

SIMPÓSIO 56

LITERATURA BRASILEIRA:
RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA, CULTURA E LÍNGUA

COORDENADORES

Adeíto Manoel Pinho
(Universidade Estadual de Feira de Santana)

Mauro Nicola Póvoas
(Universidade Federal do Rio Grande)

CULTURAS E LINGUAGEM NA FICÇÃO DE MILTON HATOUM

Amina DI MUNNO¹

RESUMO

A partir dos três principais romances de Milton Hatoum (*Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*), proponho-me analisar alguns dos aspectos que têm contribuído a dar vida à obra do autor. Os temas de seus romances são movidos pela memória. A memória não sempre é passado, ela permite trazer à tona o subconsciente. Os textos evocam o passado e apresentam a história através do jogo de narrações de múltiplas vozes. Há um traçado de digressões que preenchem um espaço físico e psicológico nas malhas do pano de fundo que é Manaus, cidade que também se torna protagonista. Manaus vive a história do colonialismo, as atrocidades da ditadura, mas no decorrer da obra o significado político aparece de modo indireto. Em *Dois irmãos* e em *Cinzas do Norte* o drama familiar é metáfora da tragédia urbana, da decadência. Um outro dos aspectos fascinantes da narrativa de Milton Hatoum é dado pelo encontro de culturas. Em sua narrativa são evidentes reminiscências de histórias das *Mil e uma noites*, contadas pelo avô que emigrara de Beirute para o Acre, e histórias de seres encantados e demônios da floresta, lendas indígenas e contos populares da Amazônia. Esse seu mundo é inventado pela linguagem. Como ele mesmo refere, o seu é um trabalho árduo com as palavras, com os detalhes linguísticos. Milton serve-se também de termos índios e de palavras árabes em plena harmonia, completando com a linguagem esse encontro de culturas em quem, como ele, coabitam múltiplas raízes.

PALAVRAS-CHAVE: romance; memória; história; imigração; linguagem.

Na virada do novo milênio e exactamente nos anos 1989, 2000 e 2005 surgiram no panorama literário brasileiro três romances, respectivamente *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, narrativas do escritor Milton Hatoum, que marcam um ponto de considerável relevância não só no âmbito da literatura de língua portuguesa, mas numa esfera indubitavelmente muito mais ampla. Romances, por alguns definidos como uma trilogia ficcional. Os dois primeiros, sobretudo, poderiam aproximar-se da ideia, comum a vários escritores do século XIX, de representar os fenômenos sociais e a parábola da decadência através de uma serialidade familiar.

¹ Università degli Studi di Genova, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Piazza Santa Sabina, 2, 16100 Genova, Via Montevideo 15/19, 16129 Genova, Italia. Email: amina.dimunno@tin.it.

Nesse sentido, a casa é um território sagrado, um espaço ancestral que abriga a família, a casa representa uma entidade onírica, conduz, através da memória, à infância. Casa e infância estarão sempre em nós. Um indício significativo é a epígrafe escolhida pelo escritor para abrir seu segundo romance, a partir do poema *Liquidação* de Carlos Drummond de Andrade:

A casa foi vendida com todas as lembranças
todos os móveis todos os pesadelos
todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
a casa foi vendida com seu bater de portas
com seu vento encanado sua vista do mundo
seus imponderáveis [...]

O passar do tempo é marcado pela morte e pela memória dos que sobrevivem. De acordo com os mais clássicos dos romances familiares, a morte dos protagonistas precede a decadência e o abandono da casa. Conta Nael, o narrador de *Dois irmãos*: “A casa foi se esvaziando e em pouco tempo envelheceu” (Hatoum, 2000:247). Nesta perspectiva colocam-se autores que desde Zola, com *Les Rougon-Macquart*, ou Gorki, com *A família Artamonov*, Thomas Mann, com *Os Buddenbrook*, até Eça de Queirós, com *Os Maias*, Giovanni Verga, com *I Malavoglia*, percorrem histórias de família ao longo de três ou quatro gerações, não raras vezes com referências autobiográficas. Talvez não encontremos referências autobiográficas diretas nos romances de Milton Hatoum, mas, como ele mesmo declarou em várias ocasiões, sempre há algo da própria vivência que perpassa no texto ficcional: uma imagem, uma voz, um lugar, um perfume, um sabor, um tipo de relação, um sentimento. Acrescentemos que os romances são ambientados em Manaus, cidade onde o escritor nasceu, e os personagens principais são imigrantes de origem libanesa, assim como o é o seu criador.

Relato de um certo Oriente é um título deliberadamente ambíguo, pois se trata de um Oriente indefinido, um tanto enigmático. E a ambiguidade não reside somente no título, há segredos, situações misteriosas que não chegarão a ser esclarecidas, aliás, no geral, não haverá epifanias reveladoras, a não ser no final do terceiro romance, *Cinzas do Norte*. Em entrevista publicada em maio de 2010, Hatoum afirma:

A literatura trabalha com a ambiguidade, isso a enriquece. Tudo o que é muito determinado ou explicado prejudica o romance. O romance questiona, indaga, insinua, suscita perguntas; mas ele não pode explicar (Hatoum, 2010: Entrevista).

Tal posição, machadiana, de indeterminação dá uma grande força ao romance, envolve o leitor, oferece-lhe múltiplas chaves de leitura, abre a interpretações maiores. Assim como o segredo de Capitu, o de Samara Délia (quem será o pai da menina Soraya Ângela?) deixarão dúvidas, curiosidades irresolvidas, de muito maior impacto que se tivessem sido desvendadas. A trama deste primeiro romance se desenvolve ao redor da família e seus dramas, mostra as dificuldades presentes no convívio entre familiares e amigos, com seus segredos e diferentes comportamentos. Os temas abordados ao longo da história estão ligados à identidade, à rememoração e recomposição dos acontecimentos armazenados na memória. A narradora, de quem não se sabe o nome, filha adotiva da grande matriarca Emilie, é também personagem. Ela vivenciou o passado que se está contando, e irá reunir as falas dos demais narradores, expediente que justifica a homogeneidade expressiva do romance. A narração, dividida em oito capítulos, é constituída por uma série de contos dentro do conto, formando um mosaico em que cada friso é uma voz. A forma narrativa, assim como em *As Mil e Uma Noites*, tem a característica da oralidade. A história evocada não segue uma ordem linear, cronológica, mas é exposta ora por um personagem ora por outro através de anáforas e catáforas, que irão produzir digressões, mudanças de assunto e de medidas temporais. Temos portanto um romance polifônico onde pode até acontecer que se repitam as mesmas narrações, observadas por mais de um protagonista desde pontos de vista diferentes.

A complexa arquitetura da obra apresenta um andamento circular. Após poucas linhas a partir do *incipit*, uma voz em primeira pessoa, a voz da narradora, anuncia:

Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua (Hatoum, 1989:9).

As situações aparentemente misteriosas das páginas iniciais encontram uma elucidação no *explicit*, no momento em que o último capítulo se entrecruza com o primeiro.

