre as marcas temporais que ressaltam da própria obra e instigam o leitor a enxergar muito além das dimensões dos escritos de Anne Frank.

É pertinente lembrar que, numa visão generalizada da palavra, “diário” é aquilo que acontece todos os dias, entretanto, quando registrado sob a forma de narrativa confessional, torna-se um tipo de gênero literário. Geralmente, os escritos diários trazem consigo uma carga semântica de aparente autenticidade, que, na maioria das vezes, impede o leitor de vê-los também como invenção ficcional.

Conforme MACIEL (2002a), os Diários são narrativas que transitam entre “ficção” e “não ficção” e além de apresentar resquícios biográficos, constituem uma prática de leitura do próprio mundo em que se vive. A Literatura Confessional é, em sua essência, intimista, memorialista e autobiográfica, de modo que torna-se possível perceber traços semelhantes na caracterização destas narrativas ficcionais.

Permeia-se, sobretudo, pelas veias da narrativa confessional, escritos em forma de diários, nos quais se revelam um “eu” encarregado de tecer relatos da sua própria existência, que podem ser reais ou imaginários. Nesse sentido, é importante retomar MACIEL:

A escrita em forma de diário costuma ser encarada como biográfica, ou seja, é vista, ainda hoje, como um caderno terapêutico onde um “eu” com vida extratextual comprovada relata sinceramente suas impressões sobre acontecimentos variados. (2000, p.7)

É lícito salientar que, ainda sob esse olhar, reforça-se a importância de não se confiar cegamente nesse tipo de escrita, uma vez que o autor pode transpor para o diário tanto fatos

⁴⁸¹ Pós-graduanda do Programa *Lato Sensu* oferecido pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso, campus de Rondonópolis-MT. Brasil. E-mail: rocardoso1974@hotmail.com

⁴⁸² Professora Associada ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso, campus de Rondonópolis-MT. Brasil. E-mail: shdmaciel@gmail.com

reais quanto fictícios, de modo que pode ser perigoso tomá-los por verdades absolutas. Uma das principais características das escritas diárias é a clássica datação que, provavelmente, contribui para que este tipo de narrativa seja recebido dentro de uma hipótese de veracidade.

O *corpus* dessa análise é mundialmente conhecido e traz consigo profundas cargas semânticas, haja vista ter sido escrito sob a influência da Segunda Grande Guerra Mundial. *O diário de Anne Frank* é descrito em 1ª pessoa e apresenta os relatos de uma jovem judia, Anne Frank, que juntamente com sua família e outros judeus, são forçados a sobreviverem, por dois longos anos, no sótão de um prédio, em Amsterdã, na Holanda. A partir do momento em que são obrigados a se esconderem, na tentativa de não serem capturados pelos nazistas, todos os habitantes do esconderijo, nomeado por Anne de Anexo Secreto, vêem suas vidas e sonhos transformados e reduzidos aos limites desse Anexo. Abruptamente, Anne Frank tem arrancada de si a já limitada liberdade e certas regalias que lhe eram permitidas.

Apesar de gozar limitadamente dessas prerrogativas, a jovem judia confessa não ter amigos e sente-se só, então, por conta disso, resolve escrever em seu diário que havia ganhado de presente de aniversário: “*Agora estou de volta ao ponto que me levou a escrever um diário: não tenho amigos.*” (2001, p.16)

Desse modo, Anne nomeia o seu diário como seu único e grande amigo, passando a chamá-lo de Kitty. A adolescente não é impassível diante deste quadro de clausura, uma vez que tem a paciência curta e age impulsivamente. Diante do confinamento, todos passam por grandes transformações, tanto físicas quanto psicológicas, sobretudo Anne Frank que, de certo modo, por meio das circunstâncias, passa de uma menina imatura e impaciente a uma adolescente madura e capaz de descobrir a vida, os sentimentos mais íntimos e refletir sobre o tempo em seus diversos aspectos.

Nessa linha de raciocínio pode-se supor que para Anne o tempo ora configura-se como inimigo ora como aliado, na medida em que continuar presa é salvar-se e ser descoberta é perder a chance de se salvar. Inerente à vontade da adolescente, essa configuração temporal torna-se fator determinante para que, tanto Anne quanto os outros moradores do Anexo, mantenham acesa uma chama de esperança e um certo controle sobre si próprios e, assim, acreditem que em breve a guerra chegará ao fim.

É importante lembrar que NUNES (1988) ressalta a relação entre o tempo físico e o tempo psicológico, em que um torna-se a consequência do outro. Em outras palavras, para o teórico, o tempo físico leva em conta os acontecimentos simultâneos e lineares, porque constituem uma imagem cíclica, independente da vontade humana. Em contrapartida, o tempo psicológico é variável conforme cada indivíduo e proporciona a este oscilar entre uma volta a um passado próximo e/ou em função de projetos futuros. Pressupõe-se a partir disso que, embora estejam escondidos, os moradores do Anexo têm acesso a notícias sobre a Guerra e outros acontecimentos e, por conta disso, mesmo estando cientes das condições a que estão subordinados, tencionam planos futuros. Logo, *O diário de Anne Frank* transita, inicialmente, entre esses dois pólos: o do tempo psicológico e o do tempo cronológico.

Na medida em que os dias vão se passando, os moradores do Anexo vão rompendo e vencendo os seus próprios limites, mormente Anne Frank, que acostumada à vida alimentícia farta, vê-se obrigada a sobreviver em meio às agruras e peculiaridades do Anexo Secreto. Por outro lado, pode-se supor que todo esse tempo enclausurada fez com que Anne adquirisse maturidade suficiente para pensar em si e nos outros judeus que, de certa forma, não tiveram a mesma sorte de se esconderem. Nesse sentido, a jovem Anne Frank afirma que:

E quanto a nós, somos bastante felizardos. Temos mais sorte do que milhões de pessoas. Aqui é calmo e seguro, e estamos usando nosso dinheiro para comprar comida. Somos tão egoístas que falamos sobre “depois da Guerra” e ficamos ansiosos por roupas e sapatos novos, quando deveríamos estar

economizando cada centavo para ajudar os outros quando a Guerra terminar... (2001, p.85)

As mudanças na vida de Anne acontecem aleatoriamente e a transformam. Outros aspectos temporais podem então ser discutidos: o do tempo histórico e o do amadurecimento. Por toda a narrativa recebemos informações sobre o desdobramento histórico dos acontecimentos ou fatos particulares que formavam o dia a dia da guerra. *A priori*, a narradora Anne apenas apresentava os fatos, mas, com o passar dos meses, incorpora, nesta prática narrativa, a sua visão particular sobre o momento e também, de modo reflexivo, sobre os possíveis desdobramentos que cada evento particular poderia acarretar. Além disso, a própria convivência com os demais confinados contribui, aos poucos, para constituir a formação do caráter da jovem adolescente. A cada dia anotado, nós leitores, vamos percebendo uma faceta temporal diversa, a do amadurecimento da narradora.

Muito mais do que exteriorizar o que sente, Anne necessita manter um diálogo consigo mesma e, na tentativa de conseguir tal feito, divide os seus sentimentos com Kitty tornando-o seu fiel companheiro de todas as horas. Nele, Anne relata desde as pequenas coisas do cotidiano do Anexo secreto até momentos importantes como a pressuposição da primeira menstruação. Apesar de ser apenas uma menina vivendo um turbilhão de emoções a um só tempo, Anne ainda consegue falar humoristicamente de algumas coisas corriqueiras que acontecem no Anexo.

Ademais, vale frisar que, independente da realidade a que está submetida, Anne conta com o tempo e todas as esperanças que puder manter, visando ao fim da Guerra e ao seu sonho de tornar-se jornalista - desta maneira incorpora ao desdobramento da narrativa um novo segmento temporal: o da projeção para o futuro, a que NUNES (1988) dá o nome de *flashforward*. Em meio às agruras do Anexo Secreto, os então confinados mantêm um pé num passado ainda próximo, entretanto, almejam projetos futuros, pós-guerra, projetos que não serão exequíveis para a grande maioria dos moradores do Anexo.

É mister evidenciar que, acontecimentos que se perdem no tempo tornam-se igualmente mortos, pois, um segundo da vida que se passa, jamais irá retornar. Em contrapartida, as reflexões e ações registradas nas páginas de um diário, assim como fez Anne Frank, perduram para sempre. Ainda sob este ponto de vista, pode-se mencionar NUNES (1988, P.22): *O passado e o futuro situam-se como pontos de vistas para trás e para frente a partir do presente*. Assim, é lícito supor que *O diário de Anne Frank* oscila entre esses dois pólos: o do passado e o do presente, acrescidos, numa perspectiva temporal, de um futuro incerto.

De fato, pode-se dizer que a obra, em um movimento perpendicular, descreve tanto os acontecimentos relativos à Guerra quanto a confissão dos sentimentos da jovem Anne Frank. Além destas facetas sobre o tempo, cabe ressaltar também algumas questões temporais próprias da escrita em forma de diário: a da clássica datação e da periodicidade.

As marcas características que compõem a produção de um texto de diário partem da tentativa de organizar o cotidiano. Esta tentativa pode ser reconhecida pelo apoio no calendário que é buscado por quem o escreve: narra-se a partir de uma data, que é a primeira indicação do gênero. A característica principal do diário, no entanto, enraíza-se na verificação destas datas, mas está ligada à sucessividade das anotações e recebe o nome de periodicidade, ou seja, o diário é um texto periódico que relata acontecimentos à medida que vão acontecendo – outros aspectos de desdobramento temporal da obra que merecem ser apresentados.

2. Anne Frank no livro didático

Por ser o título mais famoso do gênero no Ocidente, não é raro que seja citado no livro didático como exemplo de obra confessional ou, mais especificamente, de diário. É o que ocorre no livro de CEREJA & MAGALHÃES, intitulado *Português: Linguagens* (1998), indicado para a 6ª série.

Figura 1 - Página de livro com menção ao Diário de Anne Frank



Fonte: CEREJA & MAGALHÃES (1998)

O livro didático em questão contém 230 páginas, divididas em 4 unidades, cada uma com 3 capítulos. Os temas tratados são: texto narrativo-descritivo; texto jornalístico: notícia; texto jornalístico: entrevista; texto jornalístico: páginas divertidas; carta; diário; memória; poesia; poema-imagem. Dentre este grande leque de gêneros, o diário aparece em poucas páginas e os exercícios propostos para este capítulo versam sobre coerência textual.

A questão que se nos apresenta diz respeito ao ensino de literatura no ensino fundamental: como tratar do tema? O que pode ser trabalhado no contexto escolar que amplie os horizontes do aluno e possa ser recebido como conteúdo?

3. O Diário de Anne Frank: o tempo como proposta metodológica

Pressupõe-se que diários possam ser escritos por qualquer pessoa relativamente alfabetizada, sem pré-determinação de idade ou formação. O diário é, em sua essência, altamente ficcional por mais que aborde acontecimentos reais; então, em muitos casos, uma vez escritos com olhares críticos voltados para a sociedade, quando publicados, podem se tornar grandes obras dentro do universo da literatura memorialística, como é o caso da obra acima mencionada, nesse sentido MACIEL, ressalta que:

...talvez seja esta a força que há em O Diário de Anne Frank, título mais famoso do gênero no Ocidente, que foi publicado há cinquenta anos em Amsterdam e se transformou num marco desta forma específica de narrativa memorialista. (1998, p.83)

O gênero Diário oferece vastas possibilidades de enriquecimento por parte de seus leitores, uma delas é a chance de poder olhar para determinados assuntos por meio dos olhos

de outrem. Ademais, é a possibilidade de percorrer o mundo dos escritos diarescos por detrás dos olhos de um “eu literário” que também se camufla, sob a forma de um narrador-personagem.

A já referida obra proporciona ao leitor um contato muito concreto com os dias de guerra em que sobreviveu a jovem Anne Frank. Por meio de um discurso aparentemente real, Anne relata, minuciosamente, os infindáveis dias em que, juntamente com outros judeus, sobreviveu enclausurada no Anexo Secreto.

O gênero Diário, dentro desse universo da Literatura Confessional, torna o leitor o seu mais fiel confidente, e este, por sua vez, procura se encontrar nas páginas desses “segredos” e fazer dele o seu próprio refúgio, haja vista como afirma DIDIER:

O diário, que poderia parecer o refúgio do indivíduo e o lugar privilegiado do segredo, é, de fato, um gênero muito mais aberto à presença do outro. O outro é em primeiro lugar o assunto de muitas páginas. Pois, se o diarista tem tendências a tecer análises de si mesmo, esta análise torna-se muito rapidamente a de suas relações com o outro. (DIDIER apud MACIEL, 2002, p.61)

Pensando na probabilidade de os âmbitos educacionais promoverem a prática de leituras literárias em seu contexto escolar, poder-se-ia sugerir a inserção da literatura confessional, mormente o gênero Diário, não apenas como mero pretexto para se trabalhar a gramática, mas para proporcionar aos discentes a descoberta de um outro mundo, por meio de um outro olhar que não o seu e, acima de tudo, para que possam descobrir que também poderão entrar em quaisquer outros mundos, por meio de um contato direto com os livros. Permeia-se, no entanto, a pressuposição de que, muito provavelmente, a problemática esteja na forma como é feita a divulgação e a promoção de tais leituras literárias dentro do ambiente escolar.

Os alunos precisam, antes de um primeiro contato com a obra, que o professor os situe a respeito do que irão encontrar, ainda que em breves comentários, mas que, de certa forma, despertem nestes o interesse em adquirirem tais conhecimentos, diante disso, torna-se possível pensar que as leituras literárias podem e devem ser vistas como formas de alargar os horizontes em busca de novas experiências.

Direcionando este olhar especificamente para *O diário de Anne Frank*, dentre as várias possibilidades de leituras que o professor poderá direcionar aos seus alunos, uma vez que este comporta vastíssimo campo de informações, pode-se trabalhar o aspecto temporal que perpassa a obra. Essa configuração do tempo dentro dos escritos de Anne Frank proporcionará ao docente a reflexão necessária quanto ao modo de direcionar os estudos e os olhares dos seus alunos em relação a este aspecto de fundamental importância dentro da referida obra.

É conveniente lembrar que os alunos precisam enxergar um propósito para desenvolverem o hábito de leitura, de modo que, por meio de intervenções dos próprios docentes, poderão tornar este hábito uma prática cotidiana nas escolas. No caso da já mencionada obra, certamente, muitos alunos se identificarão com a linguagem de uma jovem, quem sabe da mesma idade, que apesar de não ter sobrevivido ao contexto tenebroso do Nazismo e da guerra, sonhou e viveu problemas de uma adolescente que poderia estar vivendo em qualquer tempo e lugar.

Uma proposta metodológica para o âmbito da educação deve partir de um objetivo claro, tal como o de apresentar à turma o diário mais famoso do Ocidente. Um dos caminhos seria a da indicação da leitura para o bimestre ou a seleção de trechos que possam ser lidos na classe durante um período de tempo estipulado entre professor e alunos. Após este contato inicial com a obra, ela não deve ser reduzida apenas a um meio de se ensinar conteúdos

gramaticais. Uma boa maneira de iniciar o diálogo, ou interrogatório indutor, é perguntar o que há de igual e o que há de diferente entre o texto lido e o mundo que habitamos. Muito provavelmente esta discussão encaminhará o problema para a referência ao tempo, que pode servir como ponto de partida para falar dos aspectos temporais deste gênero apresentado.

Além de um objetivo claro, uma proposta metodológica deve incluir uma forma de avaliação para o segmento, que poderia se voltar para a redação, durante uma semana, de um diário por parte dos alunos, desde que o professor possa corrigi-lo e valorizar o trabalho realizado, prestando atenção para não reduzir a correção a um nível gramatical e sim, além dele, comentar também o uso da datação, da periodicidade e de possíveis referências a um tempo histórico, cumprindo, desta maneira, seu papel de educador e não apenas de advogado da gramática.

4. Em tempo: conclusões possíveis

Finalmente, ao refletir sobre as marcas temporais acerca da obra *O diário de Anne Frank*, é possível pensar que, durante os longos meses de confinamento pelos quais passou a jovem Anne, e os demais integrantes do Anexo Secreto, o tempo protagonizou a história dos então confinados judeus.

Trabalhar com uma obra como essa no âmbito escolar deve render também um crescimento humano à turma. Além de nos reportar ao gênero, além de proporcionarmos um crescimento nas habilidades intrínsecas ao processo de leitura e escrita, o professor de literatura não deve perder a chance de formar o leitor, isto é, formar o homem, ampliando horizontes e a própria ideia de humanidade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. M. de. *Como preparar trabalhos para cursos de pós-graduação: noções práticas*. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

BOSI, E. *O tempo vivo da memória*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CEREJA, W. R. & MAGALHÃES, T. C. *Português: Linguagens*. 6ª Série. São Paulo: Atual, 1998.

FRANK, A. *O Diário de Anne Frank*. 16 ed. Integral. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MACIEL, S.D. “O Diário de Anne Frank: Mito, Fato e Ficção” In: *Revista Redes*, (1998)

MACIEL, S.D. “Diários: escrita e leitura do mundo” In: *Revista Analecta*. Guarapuava: Ed (2002a)

MACIEL, S.D. “A sinceridade como ficção” In: *Revista Papéis*. Campo Grande: EdUFMS, 2002b.

NOVAES, A. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PELA GLÓRIA DE PORTUGAL: O SALAZARISMO, OS IMPERIALISMOS DE FERNANDO PESSOA E A GUERRA COLONIAL EM LÍDIA JORGE

Hadassa dos Passos FREIRE (FL-UFG)⁴⁸³

Resumo: As relações entre o governo de António Oliveira Salazar e os diversos escritos de Fernando Pessoa sobre política e nação, incluindo *Mensagem* (2004), têm seus efeitos além-mar encontrados em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge (1989). Ambos os escritos de Salazar, de Fernando Pessoa e de Lídia Jorge estão unidos sob a égide da cultura e, embora estejam ambientados em tempos e espaços diversos – sejam Portugal e Moçambique, ou primeira metade e segunda metade do século XX – buscam o que seria a nação portuguesa e, sobre seus elementos fundadores, fazem questionamentos que constituem intersecção de tempo e espaço.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Discursos de Salazar. Fernando Pessoa. Lídia Jorge.

1. Sobre os textos de reflexão sobre política e nação de Fernando Pessoa

Os textos críticos de Fernando Pessoa refletem o período em que ocorria uma crise generalizada do regime monárquico, o que levou ao Primeiro Governo Provisório da República de Teófilo Braga. Ainda assim, percebe-se que a crise não era apenas uma questão política. De acordo com as caracterizações dadas para o período por António do Carmo Reis (2005), uma agricultura pouco técnica, a incipiência do setor industrial, o avolumamento da dívida pública, tudo isso agravado pela Primeira Guerra Mundial, contribuem para o clima de insatisfação crescente em Portugal. No entanto, foi notável a produção das letras e das artes neste período, considerando os ambientes de liberdade de expressão e democracia, propiciados pela Primeira República.

Para o autor Fernando Pessoa, especificamente, esses acontecimentos políticos e econômicos semeiam um desconforto, levando-lhe a compreender que algo da sua arte deve estar empenhada em agir sobre a humanidade. Numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues, em 19 de janeiro de 1915, ele afirma que

[...] vive há meses numa contínua sensação de incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam [...].

Em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para com a vida que bata certo com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamento e o essencial do meu íntimo ser espiritual. [...] De modo que, a minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco a e repugnante. [...] Ter uma acção sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm se tornando os graves e pesados fins da minha vida. (PESSOA, 1998, p. 138-145)

⁴⁸³Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-Goiás, Brasil. E-mail: hadassa.cegraf@gmail.com

Porém, o que está aí expresso nessa carta, a preocupação com o papel do autor na transformação de Portugal, já aparece nos seus vários *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, em que ele pede a Deus: “Deus me dê forças para traçar, para compreender toda a síntese da psicologia e da história psicológica da nação portuguesa!” (PESSOA, 2003, p. 83). Além disso, aparece um contínuo desalento com o que Portugal tornou-se, explícito em vários textos e poemas da *Mensagem*, e um desejo por um salvador que tire Portugal dessa situação e recolocá-lo em posição de glória, como na época das Navegações. Esse mesmo salvador está presente no poema “D. Sebastião”, em *Mensagem*, em que Deus é o agente das mudanças por que Portugal passará e o mito sebastianista é retomado.

É no poema “Prece”, contudo, que os projetos traçados pelo eu lírico para o império português parecem ficar mais claros e encontrar correspondência com seus escritos sobre o problema nacional em Portugal (PESSOA, 1979, p. 239-242). O poema da *Mensagem* (PESSOA, 2004, p. 63) assim está transcrito:

PRECE

Senhor, a noite veio e a alma é vil.
Tanta foi a tormenta e a vontade!
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e a saudade.

Mas a chama, que a vida em nós criou,
Se ainda há vida ainda não é finda.
O frio morto em cinzas a ocultou:
A mão do vento pode erguê-la ainda.

Dá o sopro, a aragem – ou desgraça, ou ânsia –,
Com que a chama do esforço se remoça,
E outra vez conquistemos a Distância –
Do mar ou outra, mas que seja nossa!