Já passava das onze quando cheguei na casa que desconhecia. Ninguém foi avisado de que eu chegaria aquela noite, mas eu sabia que, na ausência da mãe, a empregada ficaria sozinha na casa construída próxima ao sobrado onde Emilie morava. Dirigi-me ao quintal, após ter atravessado uma espécie de caramanchão: passagem entre um vasto jardim e o fundo da casa. Ali, onde se encontram as edículas, tudo estava escuro. Um único globo de luz aclarava o jardim. Preferi não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jambeiros, ou entre palmeiras mais altas que a casa (Hatoum, 1989:164-165).

Este mundo, em que convivem etnias, línguas, religiões diferentes, um mundo heterogêneo, marcado pela miscigenação e hibridização das culturas, é recriado pela originalidade da linguagem. A geografia é a de uma Manaus em que residem imigrantes árabes, judeus marroquinos, índios, entre eles o fotógrafo alemão Dorner, personagem de certa maneira envolvido nos acontecimentos trágicos da família. Ele foi testemunho da busca do amigo Emir, que se abandonara às profundezas das águas do rio e cujo corpo fora achado pelo índio Lobato. No seu estudo minucioso da linguagem, dos detalhes linguísticos, Milton utiliza palavras de etimologia relativa às diferentes culturas: termos amazonenses, árabes, índios, aplicados às histórias de seres encantados da floresta, ao folclore dos contos populares, às lendas, à culinária, às religiões, respeitadas em suas diferenças no *Relato*: “Emilie e o marido praticavam a religião com fervor. Antes do casamento haviam feito um pacto para respeitar a religião do outro, cabendo aos filhos optarem por umas das duas ou por nenhuma” (Hatoum, 1989:69).

Religiões colocadas em oposição em *Dois irmãos* a respeito do casamento entre os protagonistas Halim e Zana: “As cristãs maronitas de Manaus, velhas e moças, não aceitavam a ideia de ver Zana casar-se com um muçulmano. Ficavam de vigília na calçada do Biblos, encomendavam novenas para que ela não se casasse com Halim” (Hatoum, 2000:52).

No romance *Dois irmãos*, moderna saga familiar, a narração reproduz também, pelo recurso de numerosos *flashbacks*, atmosferas ligadas ao sonho e à memória, à história da família e do país, permitindo ao autor manter ainda um elo de circularidade entre o princípio e o fim da narração. Assim como há um diálogo entre personagens, assistimos a um diálogo entre os romances. Além de alguns temas comuns, como o já citado tema da memória, o da migração, da tragédia urbana e do drama familiar, do encontro entre culturas, principalmente a árabe e a amazonense, o da ambientação de base histórica, os romances apresentam pontos de intertextualidade, ulterior semelhança

com a característica da escrita machadiana. No começo do segundo romance fala-se em uma “amiga quase centenária” de Zana. Inesperadamente, quase no final da obra, pouco antes da morte de Zana, nos é revelado que a antiga amiga é a Emilie do *Relato*:

“Não quero ver mais ninguém”, dizia Zana quando batiam na porta. Só com uma visita ela foi paciente: a velha matriarca Emilie, que raramente passava em casa. Quando aparecia, Emilie ouvia tudo, todos os lamentos, e depois falava em árabe, a voz alta, mais tranqüila, sem alarde. Ouve aquela voz: os sons atraentes e estranhos de sua melodia; e vi aquela mulher, ainda tão forte no fim da vida: a atenção concentrada, as palavras cheias de sentimento, os provérbios que vinham de um tempo remoto (Hatoum: 2000:249-250).

Existem outros paralelismos entre as obras. Por exemplo, não sabemos quem é o pai de Soraya Ângela, neta de Emilie, como não sabemos quem é o pai de Nael, o narrador onisciente de *Dois irmãos*, filho da empregada Domingas. Mas também permanecerá a dúvida, salvo ser revelada no final, sobre a paternidade de Mundo em *Cinzas do Norte*, seria Trajano seu verdadeiro pai? As matriarcas dos dois primeiros romances, respectivamente Emilie e Zana, agem com comportamentos parecidos. Hakim é o filho predileto de Emilie, Omar o gêmeo preferido de Zana. Ambas manifestam, no final da vida, o forte desejo de reconciliar os filhos: Samara Délia e Hakim por um lado, os gêmeos Omar e Yaqub pelo outro. De fato os irmãos gêmeos vivem níveis extremos de conflitualidade. No *Relato* dois dos filhos de Emilie são definidos os “irmãos inomináveis”. Tipos humanos são traçados com as mesmas características nos três romances em questão, as figuras humilhadas e exploradas de lavadeiras e empregadas nas casas dos patrões. Desta forma ao lado de Anastácia Socorro e de Domingas, Milton Hatoum cria Naiá em *Cinzas do Norte*, que, como as demais personagens, acreditava numa ilusória integração no âmbito da família onde trabalhava.

Personagem não menos intensa e viva que as figuras humanas é sempre a cidade de Manaus, com suas belezas e seus paradoxos, suas misérias e seus encantos. A presença da cidade é marcada pelo nome de ruas, praças, bairros, igarapés. Disso tudo algo sobreviveu, outros nomes fazem parte de um passado, que foi sacrificado perante o progresso e a modernização. A Amazônia toda pulsa na narração com sua tragicidade metafísica, seu determinismo ambiental, suas especificidades geofísicas, antropológicas e religiosas. Contudo, a narrativa escapa ao regionalismo, ela estrapola do localismo. Num canto da Cidade Flutuante, com a chegada de figos secos, amêndoas, tâmaras, garrafas de arak e tabaco para o narguilé, sentem-se os aromas do Oriente. De Manaus

interessam os contrastes arquitetônicos, as considerações sobre a mestiçagem e a multiétnicidade, a história, o comércio. Nos romances de Milton, a realidade e a ficção se entrelaçam, se integram. E mais ainda, a densidade dos conteúdos está em harmonia com a cifra estilística, nela se fundem os ingredientes da cultura, constituída, até desde o ponto de vista da linguagem, por um mundo heterogêneo, que se compõe, portanto por um lado de sonoridades indígenas, topônimos de origem tupi e pelo outro por metáforas, simbologias, descrições de festas, rituais, conflitos, paixões que ocupam espaços e tempos de uma humanidade formada por indivíduos de diferentes países e etnias. De certa maneira, a realidade local provinciana torna-se realidade universal.

Muitos trechos dos romances de Milton Hatoum estão relacionados à história, principalmente aos acontecimentos relativamente recentes da época da ditadura. Um episódio de *Dois irmãos* refere-se ao golpe militar de 1964, quando, nos primeiros dias de abril, é assassinado o professor de francês de Omar, Antenor Laval. Realística e dura é a descrição da violência com a qual o regime contrasta e elimina qualquer forma de dissidência. Laval:

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto (Hatoum, 2000:189-190).