Esse poema é literalmente uma prece e dialoga com a última estrofe do primeiro poema da Segunda Parte, “O Infante” (PESSOA, 2004, p. 49), em que o eu lírico pede o cumprimento de Portugal. Segue o poema:

O INFANTE

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quis que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma,

E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo, até o fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda, do azul profundo.

Quem te sagrou criou-te português.
Do mar e nós em ti nos deu sinal.
Cumpriu-se o Mar, o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal!

A conclusão a que se chega com os dois poemas é que Portugal não havia sido o Império que se esperava e desejava-se de Deus uma outra chance para que Portugal pudesse se cumprir como grande império da modernidade. As razões para esse fracasso português estão resumidas nas observações de Joel Serrão (1981, p. 25) sobre a obra de Fernando Pessoa. O fracasso era resultado de um desequilíbrio triplo: a decadência política antes ou depois de Alcácer-Quibir, a implantação do constitucionalismo e os vícios humanos e maus comportamentos.

A “mão do vento” do poema “Prece” é a esperança e a confiança em Deus que poderiam fazer Portugal reacender das cinzas possibilitando um Império da Cultura, mais duradouro do que os Impérios a que se referem os primeiros versos do poema “O Infante”, respectivamente os de D. João e D. Henrique. O Império desfeito, no penúltimo verso de “O Infante”, é aquele de Camões. O Império do último verso é o do mito sebastianista e desejado em “Prece”.

Para o autor Fernando Pessoa, o povo português era um povo cosmopolita, o que queria dizer que o português era tudo, era europeu, sem ter a “má-criação da nacionalidade”. Se já haviam conquistado o mar, restava-lhes conquistar o Céu, deixando a terra aos Outros que eram europeus, mas que não eram europeus “porque não eram portugueses”(PESSOA, 2001, p. 194-199). Havia a necessidade de um Quinto Império, mas nem o imperialismo de domínio (aumentar o território para sentir sua própria grandeza), nem o de expansão (para colonizar territórios desertos e raças incivilizáveis), e sim um império cultural, pois esse permanece, uma vez que é o imperialismo dos poetas.

2. Algumas considerações sobre a propaganda ideológica de Salazar

Esses anseios pela Portugal do espírito vão inspirar as gerações posteriores e estarão implícitos nas intenções e na propaganda ideológica de Salazar, presentes nos *Pensamentos para inspirar a mocidade* (1932), *Como se reergue um Estado* (1937) e *Escritos político-sociais e doutrinários* (escritos entre 1908 e 1928). Para justificar o Estado Novo (1933-1974) em Portugal, Salazar utilizou-se de conclamações à nacionalidade e ao espírito coletivo do povo, com propostas de melhorias, ascensões e retomadas dos valores e fatores da cultura portuguesa, através da fixação de pilares de sustentação de Portugal, como família, autoridade, Pátria, Igreja e trabalho.

Uma das estratégias foi o Decreto nº 21.014, de 1932, *Pensamentos para inspirar a mocidade*, publicado pelo governo salazarista no Diário Oficial português. Compõe-se de frases, máximas e ditados que contribuíam para a educação cívica da população, especificamente da população jovem, e estão organizadas de acordo com as categorias de ensino, do ensino elementar ao Liceu. As frases abordam temas como patriotismo, autoridade, hierarquia, sabedoria, família, Igreja, educação, trabalho, tradição, coletividade, sinceridade, ordem, entre outros. Em várias frases encontram-se os ecos dos textos de Fernando Pessoa, embora o tipo de governo instaurado por Salazar não fosse aquele que esperaria Pessoa:

Dêmos à nação optimismo, alegria, coragem, fé nos seus destinos; retemperemos a sua alma forte ao calor dos grandes ideais e tomemos como nosso lema esta certeza inabalável: Portugal pode ser, se nós quisermos, uma grande e próspera nação.

Com esta retomada de um dos mitos fundadores da sociedade portuguesa, Salazar tencionava construir no imaginário português meios para manter os pilares do Estado instaurado: Pátria, Família e Igreja e decretando como deveriam ser educados os jovens, ele estaria lançando as sementes para a formação do patriotismo português do futuro. No Decreto, Salazar divide as máximas para a educação de acordo com as categorias de ensino, tanto para

crianças do ensino elementar, quanto para os jovens do Liceu. Como Fernando Pessoa, em 1912, já havia afirmado, a literatura seria o meio mais eficaz de realizar o Quinto Império.

Baseando-se no sentimento de obediência semeado pelas frases do Decreto nº 21.014 e utilizando-as como argumentos de autoridade, essas frases abordam temas como:

a) patriotismo: “A tua Pátria é a mais linda de todas as Pátrias: merece todos os teus sacrifícios”.

b) autoridade: “Toda a escolha dos superiores pelos inferiores é profundamente anárquica” (Augusto Comte).

c) hierarquia: “A vontade de obedecer, única escola para aprender a mandar” (Oliveira Salazar).

d) sabedoria: “Não te envaideças do que sabes, mas repara sempre no que fazes”.

e) família: “Um povo é o que é a família. Família fortemente constituída dá um povo de vida feliz e sã. Família em dissolução dá povo a desagregar-se” (Alfredo Pimenta).

f) educação: “A educação do corpo cultivada pela ginástica é a primeira condição de vigor, de saúde nos indivíduos, e é do vigor dos indivíduos que procede a energia das sociedades” (Ramalho Ortigão).

g) trabalho: “O trabalho é riqueza, é virtude, é vigor” (Castilho).

h) tradição: “Tradicionalismo não é obscurantismo. É antes continuidade no desenvolvimento – é, sobretudo, permanência na renovação” (António Sardinha).

i) coletividade: “Viver para outrem é não só a lei do dever, mas também a lei da felicidade”.

j) sinceridade: “...O maior inimigo da verdade não é a mentira; é a hipocrisia”.

k) ordem: “Anular as diferenças é confusão; deslocar as verdades é erro; mudar a ordem é desordem” (Rivarol).

l) liberdade: “A liberdade não é um fim; é um meio” (José da Gama e Castro).

Outra obra de Salazar, *Como se reergue um Estado*, trata das ideias sobre o ato de governar que Salazar possuía, caracteriza como caótico o ambiente político, econômico e social que antecedeu a revolução portuguesa (1926), tendo sido ela necessária para que Portugal se mantivesse estável e pudesse recuperar a glória do passado. Também defende o Estado baseado na nacionalidade, na autoridade, na família, no sentimento religioso, na vida, no trabalho como obrigação, na virtude e no homem.

Ainda, um dos princípios da reconstituição econômica portuguesa para Salazar era o Ato Colonial de 1930 que relacionava as economias da Metrópole e das Colônias de modo a satisfazerem a Metrópole. Fato que perdurou mesmo após a sua morte em 1970. A crise e o processo de independência das colônias iniciaram-se em 1974, no Governo de Marcello Caetano, e a sociedade portuguesa não esteve completamente ciente dos processos de dominação por que passavam as colônias. Fato que pode ser verificado na ficção *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, em que há o reflexo da mentalidade portuguesa na personagem e narradora da obra em condição de estranhamento e de imperialismo em Moçambique. Além disso, a narrativa permite entrever a perspectiva moçambicana do Estado Novo português e suas consequências para o povo moçambicano.

3. Os reflexos além-mar dos anseios pela glória de Portugal

A representação africana feita por Lídia Jorge (1989) na obra *A Costa dos Murmúrios* perpassa pela concepção, na primeira parte, de que a África é um território vasto, dividido entre várias nações europeias e sem diversidades aparentes, em que coexistem colonizadores e colonizados, para, num segundo momento, partindo de uma observação da personagem Eva Lopo, apresentar Moçambique, como divisão contida em África, bem como suas diferenças e conflitos.

A obra divide-se em duas grandes partes, em que, na primeira “Os Gafanhotos”, a personagem Eva Lopo não é abordada profundamente e se tem somente a superficialidade crua dos acontecimentos da guerra colonial, assim como também alguns pronunciamentos de alguns personagens, que dão voz ao pensamento português da época sobre a colonização em África. Já na segunda parte, “A Costa dos Murmúrios”, o relato é feito através da narradora que participa dos acontecimentos. Eva Lopo ganha não só voz, como também deixa de ser passiva perante os acontecimentos, cuja autoria das memórias, longe de serem a verdade dos fatos, constituem-se como uma perspectiva do que ocorreu, não tendo exatamente como foco a historiografia da guerra colonial em Moçambique, ou nos dizeres dos moçambicanos, historiografia das guerras de libertação.

Ao contrário do que se possa pensar, a personagem não tem como meta a imparcialidade para contar os fatos. Ela não nega a sua identidade múltipla, se sabendo mulher, que está no status de colonizadora, que é esposa de um dos inúmeros militares que lá estão com a função de manter a supremacia portuguesa, possuindo posições críticas e se propõe – não como passiva nos acontecimentos – como personagem ativa e transformadora, quando expõe as relações de poder existentes dentro da esfera pública e dentro da esfera privada. E desses mesmos domínios emergem na narrativa os conflitos raciais, sociais, políticos e de gênero, sem estabelecer as relações de comparação entre elas. O que se percebe é que a política de identidades que se estabelece não se constitui a partir de elementos estáticos, e sim são oriundas da dinamização das esferas.

O estranhamento de Evita sobre as relações somente aparece em “A Costa dos Murmúrios”. Em “Os Gafanhotos” ela é mais uma personagem descrita em pormenores no dia do seu casamento, que embora se anuncie, ainda não possui voz, em meio aos fatos observados e aos pensamentos denunciados por um narrador onisciente. Inclusive, quando o narrador fala dela, explicita que ela é recém-chegada, e as suas impressões estão sempre circunscritas aos fatos de que ela está em África, como se o continente fosse um grande país, de que é o casamento dela, e de que ela está hospedada num hotel com um nome que nada a lembra que ela está em outro continente. E ainda demonstra um grande alheamento de consciência da personagem ao fato de que há uma guerra colonial. Nesse sentido, é na segunda parte da obra que a personagem é destrinchada, seguindo o ritmo evolutivo da tomada de consciência da situação política e das relações que permeiam os acontecimentos.

Quando a personagem se percebe em meio a articulação de diferenças culturais, os *entre-lugares* dos quais Bhabha (2003) fala, é que o seu ciclo “evolutivo” se inicia. Esses *entre-lugares* postulam novos signos de identidade com valorização de “novas” posições do sujeito, que iriam muito além das relações de “classe” ou de “gênero”. Ela presencia, como indivíduo estranho, embates tanto conflituosos quanto consensuais, confundindo as definições de tradição e modernidade, público e privado, desenvolvimento e progresso, e, inclusive, o conceito de desrespeito. Ora, ela se tornou estranha, porque vinha de outra realidade e se negava a submergir na nova realidade passivamente, estando, portanto, nas fronteiras. Embora, a narrativa não supervalorize os oprimidos das guerras de libertação em Moçambique, ela tem sentido justamente porque tem lugar nas impressões de uma estranha.