Em 1968 ocorre a morte de Halim, depois a de Domingas. Sucessivamente morrem Zana e Yaqub e assistimos à total desagregação da casa. O Rio Negro e a cidade de Manaus, metáforas do tempo que passa e da decadência, marcam o contraponto ao andamento do drama familiar. Entre os anos '20 e '60, momento histórico em que é ambientado o romance, Manaus, efetivamente, estava se transformando, vivia-se uma mudança sócio-política de importância relevante. A Amazônia, por sua geografia física, clima, povos primitivos, a floresta e a imensa bacia hidrográfica, pertence ao mundo tropical. O enorme espaço amazônico começa a fazer parte da cartografia exótica do novo mundo desde o século XVI, não só como terra recém-descoberta, mas como fonte das matérias-primas de que os mercados estavam à

procura. As especiarias, as “drogas do sertão”, entre outras, despertavam o interesse mercantil das maiores cidades europeias, que ali mandavam seus representantes: missionários, autoridades civis e militares, comerciantes, estudiosos. Os primeiros cronistas, frente ao espetáculo de uma natureza tão inédita e surpreendente, escreveram páginas de absoluto encanto. Maravilha que continua no tempo a dar corpo a inteiros volumes dedicados à Amazônia. Acerca dos ensaios relativamente próximos à época tratada por Milton Hatoum, não poderíamos deixar de citar, até por sua lição de estilo, Euclides da Cunha, tantas vezes relembrado pelo próprio Hatoum.

A Amazônia dos séculos XIX e XX é uma região constituída por uma sociedade mestiça, que cresce incessantemente às margens dos rios mais frequentados, graças à afluência de outros grupos, mestiços também, provenientes das áreas confinantes, principalmente no período do *rush* da borracha, e que deram origem a diferentes núcleos demográficos, sem, contudo, alterar o “status” regional. Assiste-se contemporaneamente à chegada de judeus, libaneses, italianos, mas também japoneses e, se bem que menos numerosos, norteamericanos, espanhóis e franceses, diferentes nacionalidades que se integram e contribuem ao enriquecimento do patrimônio cultural da região.

Halim havia melhorado de vida nos anos do pós-guerra. Vendia de tudo um pouco aos moradores dos Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro (Hatoum, 2000:41).

Em seguida, o cultivo e a produção da cana de açúcar, do café, do algodão, das especiarias e da madeira substituem o ciclo da borracha. Acontece assim que, ao mesmo tempo, se desenvolvem a agricultura e a indústria, com a utilização imediata das matérias-primas regionais. Este panorama suscita a curiosidade científica acerca da Amazônia e através do empenho de estudiosos brasileiros e estrangeiros surge uma rica literatura de caráter científico e literário, com a divulgação de relações de viagem, de romances, ensaios históricos, geográficos, sociológicos e econômicos. Numa realidade de tal maneira heterogênea e variegada podem surgir entre cidadãos honestos e recatados, bandidos, aventureiros e impostores. O grande mosaico dos romances de Milton Hatoum é completado por numerosas personagens menores que representam emblematicamente as diferentes tipologias sociais. Ao lado de retratos de trabalhadores sérios, aparecem figuras como a do indiano Rochiram, em *Dois irmãos*, que é um

impostor e através da chantagem contribuirá a levar à desagregação e à ruína econômica a família de Halim. Em *Cinzas do Norte*, encontraremos Arana, considerado pelos próprios protagonistas do romance um ser medíocre e um mercenário, que de seu trabalho de artista somente sobrevive. O núcleo narrativo, principalmente nos dois últimos romances, impõe o conflito como chave indispensável de leitura. Tradicionalmente, na história das civilizações, desde a *Bíblia* até a *Iliada*, da *Odisseia* à *Divina Comédia*, das tragédias gregas e latinas até a modernidade, se atesta que a trama de muitas narrações se tece, pelos sentimentos de vingança e ódio, entre os contendentes de um conflito: entre o homem e Deus, entre inimigos, entre irmãos, entre pais e filhos.

Em *Cinzas do Norte* correm paralelas as histórias de duas famílias, de um lado a de Trajano Mattoso, poderoso empresário que ocupa na escala social uma posição extremamente privilegiada, de outro lado a de Olavo (Lavo), o narrador, menino orfão, criado por dois tios pobres. Lavo e Mundo, filho único de Jano, tornam-se amigos desde a infância. É a história de uma grande amizade, mas não isenta de tragédia, conflitos e dramas familiares. As diferenças, a desigualdade entre as duas famílias são postas em evidência com grandes detalhes. Jano é o detentor do poder político e econômico da cidade, enquanto que Ramira, a tia de Lavo, luta com suas costuras pela sobrevivência e para poder educar o sobrinho, que, contudo, chegará a ser advogado. Há no romance uma realidade ainda mais dura representada pela população anônima, que vive miseravelmente, em palafitas à beira de imundos igarapés. O narrador é o observador dos acontecimentos e relata episódios de toda uma humanidade:

Aonde íamos? O DKW subiu o beco Dona Libânia. Perto do Palácio da Justiça meninas de short e camiseta saíram da sombra dos oitizeiros. Lábios vermelhos brilhavam, depois sumiam. (...) A Marechal Deodoro era um tumulto só: calçadas abarrotadas de camelôs e vendedores de fruta que batiam palmas, gritavam e avançavam sobre o DKW (Hatoum, 2005:34-35).

Cenas de prostitutas e de vendedores ambulantes, mas também de namoros, paixões, traicões ou das complicadas relações entre irmãs, irmãos e cunhados. O significado simbólico, social e político, em relação especificamente ao período da ditadura militar, neste romance, é mais patente, assim como é trabalhada mais minuciosamente a complexidade do ser humano, a psicologia das personagens. A dissolução familiar permanece um tema determinante na obra do autor. O ódio entre o pai e o filho, causado pelas inclinações artísticas de Mundo é insanável. Trajano quer um herdeiro que continue a cuidar dos negócios familiares, não abandone a Vila

Amazônia e a plantação de juta, garantias de prestígio, poder e riqueza. As posições ideológicas de Mundo, porém, divergem das ambições paternas, daí a causa que desencadeia a reação de Jano. Ele despreza a rebeldia do filho, não aceita que a arte seja preposta ao capital familiar. O rigor, a disciplina são impostos dentro e fora de casa. Mundo é reprimido e perseguido desde a infância no âmbito familiar e não menos repressora se lhe configura a sociedade coeva:

Ele não comentava o cotidiano do colégio nem os rigores da disciplina e dos treinamentos, mas, quando tomava banho no igarapé, víamos arranhões e marcas de ferimentos nos braços, pernas e ombros; no entanto, a cicatriz deixada pelo cinturão do pai era mais visível e estúrdia. Mundo passava a mão no pescoço, para ter certeza de que ela ainda estava ali (Hatoum, 2005:128).

Nas entrelinhas podemos observar, como tese nesta ficção, uma defesa das artes e do talento artístico que são em determinadas circunstâncias menos valorizados ou que foram em certa época menos valorizados no Brasil do que em outras áreas da própria América Latina. A pintura, a escultura, que são os formas de arte tratadas nas disputas e conflitos entre Jano e Mundo são sintomáticas de uma sensibilidade cultural que já teve na Semana Moderna de São Paulo, e não só, exemplos de manifestações artísticas merecedoras de apreço.

Entre os temas e as técnicas narrativas de Milton Hatoum, como sublinhado, existem pontos de contato. Uma outra reiterada relação com os demais livros é o expediente da correspondência, das cartas, que vão delucidando os contos, ou das fotos, que integram o relato, reavivam a memória, a infância, e permitem enlaçar o final com o início. Assim o *incipit* de *Cinzas do Norte*:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo (Hatoum, 2005:9).

E logo depois:

“Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia”, é o que se lê pouco antes do fim (Hatoum, 2005:9).

Trecho que se repete em conclusão, como dito pelo próprio protagonista, na última página do romance.