Convém refletir sobre a posição de Evita como *stranger*, a partir de Georg Simmel (1908) como um elemento do próprio grupo, mas como um elemento que envolve ao mesmo tempo “estar dentro” do grupo e “fora” dele e ainda confrontá-lo. Ele estará sempre na intersecção entre o deslocamento (*detachment*) e a alocação (*attachment*), entre a proximidade (*closeness*) e a distância (*remoteness*). Porque Eva Lopo não tinha raízes naquele lugar, nem relações familiares e tampouco adesão consentida a alguma facção ou grupo, por estar dentro e estar fora, ela teve diferentes perspectivas do mesmo objeto, e oscilava entre estas perspectivas.

Assim, é pelo estranhamento que Eva Lopo denuncia os conflitos existentes, tanto

num âmbito macro quanto num âmbito micro. E é por causa do mesmo estranhamento que ela define suas posições. A sensação de estranheza da personagem é a responsável pela percepção das diferenças e pela criticidade a que elas estarão sujeitas.

No que tange especificamente a representação africana, o que dantes era concebido de forma geral, passa a ser especificado e detalhado. Se num momento ela é “tomada pela sensação absoluta de que estava em África” (JORGE, 1989, p. 17) ou de “que a idéia de ficar sozinha numa casa em África, a lutar contra os mosquitos, as baratas, as aranhas, as paredes, provocava-me um arrepio involuntário” (Idem, 1989, p. 77), noutra ela, em meio a questionamentos e tomadas de posições, diz que não é “parva, percebo tudo, sei com as vistas largas que a África do Sul quer que a extrema do poder branco passe pelas colônias portuguesas, que enquanto a agitação se der a partir de Nangololo, Miteda, Capoca, Nancatári e Mueda, não se dará no Soweto nem no Cabo” (Idem, 1989, p. 123).

É por isso que quando ela chega em Moçambique para se casar com o alferes Luís, a sua percepção sobre os moçambicanos é irrisória, em que eles não passam de servos e dominados: “Um bidão estava encostado ao que parecia ser uma cozinha miserável dum bar de negro” (Idem, 1989, p. 54). Eles não passam de *blacks* para ela, mesmo no início de “Os Gafanhotos”, quando é ela a narrar. Somente ganham individualidade, características e mesmo observações mais apuradas no decorrer da sua permanência em Moçambique, em que ela submerge e retorna ao seu ponto de fronteira, de *entre-lugar*, e é quando ela exerce a sua função de crítica e já define certas atitudes:

Os noticiários omitiam e a maior parte das mulheres que falavam no terraço concordava com a omissão. Era uma questão de justiça – se se omitia a morte e o sofrimento dos soldados portugueses atingidos em combate, por que razão se haveria de alarmar as pessoas mais sensíveis com a notícia da morte voluntária de uns negros ávidos de álcool? Se morriam, morriam. (Idem, 1989, p. 62).

Dentro da obra, podem ser percebidos exemplos dessa marcação racial, bem como dessa inatização de características físicas e mentais, em que o negro sempre é caracterizado por excessos, como se destituído de noções de civilidade, seja quando bebe demais, seja quando ri, seja quando chora, seja quando conversa (Idem, 1989, p. 86-87):

Ele costumava ser chamado do posto do telefone para explicar como o seu tio era um caçador de leopardos, e tinha sido mandado matar pelo feiticeiro. Era importante que ele explicasse, ali, diante de toda a gente que se abanava intensamente no hall, para que se compreendesse como uma enorme selvajaria batia tambores no interior de África donde vinha a rebelião. Era também curiosa a confusão entre o pai e o tio, uma vez que desempenhava as funções de pai, o que provava como os laços humanos poderiam ser promíscuos e confusos, quando não havia escrita.

Nicholas Tomas (2005, p. 171) cita RanaKabbani afirmando que os “estereótipos raciais e a confirmação de noções de barbárie foram vitais para a visão colonialista do mundo”, mas que a tendência de maniqueizar as relações de subjetividades (do oprimido e do opressor) provoca problemas nas análises dos discursos sobre as colonizações, e propõe que sejam incluídas a “pluralização e historização do ‘discurso colonial’ e uma mudança de perspectiva, da lógica da significação para a narração do colonialismo, ou melhor: para um questionar das narrativas coloniais” (2005, p. 172).

É o que ocorre na segunda parte da narrativa, quando Evita permite-se fazer uma revisão da história portuguesa. Antes, o que era uma projeção do passado glorioso (naquele futuro que se tornava presente para ela), na primeira parte da narrativa, deixa de possuir o

caráter transcendente e heroico de que era imbuído para se converter em vergonha pela opressão e degradação do ser humano.

Nesse sentido, torna-se possível analisar a obra de Lídia Jorge, de forma que a narrativa colonial descreva ela – ainda que indefinidamente e muitas vezes superficialmente – seja questionada e, ao mesmo tempo, respeitar a pluralidade que ela constitui, por ser uma das perspectivas possíveis. Além disso, não há de se olvidar que os símbolos portugueses que teorizaram sobre a nacionalidade influenciaram e influenciam ainda hoje a mentalidade portuguesa, e foram contributos para as corridas imperialistas no período do romance, e justificaram as atitudes dos militares em busca dos louros do heroísmo. Muito anteriormente a Camões já se sentia a necessidade das descobertas, e já se tinham notícias das terras longínquas. E desde então, sempre que se tange o assunto nacionalidade, se tange também a questão imperialista ou as descobertas.

4. Considerações finais

O imperialismo de expansão de Fernando Pessoa (1986) é exatamente aquele que se vê retratado na obra de Lídia Jorge. Pessoa já fala que o objeto de exploração desse tipo de imperialismo são as raças incivilizáveis, além de afirmar também que Portugal deve sempre ter a intenção de subjugar todos os povos. E lá estarão os militares novamente nas guerras coloniais buscando as formas de autoafirmação da nacionalidade. E também lá estarão os nativos sendo encarados pelos portugueses e portuguesas, assim como o poeta também os encarava: sem serventia alguma, em que a escravização é algo esperado e desejado para que se lhe deem algum tipo de civilização, a qual talvez, eles nunca tivessem acesso.

De seu lado, Salazar tencionava construir no imaginário português meios para manter os pilares do Estado instaurado. E a utilização dessas frases de escritores e teóricos fazia com que isso funcionasse como argumentos de autoridade e, ao mesmo tempo, como mecanismo de proximidade/distanciamento entre Salazar e o resto da população. Decretando como se deveria educar os jovens, ele estaria lançando as sementes para a formação do patriotismo português.

Fernando Pessoa, por sua vez, traduz em palavras e reflexões as inquietações e decepções do povo português com os caminhos da política e da cultura portuguesas. Era comum a comparação de Portugal e, mais tarde de Moçambique, com a bainha de uma calça. Ou seja: Portugal era periférico em termos de cultura, política e economia.

Os escritos de Salazar, de Fernando Pessoa e de Lídia Jorge estão unidos sob a égide da cultura e, embora estejam ambientados em tempos e espaços diversos – sejam Portugal e Moçambique, ou primeira metade e segunda metade do século XX – buscam o que seria a nação portuguesa e, sobre seus elementos fundadores, fazem questionamentos que constituem intersecção de tempo e espaço, de modo a colocar a literatura e a escritura como processos fundamentais para analisar a história e cultura portuguesas, valorizando-as ou desvalorizando-as.

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

Decreto nº 21.014. Pensamentos para inspirar a mocidade. Portugal. 1932.

JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 138-145.

_____. *Crítica*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. p. 194-199.

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 83-85.

_____. *Mensagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. Lisboa: Ática, 1979. p. 239-242.

_____. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. Lisboa: Ática, 1986.

REIS, António do Carmo. *Nova história de Portugal*. 4ª ed. Cruz Quebrada, Portugal: Casa das Letras, 2005.

SALAZAR, António de Oliveira. *Como se reargue um Estado*. Lisboa: Esfera do Caos, 2007.

SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa: cidadão do imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

SIMMEL, Georg. The stranger (1908). In:_____. *On individuality and social forms*. Chicago: Chicago UP, 1971. p. 143-149.

THOMAS, Nicholas. Cultura e poder: teorias do discurso colonial. In: SANCHES, Manuela Ribeiro [org.]. *Deslocalizar a "Europa": antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 167-208.

REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DA PASAGEM NATURAL E CULTURAL: UMA LEITURA GEOPOÉTICA DA OBRA DE MANOEL DE BARROS

Paulo Eduardo Benites de MORAES (UFMS)⁴⁸⁴
Josemar de Campos MACIEL (UCDB)⁴⁸⁵

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo estudar a categoria de geopoética na obra de Manoel de Barros. Esta categoria insere-se dentro dos estudos da literatura comparada ampliando as discussões sobre a relação da literatura e espaço. Falar de uma poética geográfica ou geopoética implica na proposição de que há um imaginário geográfico que, num plano distinto, abre-se para uma linguagem *geossimbólica*. A metodologia orienta-se por meio de leituras da obra *Livro de Pré-Coisas (Roteiro para uma excursão poética no Pantanal)*, bem como de teóricos que estudam o tema. Busca-se evidenciar como Manoel de Barros serve-se das paisagens natural e cultural para criar representações literárias do regional.

Palavras-Chave: Geopoética. Paisagem. Espaço. Regionalismo. Literatura Comparada.

1. Notas introdutórias: uma perspectiva da literatura comparada

O presente trabalho busca examinar a categoria de geopoética na obra de Manoel de Barros. O nosso estudo parte fundamentalmente dos avanços teóricos obtidos nos estudos literários no século XX. Precisamente, nossa proposta cerca-se das preocupações surgidas com a inclinação de debates teóricos que ocasionaram uma mudança em paradigmas, o que, segundo Carvalho (1994, p.09) “obrigou não só a revisão de conceitos considerados definidos mas também a atuações muitas vezes interdisciplinária”. Esta visada interdisciplinária da qual fala Carvalho é de suma importância para esta pesquisa, pois propõe um diálogo entre literatura e outras áreas das ciências humanas.

O percurso teórico da literatura comparada no Brasil tem importantes estudos que nos servem de base. Citemos Tânia Franco Carvalho (1998), Sandra Nitrini (2000), Cândido (2003), que são figuras representativas desta área no Brasil. Neste tocante, o foco do trabalho segue Carvalho quando diz que “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (CARVALHAR, 1998, p.6).

O comparatismo desenvolveu-se, num primeiro momento, com estudos de fontes e influências, ampliando-se para pesquisas que se preocupavam com a presença de autores em outros países e, por fim, realizando estudos de relações. Num segundo momento, há a guinada dos estudos estruturalistas, fortemente vinculados com a teoria literária, desdobrando-se mais tarde em estudos de cunho históricos que equiparam-se com os estudos culturais.

Nossa perspectiva partedeos estudos do comparatista Daniel Henri-Pageaux. Pageaux é um estudioso ligado à tradição e que possui grande contribuição para os avanços da literatura comparada. O autor de *La Littérature Générale et Comparée* traz uma visada que coloca em exercício a perspectiva interdisciplinar. Para ele “a literatura comparada nada compara. O comparatista estabelece relações, estuda permutas, reflete sobre os diálogos entre literaturas e

⁴⁸⁴ Licenciado em Letras pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Mestrando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) na área de Teoria Literária e Estudos Comparados. Campo Grande/MS. Brasil. E-mail: paul_schweizerische@hotmail.com

⁴⁸⁵ Doutor em Psicologia pela PUC de Campinas. Docente titular do programa de pós-graduação Mestrado em Desenvolvimento Local da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Campo Grande/MS. Brasil. E-mail: maciel50334@yahoo.com.br

culturas. [...] na base dessas práticas, destaca-se um elemento essencial: a diferença” (PAGEAUX, 2011, p.19).

A partir desta categorização de trocas e permutas, tanto entre literaturas, quanto entre áreas do conhecimento, que nossa pesquisa se insere. A proposta geral é apontar para um (aparente) distinto diálogo entre a literatura e a geografia. Nesta imbricação, qual o lugar da geografia dentro dos estudos de literatura comparada? Segundo Pageaux, temos três momentos cruciais para estabelecer este diálogo: 1) uma visada histórica, social e cultural; 2) poética ou formal e 3) imaginária ou simbólica (PAGEAUX, 2011). Estas possibilidades ligam-se por meio de uma particularidade em especial que cerca nosso trabalho: o espaço. O espaço deve ser lavado em conta perguntando-se sobre sua função diante de uma civilização, como esta o organiza e de que maneira o ocupa. Neste sentido, adentramos agora ao conceito de geografia poética ou geopoética para entendermos melhor como funciona esta relação.

2. Geopoética: a relação entre literatura e geografia

A partir do que fora exposta acima, iniciaremos a relação entre a literatura e a geografia. De imediato devemos ocupar algumas linhas a respeito do espaço. Não queremos aqui pensar o espaço como um conceito literário específico, pois isso demanda grandes volumes de pesquisas, mas devemos ter em mente que o espaço implica uma civilização que o ocupa. Nesta relação entre espaço e literatura surgem implicações tais como: “o modo pelo qual ela [a literatura] o escreve, o descreve, o exprime artisticamente, o modo pelo qual o sonha” (PAGEAUX, 2011, p.81). A problemática se expande ainda mais quando pensamos na *diferença* que o mesmo Pageaux lembra, pois estas relações surgem de diferentes maneiras à medida que se mudam as culturas implicadas nestes espaços.

Vemos que o espaço também é múltiplo, plural. Esta pluralidade nos remete a um outro elemento de suma importância para relacionarmos literatura e geografia: a linguagem “*geossimbólica*” (PAGEAUX, 2011, p.80). Esta linguagem é característica de “todas as ciências do homem. [pois] falam a mesma língua ou podem fala-la” (BRAUDEL, 1977, p.55 *apud* PAGEAUX, 2011, p.73). A relação entre estas duas áreas implica numa troca bastante enriquecedora. O espaço é visto aqui como território vivido, somos sujeitos com sensibilidade que troca, nas negociações e artimanhas cotidianas, não apenas o sentido e as significações subjetivas, mas que, integrado ou estraçalhado por elas, ganha consistência e funda redes e arranjos produtivos e solidários, ou lança-se alhures, em esforços de mobilidade, para tentar outros enraizamentos.

No que tange ao contato entre literatura – e o mundo simbólico – e a geografia, explorando o espaço e o local ocupados, podemos pensar na proposta de Gaston Bachelard e com a *Poética do Espaço*. Talvez seja esta uma primeira instância da geopoética, o momento em que “a poesia é uma alma inaugurando uma forma. [...] Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser” (BACHELARD, 2000, p.6-7). Quando Bachelard se refere à forma, devemos pensar de pronto numa representação – levando em conta também o fazer poético – mas ampliando para uma dimensão em que a poesia incorpora determinado lugar, ou espaço, e cria por meio da expressão poética um novo lugar.

Neste sentido, um poema traz traços característicos de determinado lugar, devido ao seu vínculo espacial. A partir de então cria-se uma perspectiva regionalista – que faz parte de grandes debates dentro da literatura comparada, como nas discussões entre o local e o universal. Segundo Maria Adélia Menegazzo, o percurso histórico regionalista corre o perigo iminente de um processo de não conhecimento. Esta proposta configura-se “quando as manifestações localistas perderam sua função subversiva, de protesto contra a hegemonia cultural do centro produtor de valores e acomodou-se em suas imagens pitorescas, em sua cor

local, em sua linguagem, sob o olhar condescendente e paternalista do mesmo centro” (MENEGAZZO, 2004, p.30). Esta configuração dá-se por meio de culturas regionais que se preocupam em retratar fielmente sua localidade, em detrimento da universalidade. No contexto desta reflexão o espaço é representado por uma linguagem simbólica (literatura), estabelecendo a aproximação com o *geo*. Esta submissão do fazer artístico em relação a manifestações localistas, bem como a descrição de espaços, lugares e também paisagens, já consiste em si uma relação entre a literatura e a geografia.

Contudo, neste limiar teríamos apenas uma literatura valendo-se de um discurso geográfico. Neste sentido, haveria o que poderíamos chamar de literatura geográfica, isto é, quando algum discurso literário apresenta alguma forma poética que explora lugares, espaços, ambientes, etc., Esta escrita do espaço está intimamente ligada à paisagem, como bem podemos ver nas literaturas de viagem. A paisagem é, de modo mais geral, um elemento geográfico que dá margem para a criação artística.

A literatura geográfica, no entanto, não dá conta da dimensão da geopoética que propomos. A geopoética implica uma poética do lugar, que não se restringe a uma mera descrição localista, ou que situa determinado autor como regional – e esta discussão sempre vem à tona quando falamos de Manoel de Barros. Para Pageaux (2011, p.85), “escrever o espaço é sempre um ato simbólico”, isto é, um ato de apropriação do espaço escrito. A geopoética implica um olhar de significações. Não restringe o pensamento apenas à paisagem visível a olho nu, mas uma tentativa de avanço do pensamento para ir além do visual a fim de notar os significados por trás da aparência. “Nessa infinita tarefa de dizer o mundo, de escrever a terra (geo-grafia), a literatura desempenhou papel considerável. As realidades geográficas têm necessidade de passar por palavras, mas também de ser tematizadas por imagens para existirem” (PAGEAUX, 2011, p.86).

A geopoética, como uma poética do espaço, é o cerne de criação de imagens poéticas por excelência. Criar imagens é um rico exercício encontrado na obra de Manoel de Barros. Para confirmar isso buscamos uma faceta surrealista da poética de Barros. Segundo a crítica de arte Maria Adélia Menegazzo (2004), no poema *A Fazenda*, o poeta expõe sua linguagem surrealista, seja de uma forma ao se buscar instalar no texto representações da fala infantil, seja na relação de realidades díspares por meio de palavras desconexas como podemos notar no trecho a seguir:

*As plantas
me ensinavam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.
Hoje sofro de gorjeios
nos lugares puídos de mim.
Sofro de árvores.
Manoel de Barros (1999, p.50).*

Observando o poema percebemos uma objetividade bastante forte pelo emprego das palavras plantas, chão, corpo, árvore, isto é, nos remete a um universo real, uma aproximação visível da realidade. No entanto, como bem afirma Menegazzo (2004), a vertente surrealista aparece no momento em que se observa no poema os *elementos relacionais* (os verbos e seus complementos) que provocam uma ruptura com a lógica racional instalando uma imagem surrealista, pois ninguém poderia sofrer de *gorjeios* ou de *árvores* como se estes elementos fossem uma doença, há portanto um *extravasamento semântico-visual*.

Além destas características levantadas pela professora Menegazzo, o poema constrói uma imagem poética a partir de uma paisagem - o Pantanal - e esta paisagem surge como construção social. Manoel de Barros destaca-se nesse sentido por despertar a singularidade dos objetos do mundo que o cerca, por construir representações literárias das paisagens

naturais e culturais, isto é, uma geopoética. O uso das palavras chão, corpo, árvore constroem uma forma poética que se elabora no sentido de construir uma relação com a paisagem. Percebe-se que esses termos que o poeta emprega atuam no sentido de corporificar o poema, bem como dar vida à paisagem que está descrevendo. De um lado, o Pantanal se faz referencial por meio das palavras que o representam, é uma exploração da paisagem natural. De outro, o poema caminha pela paisagem cultural no sentido de que o espaço descrito poeticamente abriga uma cultura (uma civilização). Há, portanto, a criação de uma imagem altamente poética que surge na constatação dos elementos surreais presentes neste poema, como assegura Menegazzo. O poema descreve uma imagem/paisagem do Pantanal, e ao mesmo tempo recria o mundo do Pantanal por meio da exploração do espaço, levando-o como pretexto poético.

3. A linguagem geossimbólica em Manoel de Barros

A linguagem geossimbólica, pensada há pouco em relação ao contato da literatura e do espaço, recai sobre a capacidade de a obra desenvolver uma imagem imaginada. Na poética de Manoel de Barros podemos pensar na imagem surgida do contato do poeta com o lugar, o estado da paisagem, com a vivência que o cerca. A poesia ao estabelecer estes contatos objetiva a singularidade das coisas. Não há quem não sinta insegurança, um ar de inquietude, uma desconfiança ao entrar em contato com a poesia de Manoel de Barros.

Selecionamos a obra *Livro de Pré-Coisas*, de Manoel de Barros, publicada em 1985, a oitava obra de Barros. A escolha desta obra se justifica a partir da proposição de Afonso de Castro em uma análise bastante pertinente das três máximas recorrentes em Manoel de Barros, vejamos:

A poética de Manoel de Barros concilia três faces: não abandona as raízes de origem; a configuração geográfica do pantanal continua como matriz de interpretação luxuriante das águas, dos répteis, dos vermes, dos peixes, das aves, das árvores, dos animais e dos homens, instaurando imagens transformacionais de um universo plurissensorial; o poeta passa a assumir todas as propriedades e faculdades de cada ser que habita o pantanal, estabelecendo uma comunicação direta entre todos os componentes deste universo. (CASTRO, 1992, p. 12).

Embora a produção poética de Barros esteja dividida em três grandes momentos, temos a clareza de que seu percurso não é construído baseado na noção de evolução. O que ocorre no percurso poético de Manoel de Barros é um amadurecimento estético e temático ao mesmo tempo. O poeta recupera as temáticas que lhes são características buscando articulá-las em seu projeto estético.