A linguagem, cuidadosamente trabalhada, é comparável com uma composição musical, as palavras são as notas que expressam sentimentos, emoções, recordações num todo peculiar. Há tons graves, agudos, pausas, silêncios, movimentos mais ou menos acelerados, modulações poéticas e descrições cruas, num registro sempre sóbrio e harmonioso. À maneira de Flaubert, uma frase sugere todo um cenário. Os diálogos mesclam a linguagem culta, elegante, com a coloquial, herdada da tradição oral. De acordo com o pensamento de Derrida, podemos afirmar que há várias línguas no interior dos textos de Milton. Os termos índios, árabes ou típicos da nomenclatura e da paisagem amazonenses, esparsos ao longo da narração, fundem-se em perfeita simbiose linguística:

Vendia-se tudo na beira do igarapé de São Raimundo: frutas, peixes, maxixe, quiabo, brinquedos de latão. O edifício antigo da Cervejaria Alemã cintilava na Colina, lá no outro lado do igarapé. Imenso, todo branco, atraía o meu olhar e parecia achatar os casebres que o cercavam. Mas a visão das dezenas de catraias alinhadas impressionava mais. No meio da travessia já se sentia o cheiro de miúdos e vísceras de boi. Cheiro de entranhas. Os catraieiros remavam lentamente, as canoas emparelhadas pareciam um réptil imenso que se aproximava da margem (Hatoum, 2000:81).

As palavras têm a sucessão e a densidade semântica que proporcionam à leitura a força de um imã. Um ar de mistério ou de maliciosa insinuação suscita a curiosidade do leitor, que fica na expectativa fazendo conjecturas sobre o desenlace da história.

Milton Hatoum é um dos escritores mais traduzidos e premiados do Brasil. Os três romances são ganhadores do Prêmio Jabuti e *Cinzas do Norte* é também vencedor do Prêmio Portugal Telecom de Literatura. Além das traduções interlinguísticas, que já são numerosas, algumas obras estão recebendo traduções intersemióticas, como adaptações para o cinema e para a televisão. Baseada em *Dois irmãos*, foi lançada recentemente no Brasil uma versão em quadrinhos pelos mais premiados quadrinistas brasileiros da atualidade, Gabriel Bá e Fábio Moon. Muito em breve a obra será publicada em italiano pela Editora BAO Publishing, cuja tradução é também de minha responsabilidade.

Tive efetivamente a oportunidade de conhecer a obra e de traduzir para o italiano os três romances de Milton publicados na Itália, *Ricordi di un certo Oriente*, já em 1992, pela Editora Garzanti. Romance que saiu, em segunda edição, com o título de *Racconto di un certo Oriente*, pela Editora il Saggiatore em 2007. A mesma Editora publicou *Due fratelli* e *Ceneri del Nord*, respectivamente em 2005 e 2007. Um índice,

ainda que aproximativo e parcial, da divulgação e do sucesso dos livros de Milton Hatoum na Itália pode-se deduzir pela presença de seus romances nas bibliotecas das principais cidades italianas. O “Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale” registra: *Ricordi di un certo Oriente*, de 1992, em 44 bibliotecas, a maioria em Roma; *Racconto di un certo Oriente* em 13 bibliotecas, *Due fratelli* em 61 bibliotecas, principalmente em Torino, e *Ceneri del Nord*, em 23.

Ora traduzir é um ato complexo, tem a ver com o nosso horizonte, a nossa perspectiva, a nossa condição humana de mediadores entre uma cultura e outra. É tarefa do tradutor atravessar uma ponte hermenêutica que está entre uma cultura e outra, sabendo que no processo de recodificação deverá levar em conta a eventualidade de perdas e compensações, sabendo também que será necessário achar soluções para as variações diatópicas, expressões idiomáticas, fórmulas situacionais, *realia* e outros problemas. Entra aqui em causa o que Umberto Eco chama de negociação, quando no processo de tradução se renuncia a alguma coisa para se obter outra. É importante para um tradutor manter um diálogo com o original, respeitando o elemento formal e, também, cada fragmento de sentido, cada metáfora, cada nó semântico com soluções dinâmicas que sejam reproduções e ao mesmo tempo produções, de maneira que o texto de chegada possa produzir no leitor efeitos análogos aos do texto-fonte. Os problemas em que nos deparamos e que requerem solução podem pertencer ao âmbito semântico como ao sintático, ao plano estilístico como ao fono-simbólico. Importante é captá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Hatoum, Milton. 1989. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2000. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2005. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. Entrevista. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55258/58887>. Acesso em: 20 julho 2015

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Agrosi, Dori. *Il Nord e il Sud del mondo*. La nota del traduttore. Disponível em <http://www.lanotadeltraduttore.it/nord.htm>. Acesso em: 21 julho 2015.

Delisle, Jean; Lee-Jahnke, Hannelore; Cormier, Monique C. 2002. *Terminologia della traduzione*. A cura di Ulrych, Margherita. Traduzione di Falbo, Caterina; Musacchio, Maria Teresa. Milano: Hoepli.

Guerini, Andréia; Torres, Marie Hélène C.; Costa, Walter Carlos (Orgs.). 2008. *Literatura Traduzida e Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora.

Marcondes, Marleine Paula; Toledo Ferreira de. 2006. *Milton Hatoum: Itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Osimo, Bruno. 2004. *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli.

Peterle, Patricia. (Org.). 2011. *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. UFSC-Florianópolis: Copiart.

Ravetti, Graciela; Cury, Maria Zilda; Ávila, Myriam. (Orgs.). 2009. *Topografias da cultura. Representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS DO CÁRCERE NO BRASIL E NA ITÁLIA: ENTRE A VOZ DO INDIVÍDUO E O CORO DOS PRISIONEIRO

Luciana Paiva CORONEL²

RESUMO

Propõe-se a discussão das relações existentes entre a Literatura, a História, a cultura e a língua a partir da análise da escrita do cárcere. Tem-se como objeto Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes, Diário de um detento, de Jocenir, e Sobrevivente André du Rap, de André du Rap e Bruno Zeni, obras nas quais vozes subalternas assumem a palavra, recuperando pela via confessional de diferentes modos um passado de crimes e abordando também o presente degradado da prisão, no qual a experiência, muitas vezes coletiva, é narrada a partir de um ponto de vista individual. Os três textos em estudo assumem a forma do testemunho, cuja variante latino-americana, o *testimonio*, apresenta a voz de um excluído social narrando a experiência da dor a partir do próprio corpo sem deixar de constituir uma denúncia da violência presente na rotina prisional.

Tal imbricamento entre a parte e o todo é o que se pretende analisar nos textos selecionados, buscando interpretar seu significado no âmbito cultural, uma vez que os mesmos rompem, de maneiras distintas, com o fechamento tradicional das narrativas autobiográficas. Igualmente se pretende identificar as marcas dessa fusão na tessitura discursiva dos enredos, nos quais a língua o revela.

Enraizado na literatura brasileira, o estudo busca ainda realizar um cotejo das narrativas nacionais com a escrita italiana do cárcere, que permite iluminar nossas peculiaridades históricas, culturais e ainda a particular feição de nossa literatura do cárcere.

PALAVRAS-CHAVE: confissão; autobiografia; testemunho; voz individual; coletividade.