Sua produção é marcada por uma coerência que faz girar e manter em movimento seu universo poético. Há sempre uma ruminação das propostas temáticas e estéticas que serão encontradas ao longo de toda a obra, estas propostas estão imbricadas e se encontram continuamente dentro da produção poética do autor.

Em relação à obra de Manoel de Barros, temos um constante ir e vir das manifestações estéticas e temáticas conduzidas pelo teor metalinguístico do poeta. A obra selecionada para este trabalho se destaca pelo momento de experimentação poética e definição do substrato poético que caracterizam as obras de Barros. Além disso, apresenta uma peculiaridade estética em relação às outras obras, o *Livro de Pré-Coisas* é escrito em prosa-poética.

A temática desta obra se destaca porque evidencia com grande ênfase as três grandes faces do poeta. O poeta inicia o livro como um *anúncio*:

ANÚNCIO

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anúncio. Enunciados como que constatativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos d linguagem. (BARROS, 1990, p. 227).

Ao iniciar o livro em forma de anúncio o poeta já insere o poema em uma forma diferente de fazer poesia. A prosa-poética que marca este livro aproxima a obra do leitor, além de construir uma obra de representação do Pantanal, e não *sobre* o Pantanal. De imediato notamos o expediente de uma escrita geossimbólica, anunciando também uma geopoética.

Em um outro poema desta obra o poeta fala da tarefa do próprio escritor:

No serviço (voz interior)

O que eu faço é servicinho à-toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à-toa [...]. Tem hora eu ajunto ciscos debaixo das portas onde encontro escamas de pessoas que morreram de lado. Meu trabalho é cheio de nós pelas costas. Tenho que transfazer natureza. À força de nudez o ser inventa [...]. (BARROS, 1990, p. 245).

Neste trecho podemos notar que o ser letral está em busca da essência do fazer poético. Confirmando o movimento de idas e vindas das temáticas do poeta, mais uma vez essa busca pelo poético é vista como algo inútil de se exercer. O fazer poético – *sem nome nem dente* – faz parte da natureza do poeta que, ao modo do passarinho à-toa que canta porque é de sua natureza, o poeta faz versos porque é necessário inventar, transfazer a natureza.

Transfazer a natureza implica um significado poético muito amplo. Nesta obra o poeta trabalha com cuidado o *desnecessário*. A configuração geográfica do Pantanal é a matriz para a construção de um mundo novo que faz surgir uma natureza modificada pela poesia. O resultado do poetar de Barros em conformidade com a natureza é um *Mundo Renovado*:⁴⁸⁶

MUNDO RENOVADO

No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites. (BARROS, 1990, p. 237).

Neste trecho, que é a primeira estrofe do poema, notamos a circunscrição poética do espaço do Pantanal. Apresentado num tom sublime, o Pantanal pode ser visto como um espaço edênico, marcado pela força das águas que representam a abundância e grande diversidade cultural. Seguindo adiante, constatamos a exuberância da natureza:

Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo. Os bagoaris e os caramujos tortos. As chuvas encharcaram os cerrados até os pentelhos. Lagartos espaceiam com olhos de paina. Borboletas desovadas melam. Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiros emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensanguentados. E os ventos se vão apodrecer! (BARROS, 1990, p. 237).

⁴⁸⁶ Reproduzimos o poema na íntegra em forma de anexo no final do trabalho.

A água, os brejos, os bichos, as aves, as plantas, os ínfimos, os homens vão sendo apresentados e são delineados em uma comunhão íntima. O poema retrata todas as propriedades e faculdades de cada ser que habita o pantanal, estabelecendo uma comunicação direta entre todos os componentes deste universo. Notamos a catalogação destes seres que se envolvem na apresentação de uma natureza que se expande. Por meio de uma linguagem geossimbólica, o poeta faz uma descrição do Pantanal que amplia o sentido do regional a apresenta uma visão de compreensão do mundo.

A leitura se encaminha para uma apreensão do mundo das performances socioeconômicas e culturais (ACHUGAR, 2006) e descobre, sucessivamente, que desenvolver as pessoas e coletividades significa mais que gerar emprego e renda. Trata-se, em primeiro lugar, de mobilizar forças internas, despertar dinâmicas e facilitar enraizamentos (ÁVILA, 2006). Mas enraizamentos acontecem apenas e tão somente caso se leve a sério, por um lado, a questão dos territórios (LATOURE, 1994), que são pontos efetivos de ancoragem e de projeção dos sujeitos. Na poesia de Barros, a noção de pertença, a valoração dada ao chão que se pisa, que se cria, que se caminha, que se fala, a língua que vem da terra é revelador deste pensamento e que ressalta a fala em primeira pessoa de onde surge um eco de um eu-poético e percebe-se sensitivamente que a poesia se aproxima do sujeito-leitor.

Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram. E as éguas irrompem no cio os limites do pátio. Um cheiro de araticum maduro penetra as crianças. Fugiam dos buracos cheios de águas os ofídios lisos. E entram debaixo dos fogões de lenha. Os meninos descobrem de mudança de formigas carregadeiras. Cupins constroem seus túneis. E há os bem-te-vis cartolas nos pirizeiros de asas abertas. (BARROS, 1990, p. 237).

No trecho acima do poema ressaltamos um elemento estético que costumeiramente o poeta utiliza. A primeira oração da estrofe – *Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram* – emprega uma ruptura no sentido normal da razão boa das coisas. Se valendo do humor, o poeta promove um desvio retórico segundo Dubois et al. (1974, p. 63) que são aqueles que visam a efeitos poéticos. Esses efeitos são constatados na composição mesma da obra, provocam uma quebra das expectativas esperadas pelo leitor.

No caso deste verso em questão, o poeta recupera um ditado popular para fazer o desvio: *Sem eira nem beira*. O significado deste ditado diz respeito à ausência de recursos e de bens materiais. O poeta se serve desse ditado e cria um novo efeito ao utilizar *sem eira nem vaca* trazendo o dito para as dependências do contexto pantaneiro.

Ao longo desta obra há outras passagens que têm o mesmo efeito:

O que faço é servicinho à-toa. Sem nome nem dente. (BARROS, 1990, p. 244).

Serviço sem volume nem olho: ovo de vespa no arame. (BARROS, 1990, p. 245).

Tudo coisinhas sem veia nem laia. (BARROS, 1990, p. 245).

[tatu] É ente morredor à-toa. Sem aras nem arres. (BARROS, 1990, p. 268).

Em todos estes casos ocorre o desvio retórico tendo como base o ditado popular referido. Mesmo havendo a troca das palavras, as rupturas, não há alteração na significação da expressão. Segundo Maria Adélia Menegazzo:

no Pantanal, quem tem eira não precisa ter beira, não vive na miséria porque tem vaca; ter nome e dente é fundamental ao homem, e imprescindível, logo, o que não tem nenhuma dessas coisas não é importante, é algo à-toa, o mesmo ocorre com sem veia nem laia, referindo-se a ausência de origem, de estirpe; e sem aras nem arres, meras interjeições de argumentação e de enfado respectivamente. (MENEGAZZO, 2000, p. 664).

Além disso, o poeta mantém a estrutura da expressão (sem...nem) para produzir o efeito poético pretendido de desvio e humor. Há ainda a figura das crianças que brincam entremeadas com os seres, as coisas, os bichos e as plantas. Quanto a este ponto ressaltamos o *criançamento da palavra*. O *criançamento* surge como um *impensar*. É uma forma de pensar que consiste em incomodar e acender alguns olhares, com referência à memória de quem escreve, pois parte de experiências próprias que remetem a uma série de considerações exploratórias buscando a reflexão, provocar o raciocínio e aprofundar a análise dos fenômenos, quer apenas ser singular em sua particularidade, visando atingir o todo no fragmento. A poética de Barros em seu *criançamento* representa uma forma de superação, que se pode entender, de forma simples, como o refazer um caminho que ficou adulto e que, como adulto, mostra sinais de esclerosamento e de inadequação. O *ser adulto* aparece como marcado por uma característica de opressão, de monotonia, falta de invenção, etnocentrismo, machismo, ou como a absolutização de um projeto competitivo e tecnocrático. A criança é buscada, representada e reapresentada como sendo uma possibilidade de outra perspectiva para o pensamento – a volta para o sonho, a volta para a figura simples, a autenticidade, o relacionamento e a afabilidade, e assim por diante.

Por fim, o poema termina com uma imagem que ressalta a comunhão entre o vaqueiro e o gado, o roceiro e a roça, e o próprio Pantanal como espaço habitado:

A pelagem do gado está limpa. A alma do fazendeiro está limpa. O roceiro está alegre na roça, porque sua planta está salva. Pequenos caracóis pregam saliva nas roseiras. E a primavera imatura das araras sobrevoa nossas cabeças com sua voz rachada de verde. (BARROS, 1990, p. 238).

No final do poema notamos o fechamento de um ciclo natural que se constrói pela própria linguagem do poema. No início temos o amanhecer, seguido da noite anterior chuvosa: “Nos pátios amanhecidos de chuva” (BARROS, 1990, p. 237). Depois temos a manhã que se alegra por conta da chuva: “Alegria é de manhã ter chovido de noite!” (BARROS, 1990, p. 237) e no final a alegria de todos, mesmo os que não têm eira nem vaca.

Notamos a ligação do termo *limpo*, do final do poema, com a *chuva e a água* constantes no início do poema. Como o próprio título do poema retrata, há um *Mundo Renovado* após a celebração da vida da natureza. A água neste poema representa um valor simbólico. É um expediente catalisador do processo de transformação da natureza, e seu papel, no final do poema, tem sentido de renovação, tem valor purificador que mantém a natureza límpida e viva.

O poema *Mundo Renovado* também se destaca por evidenciar a fusão do humano-vegetal. Segundo Kelcilene Grácia da Silva, esta característica “que germina em Arranjos para assobio, vai consolidar-se em Livro de pré-coisas com a personagem Bernardo, que possui uma convivência íntima com todas as coisas e animais”. (SILVA, 1998, p. 53). Podemos reforçar esta leitura com a construção da imagem que Barros faz do pantaneiro neste poema que analisamos.

O vaqueiro, o roceiro, o gado, as aves, as plantas, a água, e todos os demais elementos, não abandonam as raízes de origem do poeta. A configuração geográfica do Pantanal, por

meio das palavras que se entrecruzam entre a convivência e a memória do poeta em relação ao Pantanal, criam imagens transformacionais de um universo plurissensorial. O poeta estabelecendo uma comunicação direta entre todos os componentes deste universo, serve-se deste espaço e o utiliza como pretexto poético para constituir uma geopoética das paisagens natural e cultural.