É possível estabelecer múltiplas e profundas relações entre a Literatura, a História, a cultura e a língua a partir da análise da escrita do cárcere, produção cuja incidência no sistema literário brasileiro contemporâneo é notória a partir do final dos anos 90, quando ocorre o lançamento de *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella. Na esteira do livro do médico, que recolheu histórias ao longo de sua trajetória como voluntário no presídio, uma série de relatos dos próprios presidiários ganhou espaço no

² Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Instituto de Letras e Artes, área de Literatura. Alameda João Leal, 470, CEP: 96206-010 – Rio Grande – Cassino, Rio Grande do Sul, Brasil. Endereço eletrônico: lu.paiva.coronel@gmail.com

mercado editorial nacional, como é o caso de *Letras de liberdade* (2000), de autores diversos, *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes, *Diário de um detento* (2001), de Jocenir, *Pavilhão 9 – Paixão e morte no Carandiru* (2001), de Hosmany Ramos, *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* (2002), de André du Rap com a colaboração do jornalista Bruno Zeni, *Vidas do Carandiru – Histórias reais* (2002), organizado por Humberto Rodrigues, *Enjaulado* (2002), de Pedro Paulo Negrini, e *Cela forte mulher* (2003), de Antonio Carlos Prado. O estudioso do tema Márcio Seligmann-Silva avalia as variadas publicações que emergiram do espaço prisional nos primeiros anos do século XXI:

Pode-se falar que no Brasil vivemos nos últimos dois ou três anos um pequeno *boom* de literatura prisional. Não creio que se possa indicar uma origem única e simples para este fato, mas é certo que entre os motivos para a prosperidade dessa modalidade de literatura encontra-se, antes de mais nada, o enorme interesse atual do público leitor brasileiro por tudo o que tem a ver com violência e a *sua própria* sobrevivência em uma sociedade que se torna cada vez mais polarizada entre os ricos encastelados em seus “bunquers” e os pobres sendo perseguidos e enviados para as cadeias superlotadas. (Seligmann-Silva, 2003:3).

Seligmann-Silva aponta ainda como motivos do sucesso dessas obras, além da preocupação do público com a sua própria sobrevivência no cenário violento da vida contemporânea, o importante papel desempenhado por uma série de voluntários, que, entre outras atividades, vem promovendo desde 1999 concursos de contos nos presídios paulistas, o que acaba estimulando a escrita neste ambiente pouco inspirador. Também o sucesso de *Estação Carandiru*, premiado e aclamado pela crítica e, fato raro no país, igualmente um livro muito bem recebido pelo público, é entendido como importante desencadeador do processo da emergência da escrita do cárcere no cenário literário brasileiro atual.

O livro de Varella foi adaptado para o cinema por Hector Babenco em 2003, recebendo o título de *Carandiru*, o que contribuiu ainda mais para a difusão do imaginário carcerário na cena cultural mais recente. O sucesso da adaptação cinematográfica levou Babenco a dirigir em 2005 uma série televisiva chamada *Carandiru, Outras histórias*. João Camillo Penna (2013:141) afirma que neste ponto “a prisão passara a configurar no Brasil um estilo de estetização criminal.” Importa referir que um recorte específico de determinadas circunstâncias da vida no cárcere configura

esta estética do mundo do crime, que passa a alimentar a vida cultural da maior parte de brasileiros, sedimentando-se em seu imaginário.

Duas edições da importante revista brasileira de cultura *Cult* tematizaram centralmente diferentes produções artísticas vinculadas ao espaço das prisões em menos de um ano. A edição número 59, de julho de 2002, intitulava-se *Vozes da prisão: relatos do cárcere invadem a literatura brasileira*, e a edição número 68, de abril de 2003, tinha por chamada *Carandiru: Filme de Hector Babenco mergulha no universo carcerário e na tragédia social brasileira*.

Na matéria central da primeira edição da revista voltada ao tema, escrita por Luís Antônio Giron (2002:34), lia-se: “A literatura prisional é a moda da estação.” O termo não deixa dúvidas, o fenômeno parece estar organicamente ligado à dinâmica do mercado editorial, que promove certos bens de consumo cultural devido à sua presumida boa vocação comercial. Não há como desconsiderar este aspecto, a escrita dos cárceres tem se mostrado um sucesso em termos de vendas, algo muito semelhante ao que ocorreu há poucos anos atrás com a literatura de periferia, que passou a incidir com força na vida cultural brasileira desde a publicação de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins.

Cerca de uma década antes da irrupção das vozes do cárcere, o mesmo circuito livro-filme-série de televisão foi desencadeado, a mesma leitura foi apresentada pela crítica e difundida pela mídia: “A periferia está na moda.”³ Tendo em comum a experiência da exclusão em suas diferentes formas, esses autores parecem querer com muito empenho “colocar em xeque o direito de exclusividade que os setores hegemônicos da sociedade teriam para empregar a palavra escrita na sua articulação literária” (Eslava, 2004:40). Ainda que provenientes das margens da sociedade, esses autores tem obtido sucesso no centro do mundo da cultura, criando uma literatura bifronte, ao mesmo tempo “marginal” e “bem-sucedida”, o que desafia os pressupostos teóricos dos especialistas da academia.

Eneida Leal Cunha mapeia muito bem o dinamismo da cena cultural contemporânea em que o fenômeno da escrita do cárcere institucionaliza-se. Trata-se de um cenário marcado, a seu juízo pelas “intersecções, as negociações intensas e até as destituições recíprocas entre valor político, valor estético e valor mercadológico, que produzem algumas perguntas complexas ao nosso sistema disciplinar.” (2002:160)

3 Ver a respeito a obra organizada por Pâmella Passos, Aline Dantas e Marisa Mello. 2013. *Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea*, São Paulo: Assis.

Ressaltando o grande desafio de ler este tipo de produção cultural cuja legitimação dá-se pela atuação conjunta de instâncias que em outros tempos atuavam em separado, a estética, a política e a mercadológica, indaga-se a pesquisadora da Universidade de Minas Gerais:

Por exemplo, como posso (ou como devo) ler o mais recente e doméstico “boom” no mercado editorial brasileiro, a sucessão de narrativas memorialistas assinadas por indivíduos em situação prisional, mantendo no foco aspectos que sempre tendemos a dissociar: o sucesso no mercado editorial, a potência como interpelação política deslocada, a escolha de um objeto plausível e ao mesmo tempo instigante para a reflexão disciplinar? (Cunha, 2002:160)

Tateando ainda em um cenário nebuloso, que abre problematizações ainda em processo de construção, Regina Dalcastagnè, sintonizada com a demanda dos Estudos Culturais e pós-coloniais pelas vozes dos subalternos, posiciona-se de modo inequívoco pela aproximação atenta e corajosa a estes novos fenômenos. A pesquisadora da Universidade de Brasília atesta que “a crítica está disposta a investir no capital simbólico dos excluídos.” (Apud Giron, 2013:40). Juntamente com ela, um grupo significativo de estudiosos vem demonstrando interesse por ouvir a voz peculiar que vem da zona da prisão, embaralhando muitas noções caras aos estudos literários.