4. Considerações finais

Após esta pesquisa percebemos que aproximar-se da poesia de Manoel de Barros é uma tarefa infundável. Contudo, a proposta deste trabalho em relacionar a Literatura com as Ciências Humanas, seguindo as bases teóricas da Literatura Comparada, nos possibilitou uma aproximação com a poesia de Barros. Nesse sentido, o trabalho ora proposto se vê como um espaço de amadurecimento de busca interior e, por conseguinte, de busca de interlocução com um ambiente de pesquisa, que no nosso caso não poderia se ter uma abordagem de outra maneira, tanto para a pesquisa-relação, quanto para a teoria literária, pois nossa percepção literária leva em consideração os fatores relacionais com a obra.

A poesia de Manoel de Barros, como vimos, passa por características diversas, o que nos incapacita de defini-la. Esteticamente abrange recursos vanguardistas, pós-vanguardistas, recursos linguísticos que definimos como o *criançamento*, neologismos, criação de palavras, recursos estilísticos de figuras que rompem com a tradição linguística e que a única característica que podemos afirmar com objetividade é que esta é uma poesia que *voa fora da asa*.

Barros utiliza em sua poesia a representação do local. O local é visto aqui como território vivido, somos sujeitos com sensibilidade que troca, nas negociações e artimanhas cotidianas, não apenas o sentido e as significações subjetivas, mas que, integrado ou estraçalhado por elas, ganha consistência e funda redes e arranjos produtivos e solidários, ou lança-se alhures, em esforços de mobilidade, para tentar outros enraizamentos.

Neste trabalho com a poesia de Manoel e seu projeto literário, o sentido — qualquer sentido — atua como suplemento. É o gesto de recortar e colar, o trabalho de tecer e esculpir a palavra. Tomamos sua obra fazendo alguns recortes e apresentamos nossos conclusões parciais. Nesse intervalo, além de um corpo autoral ali inscrito, fazendo dono da palavra, encontramos traços arcaicos de um velho escriba, mero *escrevinhador*.

Como *escrevinhador* o poeta cria representações literárias das paisagens naturais e culturais de sua região. O Pantanal aqui é pretexto poético, sua experiência de infância, de meninice, suas viagens por entre os campos, chão, árvores, bichos objetivam uma geopoética que não tem somente a finalidade de apresentar o regional, mas além, de mostrar que essa paisagem representa também o refazer um caminho que ficou adulto e que, como adulto, mostra sinais de esclerosamento e de inadequação. Há dentro da literatura de Manoel de Barros o trato com a linguagem e conseqüentemente a reflexão que discute a própria criação artística, e de quebra, a possibilidade do pensamento como criação.

Referências Bibliográficas

ACHUGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2006.

ÁVILA, V. F. de. *Cultura de sub/ desenvolvimento e desenvolvimento local*. Sobral-CE : Edições UVA (Universidade Estadual Vale do Acaraú), 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999

_____. Livro de pré-coisas (Roteiro para uma excursão poética no Pantanal). In: _____ . *Gramática Expositiva do Chão: Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 225-303.

CASTRO, Afonso de. *A Poética de Manoel de Barros*. Campo Grande, UCDB, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993

CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em Literatura Comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. V. 1., p. 9-17. Maio de 1994, São Paulo

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Ática, 1998

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MENEGAZZO, M. A. . A poética visual de Manoel de Barros. In: IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.

_____. Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado. In: RUSSEFF, I. et al. *Ensaio farpados: arte e cultura no Pantanal e no cerrado*. 2. Ed. Campo Grande: Letra livre/UCDB, 2004.

_____. Desvio e humor em Manoel de Barros. *Estudos Linguísticos*, São Paulo: UNESP/Assis, v. 32, n. 1, p. 663-667, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada; história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp. 2000

PAGEAUX, Daniel-Henri. O comparatismo: entre tradição e renovação. In: PAGEAUX, Daniel-Henri; MARINHO, M. et. al. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Santa Maria/RS: UFSM, 2011. P. 19-41

_____. Diálogos entre comparatismo e ciências humanas e sociais: História, Geografia, Antropologia. In: PAGEAUX, Daniel-Henri; MARINHO, M. et al.. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Santa Maria/RS: UFSM, 2011. P. 73-108.

SILVA, KelcileneGráciada. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Assis.

VAMPIRISMO E QUEBRA DAS CONTINGÊNCIAS TEMPORAIS HUMANAS EM "POTYRA", DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Letícia Cristina Alcântara RODRIGUES (UFG) ⁴⁸⁷

Resumo: O tempo que passa é uma das maiores preocupações da humanidade e a morte é sua consequência mais temida. Nesse sentido, a figura do vampiro – que povoa o imaginário humano – surge como um ser que foge à tirania do tempo e à inexorabilidade da morte, visto que morto, ainda permanece vivo, habitando os dois mundos. Este trabalho tem como objetivo estudar a (re)atualização do mito do vampiro no conto “Potyra”, de Lygia Fagundes Telles, por meio da hermenêutica simbólica, para compreender, a partir da personagem Ars, a abordagem da questão temporal pelo vampiro lygiano.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Vampiro. Contingências temporais.

Lygia Fagundes Telles (1923), romancista, cronista e contista é uma das grandes autoras da contemporaneidade brasileira. Sua obra representa o universo urbano, tem um cunho intimista, e desvenda a psicologia feminina.

No conto “Potyra”, o espaço feminino é dividido com uma personagem mitológica, presente em quase todas as sociedades, conhecida pelos hábitos geralmente noturnos e por se alimentar de sangue. O vampiro torna-se um dos protagonistas do conto de Telles, escrito em 2000, e que também busca explorar a relação colonizador/colonizado, vivenciada quando os portugueses chegaram ao então recém “descoberto” Brasil.

O vampiro Ars Jacobjsen, cansado dos ares europeus, resolve vir ao Novo Mundo conhecer de perto as terras repletas de verdes árvores tropicais e habitantes exóticos. Nesse lugar, que rememora o paraíso perdido, Ars conhece a índia Potyra, por quem se apaixona e que lhe mostra a possibilidade de uma nova vida. Mas antes que um novo Ars tivesse oportunidade de vir à tona, um colonizador, de forma sorrateira, agarrou Potyra pelos cabelos e, após uma luta em que a índia mostrava sua bravura, a “serpente enfurecida arrancou o facão do cinto e com um grito enterrou-o no peito de Potyra” (TELLES, 2000, p. 113).

Consumido pelo desespero de não poder salvar sua amada, condenado a assistir à cena, ele lamenta: “ô! maldição, sem poder me mover” (TELLES, 2000, p. 113). Impelido pela raiva, o vampiro caça e mata o agressor, sufocando aquele novo Ars que Potyra mostrara ser possível existir. Após o episódio, o vampiro retorna a sua terra, levando consigo a certeza de que sonhara muito em melhorar a si mesmo, ao próximo e ao mundo, mas chegara à Noruega ainda pior do que quando partira.

Algum tempo depois, Ars sonha com sua amada que lhe dá instruções, e ele retorna ao Brasil para cumpri-las. Assim, o vampiro marca um encontro no Jardim da Luz com uma estudante para uma conversa. Ali, ele contará à estudante sua triste história de amor e o quanto sua condição imortal o enclausura. Sobre a ouvinte, pouco se sabe, entretanto, seu papel na história torna-se fundamental para o vampiro. A jovem, que vai ao encontro daquela criatura das trevas à noite, tem no jardim um local de rememoração de sua infância, agradável e acolhedor, o que torna o ambiente propício para que ela ouça aquela fantástica história:

Quando a lua esverdeada saiu detrás da nuvem, entrei no Jardim da Luz, o jardim da minha infância, quando meu pai me convidava para ver os

487 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. E-mail: letycrys@gmail.com

macaquinhos, Vamos ver os macaquinhos? Então seguíamos de mãos dadas pelas alamedas de pedregulhos e areia branca, tantas árvores (TELLES, 2000, p. 101).

No tocante à Ars, ele é um vampiro que apresenta algumas características tradicionais, consagradas com *Drácula* (1897), de Bram Stoker, como a aparência pálida, a imortalidade e a aversão ao período diurno, pois “o pequeno Ars Jacobsen não podia ficar exposto à luz” (TELLES, 2000, p. 105). Entretanto, o vampiro lygiano é diferente, uma vez ele nasceu assim, suas funções fisiológicas ocorrem por meio da pele, já não possui aversão a objetos religiosos nem dificuldades de sair de sua terra ou com águas correntes, e, ao absorver sangue, apodera-se da língua de sua vítima. “Falava com ela em grego e por isso desde cedo fiquei sabendo, através do sangue eu podia me apossar do idioma do meu doador” (TELLES, 2000, p. 105).

Essa nova característica atribuída ao vampiro torna-se importante à medida que se compreende a simbologia da palavra. Apoderar-se da língua de outro, apreendê-la e compreendê-la, concede ao usurpador a posição de integrado àquela comunidade. Pode-se, ainda, entender que o idioma de uma comunidade está intimamente ligado à sua vida, pois sem esse fator de união, ela não se sustenta por si só. Ressalta-se que as monarquias nacionais, após o enfraquecimento do feudalismo, formaram-se a partir da união em torno de traços culturais e linguísticos comuns.

Assim, ao se apossar do idioma da vítima, Ars parece apoderar-se de sua vida e adquirir um lugar naquela comunidade. Mas ao contrário do dominador que impunha sua língua ao povo vencido, como uma estratégia para mantê-lo sob dominação, o vampiro lygiano absorve o idioma para estar junto à comunidade, não na condição de superior, mas de igual. Deste modo, há uma inversão da posição do vampiro, visto que ele, como criatura noturna, era caracterizada, sobretudo no século XIX, por estar à margem da sociedade, sendo utilizado para tratar de temas para os quais a comunidade não estava preparada, ou mesmo se recusava a discutir. Porém, Ars integra-se ao grupo, passa a fazer parte dele, torna-se um sabedor da linguagem própria daquele povo. Nesse processo, ele estabelece laços afetivos, liga-se a outros membros daquela sociedade, como ocorre quando a índia Potyra encontra-se pela primeira vez com o vampiro norueguês: “Foi difícil fazê-la entender, como um forasteiro de pele branca podia falar a sua língua? Teria que ir contando aos poucos minha história para não assustá-la [...] Então fui aceito como uma pessoa da família” (TELLES, 2000, p. 111-112).

Por Ars fazer parte de uma comunidade, a característica vampírica que mais chama a atenção no conto de Telles é a imortalidade. Jacobsen informa à estudante que tem vivido há muito tempo: “É um sobretudo muito antigo. Mas sou mais antigo ainda” (TELLES, 2000, p. 103). Viu nações e civilizações surgirem e caírem, mas, ao mesmo tempo, mostra-se farto daquela extensa vivência. “[...] eu já disse que minha vida foi por demais comprida. Todos morrendo em redor, rios de fogo e gente. E eu sobrevivendo inalterado. E saciado, *Ananke!*” (TELLES, 2000, p. 108, grifos do autor).