O campo literário é, no entanto, um campo de disputa política. Igualmente existem em seu interior críticos acadêmicos que recusam aos textos do cárcere qualquer mérito discursivo. Fernando Villarraga Eslava os menciona em seu estudo, apontando que para estes o *boom* da literatura carcerária estaria ligado “à lógica perversa da indústria editorial, pois, pela necessidade vital de expandir seus mercados, ela direciona suas estratégias para incentivar a produção de objetos que possam ser consumidos por um leitor acrítico, ávido de quaisquer novidades.” (2004:36). Sem jamais esclarecer quem seriam estes que assim pensam, o pesquisador da Universidade de Santa Maria parece querer apenas evidenciar o embate que se trava no cenário cultural contemporâneo, no qual parte da crítica subestima o entendimento do público, tomando-o por massa amorfa manipulada pela mídia.

Contrariamente a essa rejeição, os meios de comunicação, por sua vez, mostram-se à primeira vista muito receptivos à novidade que esta safra de autores representa com suas boas vendagens e acaba formulando juízos pouco fundamentados e desmedidos, conforme se constata na reportagem já referida de Luís Antônio Giron: “Muitos críticos

consideram os sentenciados os maiores autores contemporâneos da língua portuguesa e lhes dedicam estudos e seminários”. (2013:34). Não há limites para o sensacionalismo irresponsável, no qual nem mesmo as revistas especializadas em literatura parecem sucumbir.

Entre o elogio rasgado e pouco criterioso dos agentes culturais organicamente vinculados à demanda do mercado editorial e a rejeição cabal de setores da crítica acadêmica, para os quais as boas vendagens sinalizam apenas um trabalho de *marketing* bem feito, encontra-se a literatura do cárcere, carecendo de uma crítica mais criteriosa, capaz de entender a sua especificidade como produção literária enraizada nos dilemas desta fase inicial do século XXI.

Como voz identificada com a resistência às novas formas culturais e literárias, marcadas pelo hibridismo formal e pela dimensão política, Alberto Moreiras registra no ensaio “A aura do testemunho” a perda da centralidade do literário na conjuntura atual devido a um conjunto de textos, por ele considerados como sendo “exteriores à literatura”, os quais justamente por seu lugar de enunciação imprevisto, adquirem uma importância central no âmbito dos estudos culturais mais recentes, sobretudo no âmbito latino-americano. Diz Moreiras a esse respeito: “A alta literatura sofreu nos últimos anos uma perda drástica de capital cultural.” (2001:250).

Um dos fatores causadores desta perda de prestígio da alta literatura foi, no entendimento de Moreiras, o fenômeno do testemunho, que passou a ocupar espaços dentro do sistema literário tanto enquanto produção cultural e estética, quanto enquanto objeto de estudo da crítica, sobretudo acadêmica. Para o crítico, o testemunho é um texto cuja especificidade depende “de uma postura ou momento extraliterário, que poderíamos também entender como um momento de suspensão de toda simbolização, em um apelo direto à dor não exemplar, mas ainda singular, além de qualquer possibilidade de representação” (2001:254).

Entendendo a expansão do testemunho nos moldes de uma “invasão bárbara” ao território outrora indevassável da alta cultura, Alberto Moreiras representa um conjunto significativo de estudiosos que se mostram-se bastante refratários à dinâmica dos novos tempos, sobretudo no que toca à vida cultural e literária contemporâneas. Contrapondo-se a estes e buscando espaço para o reconhecimento do valor estético das obras que apresentam novos perfis autorais, como as dos autores do cárcere em estudo, levantam-se vozes como a de Rejane Pivetta de Oliveira:

Quando discursos em defesa da literatura começam a ser invocados, pode ser sinal de que o problema está nos pressupostos da nossa crítica, e não exatamente no fenômeno que julgamos necessário resgatar de uma provável deturpação. Quiçá em outros tempos, a literatura – sem a necessidade de ser reconhecida por esse nome - era uma expressão tão entranhada na vida, que não se distinguia de outras práticas humanas, das formas de o homem se relacionar com o mundo e dele participar. (2013:s/n).

Sem deixar de provocar tensões no sistema literário instituído, como se viu, as narrativas oriundas das prisões brasileiras constituem já um fenômeno de incontestável vigor cujos desdobramentos ainda não se pode vislumbrar. Praticamente no mesmo período, ainda que inseridos em contexto histórico bastante distinto, são publicados na Itália os romances *Liberò Dentro: brevi storie e riflessioni di vita vissuta* (2011), de Giovanni Arcuri e Sumino 'O Falco: autobiografia di un ergastolano' (2012), de Cosimo Rega. Estes autores do cárcere italiano são autores integrais de seus relatos individuais, nos mesmos moldes como o são Luiz Alberto Mendes e Jocenir na cena da literatura do cárcere brasileira.

Os demais escritos brasileiros contaram com a figura de um mediador encarregado de transpor para as páginas do livro a fala do detento pouco habituado à escrita, o que acarreta uma circunstância autoral compartilhada, produto da fusão de vozes distintas, a do preso, que testemunha, e a do mediador, que edita seu discurso, nos moldes do *testimonio* hispano-americano.⁴ Este é um discurso muito complexo, marcado pela hibridez da forma, para a qual convergem o preso, com sua história de vida, e o gestor, cuja habilidade na escrita permite narrar o que o outro viveu, criando uma parceria muito delicada. Na maior parte das narrativas do cárcere estudadas, o intelectual, dotado de maior capital cultural, termina por assumindo o papel de autor, ou o de autor principal, e minimiza a contribuição do detento no produto final, que é o livro.

Nesse sentido, *Sobrevivente André du Rap* (do Massacre do Carandiru) é uma exceção, pois José André de Araújo, o André du Rap, cuja fala foi editada pelo jornalista Bruno Zeni, por uma série de expedientes textuais e paratextuais que serão analisados

4 O modelo do testemunho hispano-americano é *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, publicado em 1966, que narra a história da vida de Esteban Montejo, um ex-escravo cubano. Mais adiante, em 1983, Elisabeth Burgos-Debray reedita o formato em *Me chamo Rigoberta Menchu e assim me nasceu a consciência*, em que narra a vida da ativista dos direitos humanos guatemalteca, que viria a ganhar o Prêmio Nobel da Paz em 1992.

mais adiante, é apontado como autor principal de sua narrativa, sendo o jornalista que a editou considerado apenas o “organizador” da mesma.

Há também o caso de textos escritos por um detento mais familiarizado com o universo da escrita do que o sujeito que viveu a experiência relatada, como Humberto Rodrigues, publicitário, que narra a sua história e na sequência a história de alguns seus companheiros de cárcere, e também Hosmany Ramos, médico, que dá voz ao colega e sobrevivente do massacre Milton Marques Viana. Nestes últimos casos, os dois autores são homens com formação universitária, oriundos da classe média e, portanto, habituados à leitura e à escrita. Ainda que presidiários, a inserção dos mesmos no universo da cultura os habilita a exercer uma espécie distinta de mediação, a partir de dentro do cárcere.