O vampiro lygiano apresenta-se como adverso à sua condição imortal, sendo seu desejo a morte. É por esse motivo que Ars vai ao Jardim da Luz encontrar a estudante debaixo da grande figueira, para lhe revelar que aquelas poucas horas de conversa tornar-se-ão as últimas de sua existência como uma criatura vampírica. “E nesta noite, vou desaparecer em seguida, não nos veremos mais” (TELLES, 2000, p. 103), pois, “depois desta confissão neste jardim e nesta noite, a libertação de um morto que agora vai viver na morte, aleluia!” (TELLES, 2000, p. 115).

A figura do vampiro é caracterizada por estar além da preocupação com o transcurso do tempo. A morte não o afeta, pois a própria passagem de tempo lhe é impossível, dada sua

imortalidade e imutabilidade. Mas, tornar-se parte de uma comunidade, inicialmente por nascer vampiro no seio familiar, assegura-lhe um lugar dentro dela, fato que destoa dos vampiros, que estão à margem da sociedade até o século XX.

Ressalta-se que em diversos estudos que tratam do vampiro, desde os primeiros relatos até os tempos atuais, não se encontrou informações sobre a possibilidade de nascimento de um vampiro. O que mais se aproxima desse relato é Blade – criado pelos cartunistas Marv Wolfman e Gene Colan para a história em quadrinhos, de terror, *The Tomb of Dracula* –, que nasceu com características vampírescas, entretanto mortal, devido ao fato de sua progenitora ter sido mordida por um vampiro quando ainda estava no útero. No que diz respeito aos relatos mais antigos, o vampiro deve *tornar-se* um, visto que necessita receber de volta a vida que perdeu, o que caracteriza sua imortalidade, e trocar a humanidade pela bestialidade. Os relatos sobre certas personalidades que ganharam a alcunha de vampiro evidenciam o abandono da humanidade – entende-se por este termo o ato de um homem ter benevolência para com outro homem, em detrimento do fato de adquirir juventude ou respeito. Digno de nota é o caso da Condessa Elizabeth Bathory, condenada pelo crime de matar virgens para se banhar com seu sangue em nome da eterna juventude ou Vlad, o Empalador⁴⁸⁸. Ele é tido como um herói nacional para os romenos, entretanto, seus métodos foram considerados excessivamente cruéis para sua época, uma vez que ele gostava de expor suas vítimas empaladas (MELTON, 2003; SILVA, 2010).

Por nascer em uma família, a perda de seus entes torna-se penosa para o protagonista. Rodeado pela morte de sua mãe após o parto, de seu pai durante um naufrágio, e do irmão por suicídio, Ars reconhece sua excepcionalidade, renunciada pela ama de leite Cristiana. Ela também emprega a palavra grega *Ananke* para justificar os fatos extraordinários referentes a Jacobjsen.

E eu devo continuar vivendo ? - perguntei em desespero quando cheguei à adolescência. Cristiana então jogou longe o copo de veneno que eu já ia beber: se me matasse, voltaria em seguida com a mesma forma até cumprir o meu tempo, ela disse. Não tinha outra escolha, minha sorte estava escrita na minha estrela, *Ananke!* O destino, *Ananke!* repetia Cristiana prometendo me proteger enquanto vivesse (TELLES, 2000, p. 106 – grifos do autor).

Para os gregos *Ananke* é uma figura mitológica ligada à Moira – destino, necessidade. É inexorável, pois nem mesmo os deuses podem alterá-la (BRANDÃO, 1986). Para Cristiana, Ars não poderia mudar seu destino e nem poderia deixar de ser um vampiro. Entretanto, ele conhece Potyra, a índia brasileira, que o acolhe e, no seio da comunidade, Ars inicia sua humanização, seguindo um processo natural por meio do qual deixaria de beber sangue humano/animal:

Então fui aceito como uma pessoa da família, uma pessoa muito querida e muito doente. Mas assegurou-me, eu teria cura. Devagar iria substituindo o sangue humano pelo sangue de um bicho, eu não precisava saber que bicho era esse que ele mesmo se incumbiria de caçar, não devia fazer perguntas. A fase das ervagens viria em seguida substituir o sangue animal pelo sangue vegetal: a seiva dos deuses vegetais (TELLES, 2000, p. 112).

488 O conde Vlad III (Vlad Tepes), príncipe da Valáquia, é apontado por muitos teóricos como o modelo utilizado por Bram Stoker para a criação do conde Drácula, personagem principal do romance *Drácula*, que fundou o mito moderno do vampiro. Segundo Andrezza Rodrigues, Vlad III era conhecido nas lendas “por empalar seus inimigos, atravessando-os com estacas de madeira” (2012, p. 56).

Novamente, Telles (re)atualiza o mito do vampiro ao trazer a substituição do alimento tradicional por outro, derivado da natureza, além da possibilidade de cura, ou seja, a libertação da condição vampiresca, que culminaria na esperança de morte: “descobri que tinha uma alma, [...] descobri a minha alma imortal. Podia então morrer um dia. Posso morrer hoje!” (TELLES, 2000, p. 110).

A questão temporal angustia o homem, desde os primórdios, assim, estar acima desse destino deveria ser tomado por Ars como uma realização. Porém estar além do tempo, preso a uma condição imutável e imortal tornar-se seu maior problema, pois o vampiro de Telles está inserido na comunidade, possui laços e relações afetivas.

Nesse sentido, Jorge Luis Borges (1953) traduz com objetividade, em sua obra *Historia de la eternidad* (1953), a ideia de o tempo ser um problema para o homem, um tenebroso e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica, visto que o ser humano não consegue controlá-lo, restando estar apenas sujeito a ele. Entretanto, esse mesmo tempo “é particularmente significativo para o homem porque é inseparável do conceito do eu”, conforme afirma Hans Meyerhoff (1976, p. 01), pois o que pode ser chamado de pessoa, indivíduo ou eu, é concebido somente mediante a experiência de “sucessões de momentos e mudanças temporais que constituem sua biografia” (MEYERHOFF, 1976, p. 01).

No conto de Telles, o vampiro Ars não possui uma identificação própria, e não está sujeito às mudanças temporais nem à sucessão de momentos: “Todos morrendo em redor, rios de fogo e gente. E eu sobrevivendo inalterado. E saciado, *Ananke!*” (TELLES, 2000, p. 108 – grifos do autor). Talvez por esse motivo, ele precise confessar sua história, entregá-la a uma humana que está suscetível à força temporal, para que ela possa perpetuar o relato dessa criatura que não está presa às contingências temporais, porém, paradoxalmente, está enclausurada à sua condição de imortal. Assim, Ars apresenta sua inexistência à estudante, que só poderá ser anulada quando ele conseguir se libertar das contingências que o prendem à sua condição vampiresca: “sou uma mentira tão comprida mas agora vou virar verdade, não parece simples? Vai amanhecer e na morte fico uma verdade” (TELLES, 2000, p. 105).

Estar sujeito à morte⁴⁸⁹, à finitude fundamental é, conforme explicita Michel Foucault (1995), o que define o ser humano, tornando-se a imortalidade uma transgressão da natureza. Em nome dessa transgressão, o vampiro torna-se uma criatura desprovida de humanidade, visto que parece não haver compatibilidade entre ter a imortalidade e o ser humano.

Ao perfazer o caminho inverso, Ars busca na morte recuperar sua humanidade, e, assim, sofrer a influência da passagem do tempo, e para isso, constrói sua biografia ao relatar sua existência para a estudante. É à personagem humana que se delega o quesito temporal no conto de Telles. A estudante tece com suas mãos a rede temporal ao marcar, através da lua, o avançar daquela noite. O simbolismo da lua liga-se aos “mitos da passagem do tempo e sua consequência irredutível: a consumação da morte” (REGINO, 2010, p. 78).

A estudante, humana e, portanto, mortal, é que está suscetível a essa lua, a esse tempo que é tão cruel ao ignorar Ars Jacobsen. Por isso, o anúncio de que a morte se aproxima, representa uma felicidade enorme para o vampiro, pois sua existência temporal estará findada, e será na memória que ele viverá eternamente. Conforme afirma Borges (1953), a identidade pessoal reside na memória, e anular essa faculdade comportaria a idiotice. “Vou desaparecer numa morte tão mais limpa do que foi esta vida, vou me desintegrar no ar e este será um momento tão feliz que eu poderia dizer como o Fausto ao momento que passa, 'Fica! És tão belo!’” (TELLES, 2000, p. 107).

Assim, o tempo que não pode ser identificado, tem na enigmática estudante seu representante. A jovem, que não é nomeada, concorda com o encontro com um estranho, ouve

⁴⁸⁹ Compreende-se que o vampiro não está sujeito à morte, pois ele já está morto, apesar de vivo. Nesse sentido essa criatura está fadada à destruição por diversos métodos: como estaca no coração, empalamento, incineração e outros métodos (LECOUTEUX, 2005).

sua história, não demonstrando terror, antes, é até cordial com o vampiro, tal qual Potyra foi em outra época. Além disso, a jovem não questiona em momento algum a veracidade daqueles fatos, estando ali apenas para ouvir, não para julgar.

Nesse processo ela se torna a pessoa capaz de conceder ao vampiro a libertação e a existência que ele tanto almeja, e a si mesma também, visto que, ao chegar naquele lugar, ela estava presa às recordações da infância, e, ao sair, leve, tem uma sensação de estar pronta para viver: “Levantei-me e fui andando num deslumbramento, o céu estava esbraseado. Quando cheguei no extremo da alameda deserta o sol já dourava o jardim. Abri a boca e aspirei a aragem da manhã” (TELLES, 2000, p. 115).

Referências Bibliográfica

ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura (orgs.). *O vampiro antes de Drácula* : Bram Stoker, Edgar Allan Poe , Alexandre Dumas , H. G. Wells. Trad. e comentários de Martha Argel e Humberto Moura Neto. São Paulo: Aleph, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 18. ed. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LÉCOUTEUX, Claude. *História dos vampiros : a autópsia do mito* . Trad. Álvaro Lorencini . São Paulo: UNESP, 2005.

MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. Edição e Trad. Milton Mira Assumpção Filho. 2. ed. São Paulo: M. Books, 2003.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. Rev. Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

REGINO, Sueli M. O. *Mitemas do drama agro-lunar em Comedia sin titulo de Lorca*. Revista Criação & Crítica. n. 5. São Paulo: out. 2010. p. 77-88. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/05CC_N5_SRegino.pdf> Acessado em 25 jun. 2013.

RODRIGUES, Andrezza Christina Ferreira. *História dos vampiros: das origens ao mito moderno*. São Paulo: Mandras, 2012.

SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos clássicos de vampiro*. Tradução de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. Potyra. In: _____. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 101-115.