Letras de liberdade (2000) não apresenta autoria individual, sendo oferecido ao público como obra coletiva e anônima, resultante de um concurso literário realizado conjuntamente por vários estabelecimentos carcerários do estado de São Paulo. No interior do livro, após o relato de cada detento, há sempre uma segunda voz, de médico, escritor, jornalista ou similar, a respaldar e autorizar a primeira voz, do detento. Sem rastro autoral, estas vozes mais prestigiadas são, no entanto mediadoras indiscutíveis entre os presos e o público. A esse respeito, comenta João Camillo Penna:

O fato de o jurista, o médico e o jornalista permanecerem nas imediações da enunciação – não mais, é verdade, como narradores da experiência prisional, mas como *autorizadores* do texto, agora assinado por um preso comum – acrescenta um a modificação de fato sensível à estrutura tradicional da mediação literária testemunhal.(Penna, 2013:31).

Rompendo, assim, com o modelo da enunciação do testemunho hispano-americano, estes narradores assinam seus próprios textos, sendo sujeitos da própria voz, diferentemente de *Enjaulado* (2002), de Pedro Paulo Negrini, e *Cela forte mulher* (2003), de Antonio Carlos Prado, que apresentam uma forma distinta de intermediação cultural. Aqui o mediador é alguém distante da experiência narrada, mas sua presença termina muito mais marcada no produto final, que é o livro. A primeira obra tem como autor um advogado da área criminal, que dá voz ao detento Rogério Aparecido, e a segunda, um jornalista voluntário, que apresenta a experiência de um conjunto de detentas do sistema carcerário feminino de São Paulo.

Conforme consta na orelha de *Cela forte mulher*, o livro foi escrito “com a colaboração das presidiárias – e a pedido delas”. Nestas últimas publicações os sujeitos

que vivenciaram a experiência do cárcere não são apresentados como autores, sendo o nome do mediador dotado de maior bagagem cultural aquele consta na capa das obras. O mesmo ocorre com o testemunho relatado por Hosmany Ramos, que assina o depoimento alheio de presidiário pouco letrado cujo nome consta apenas da orelha da publicação.

Nos casos de Negrini e Hosmany, os sujeitos cuja experiência é narrada são nomeados na orelha da edição, ou seja, com pouco destaque, mas a referência a seus nomes é feita. O caso de Antonio Carlos como mediador é muito particular dentro deste conjunto. Narradas por ele, as histórias das presas não trazem identificação específica dos espaços carcerários onde transcorreram, nem os nomes das personagens estão corretos. As fotos que compõem o encarte final tampouco têm legendas “para que a identidade das moças fique preservada” (Prado, 2003:11), avisa o autor na introdução do volume.

Esta necessidade de ocultamento da identidade das detentas não condiz com o cenário maior da escrita contemporânea do cárcere, marcado pela presença dos próprios apenados no circuito literário, senão como autores, ao menos como personagens das narrativas. Completamente fora do padrão, não por acaso, esta é a única publicação baseada nos relatos de mulheres, cuja voz parece verdadeiramente abafada pela dicção forte do mediador que supostamente apenas as transportaria para a página escrita. Confirma-se tristemente em tal circunstância editorial a formulação da estudiosa indiana Gayatri Spivak: “Se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero.” (2010:14).

O autor de *Cela forte mulher* explica na introdução a metodologia de sua publicação: “O texto foi escrito do começo ao fim a quatro mãos dentro das celas e está creditado a quem de direito.” (Prado, 2003:11). O direito autoral é seu, ele afirma taxativamente, ainda que as histórias não o sejam. Apropriando-se do discurso deste outro que é a mulher, Antonio Carlos as afaga enquanto reproduz o seu silêncio histórico: “As minhas meninas são assim mesmo, encasquetam com uma coisa, depois esquecem.” (Prado, 2003:11).

Pode-se considerar os paratextos contidos na obra no sentido em que os concebe Gérard Genette, como elementos complementares “por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público.” (2009:9), como expedientes essenciais para assegurar que a recepção da obra pelo público seja

feita de acordo com a sua concepção original. Assim se constrói a exclusão das mulheres do plano autoral das obras que tem como tema exatamente a sua vivência neste espaço. Elas até podem ser o tema anônimo das narrativas sobre o cárcere, mas não são a voz que as constroem. Era exatamente contra este tipo de silenciamento que protestara Ferréz no Manifesto intitulado *Terrorismo literário*, em que dizia: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.” (Ferréz, 2005:9).

Nas capas destes livros constam os autores, cujos nomes são apresentados com destaque gráfico e apenas no interior dos mesmos, em local de menor evidência, como é o caso da orelha do livro, é que revela-se o nome do(s) sujeito(s) cuja história está sendo contada. Trata-se de um projeto editorial, concebido de acordo com o ponto de vista arraigado no imaginário hegemônico segundo o qual os excluídos não tem voz, não devem falar, e sim ser falados, suas histórias sendo a matéria-prima de livros alheios, assinados por indivíduos letrados, de classe média, estes sim aceitos com autores dentro do sistema literário.

Na cena italiana, apenas identificou-se uma única obra na qual há um mediador letrado encarregado de trazer à luz a voz e a história do detento. Trata-se de *Ero nato errore* – Storia di Anthony (2014), de Nina Marocolo e Anthony Wallace, nascido Antonella Casalucci, cujo drama de rejeição familiar leva à fuga e a recorrentes furtos que acabarão por levá-lo à prisão. Criado por uma tia na Escócia, o detento não tem o pleno domínio do italiano e é a partir dessa necessidade de tradução que a escritora Nina Marocolo, com trabalho em oficinas de escrita desenvolvidas no cárcere de Rebibbia, se empenha em auxiliá-lo: “Serei a tua voz... uma voz que da tua interioridade emerge e seja precisa, nítida, dura, dura como a tua vida inteira. Recuperarei fielmente as partes escritas por ti. Depois as nossas vozes, uma única voz, se encontrarão.”(Marocolo, Wallace, 2014:8). Constante do prólogo da obra, este diálogo traz ainda o comentário de Anthony, que alega nunca ter tido voz fora do cárcere e, assim, justifica ele próprio a necessidade da parceria, que é reforçada pela atribuição da autoria a ambos desde a capa.

Quando os próprios detentos assumem a palavra e narram suas histórias, mediações de diferentes tipos não deixam de comparecer para viabilizar esta voz autoral até pouco tempo inédita no mercado de bens simbólicos, mostrando-se instrumentos indispensáveis nesse sentido. Mesmo no caso de Luís Alberto Mendes e Jocenir, autores que assumem a autoria integral de suas narrativas, assinando-as como costumam fazer

os escritores, algum tipo de patrocinador parece igualmente ter sido necessário para lograr o ingresso de ambos no sistema literário nacional. O ficcionista Fernando Bonassi, que conheceu Mendes quando ministrava oficinas literárias no Complexo Penitenciário do Carandiru, apresentou os manuscritos de *Memórias de um sobrevivente* à prestigiada editora brasileira que publicou-os, encarregando-se ainda da apresentação da obra.

Mano Brown, dos *Racionais MC's*, procurou Jocenir na prisão, contando com seu talento de poeta para a composição das canções do grupo. O sucesso de *Diário de um detento*, que impactou a cena musical brasileira dos anos 90, certamente contribuiu para que o livro homônimo do autor fosse publicado. A passagem da condição de letrista de *rap* à de escritor implica certamente a superação de muitas barreiras, uma vez que o âmbito da literatura está entre os mais elitizados da produção cultural, conforme comprova a pesquisa de mapeamento do romance brasileiro contemporâneo organizada por Regina Dalcastagnè (2012:147-207). Tal caráter nem mesmo a recente onda de produções da “literatura marginal periférica”, marcada pela perspectiva da autorrepresentação, conseguiu reverter significativamente. O livro de Jocenir teve originalmente a apresentação de Drauzio Varella, seguindo-se a este o escritor Marcelo Rubens Paiva nas edições mais recentes da obra.

O médico dizia na “Apresentação” das primeiras edições de *Diário de um detento*: “o livro foi escrito por quem experimentou a dureza do cárcere”, ancorando assim a legitimidade do discurso na experiência vivida, como é típico do testemunho. Em seguida, efetivamente introduzia o leitor no âmbito do texto propriamente dito, identificando seu tema, caracterizando sua forma e promovendo seu autor como alguém que conhece o cárcere e domina a arte de narrá-lo: “em estilo cortante, o autor conta sua passagem por presídios e cadeias de São Paulo; entre eles a Casa de Detenção, onde nos conhecemos. É um relato forte. Vale a pena ler.” (Jocenir, 2001:s/p). Identificado como “Autor de *Estação Carandiru*”, Varella confere legitimidade ao texto de Jocenir, concedendo-lhe a palavra a partir da posição já consolidada de médico do presídio e autor de livro sobre o mesmo. João Camillo Penna analisa esta espécie peculiar de mediação exercida por Varella entre o detento e o público leitor:

É certo, assim, que a transposição do “transcritor” em *autorizador* dos relatos carcerários no Brasil coloca-o fora, embora em contato direto, da enunciação especificamente literária, transformando-o em espécie de instância

institucional-editorial de inscrição social do relato, e não mais gestor da fala e mão letrada que escreve e transcreve. (2013:32).

Os autores italianos do cárcere Cosimo Rega e Giovanni Arcuri encontram-se em situação similar. Sendo homens dotados de uma formação escolar mais sólida do que a maior parte dos autores brasileiros, a escrita não é para eles uma prática tão desafiadora. Ainda assim, a publicação dos respectivos livros também pode ser relacionada a um processo mais amplo de difusão do imaginário do cárcere na cena cultural italiana, na qual oficinas de teatro e de literatura ministradas por voluntários tem dado origem a peças e publicações que vem recebendo a atenção de um público cada vez maior.

Atestam esse fato publicações como *Afferrare le redini di una vita nuova* (2014), organizada pelo professor Fabio Pierangelli, da Universidade Roma Tor Vergata, ele próprio organizador de “laboratórios de escrita” no Presídio de Rebibbia, e também em 2012 de duas edições da *Revista Mosaico Italiano*, intituladas *Letteratura in carcere* (número 101) e *Liberi dentro* (número 103), nas quais é divulgada essa ampla gama de produções culturais provenientes da prisão italiana.

Faz parte dessa espécie de boom o filme *Cesar deve morrer* (2012), de Paolo e Vittorio Taviani, ganhador do Urso de Ouro no 62º Festival de Berlim, no qual ambos os autores desempenham o papel de si mesmos, detentos envolvidos na montagem da peça *Júlio Cesar*, de Shakespeare, em projeto efetivamente desenvolvido no Presídio de Rebibbia. A condição pública de atores e de autores de Rega e Arcuri é mais ou menos simultânea, projetando-os socialmente como produtores de cultura no duplo terreno do cinema e da literatura, ainda que o primeiro seja um militante histórico da cultura no espaço prisional, tendo fundado, por exemplo, a companhia de teatro do cárcere de Rebibbia.

Toda a eficiente mediação verificada no processo de difusão das narrativas do cárcere revela um esforço da parte dos envolvidos no sentido de romper com o silenciamento que é imposto aos detentos por uma cultura que os vê como uma alteridade a ser recusada, como o outro, ao mesmo tempo desconhecido e assustador. João Camillo Penna (2013:33) chamou-os “sujeitos constituídos pela pena”, pensando o termo “no duplo sentido de penalidade e instrumento de escrita”. Partindo da experiência compartilhada da “pena” no primeiro sentido de penalidade, a apropriação da “pena”, no segundo sentido de instrumento de escrita é conquista árdua que implica superação de uma gama de estigmas, entre os quais pode-se apontar a marginalidade no

que toca à vivência cultural e a marginalidade advinda da experiência prisional em decorrência da prática de ações criminosas. E no entanto, a pena que se vive e simultaneamente se paga instiga à pena do registro e do resgate de si e da própria dignidade. Este esforço é enorme, pois o espaço da prisão é um mundo de exceção brutal, um espaço de negação e aviltamento da força individual de cada um, do qual o texto escrito permite realizar uma espécie de fuga simbólica por meio da palavra.

Diferentemente das obras referidas, *Sobrevivente André du Rap* (do Massacre do Carandiru) foi efetivamente escrito a quatro mãos. André du rap consta como autor da narrativa, como se viu, em cuja capa consta uma foto sua, tendo ao fundo o presídio e outros presidiários. Bruno Zeni é referido em letras miúdas apenas como responsável pela “coordenação editorial”, um auxiliar portanto. A atribuição do papel de autor ao detento que testemunha, acompanhada do mediador cultural em posição secundária dentro da edição configura uma exceção dentro do conjunto em estudo, no qual a formação escolar mais sólida acaba por determinar um peso maior ao sujeito letrado na configuração do texto ao público.

Tais aspectos acerca da definição do sujeito autoral permitem apontar relações intrincadas entre o letramento e a cidadania, ou ainda, no caso específico dos escritos do cárcere em estudo, entre a ausência de letramento e a subalternidade. Na maior parte dos textos em estudo, é a bagagem cultural que define a condição de cada uma das partes, favorecendo que o detento não fale, antes seja falado. Ainda que ao final do livro conste o segmento “Sobre os autores”, com fotos e informações de ambos, e também os agradecimentos de ambos, pode-se considerar André o autor.

Um conjunto de aspectos contribui para tal consideração. Bruno Zeni assina os trechos da obra sob seu encargo, o prefácio, o posfácio e também as notas de rodapé que organizam a publicação, deixando implícito que o resto é do outro. Ele afirma ter sido seu papel o de realizar a mera transcrição: “Na edição do texto, procurei ser o mais fiel possível às particularidades da fala do André – mantive, inclusive as suas incongruências e incorreções” (Zeni, *Du rap*, 2002:9). Fazendo “interferências mínimas”, Zeni busca ser fiel ao que foi relatado oralmente por André.

Ainda quando falam, muitas vezes, os presos não falam apenas de si, mas da coletividade a que pertencem. Os próprios títulos dos livros contemporâneos do cárcere evidenciam de diferentes modos e em níveis variados a pluralidade de vozes contidas nos relatos, aspecto já presente na narrativa inaugural de Drauzio Varella, composta por

um apanhado de histórias, apresentadas ao leitor como tendo sido apenas recolhidas pelo autor no cotidiano de sua atividade como médico no presídio.

O lastro plural está também presente em *Vidas do Carandiru*, um conjunto de histórias que se oferecem ao público como sendo “reais” e compartilhadas, ainda que o publicitário Humberto Rodrigues assinasse a parte em que narra suas próprias histórias, bem como seja investido da função de autor da coletânea. O mesmo ocorre em *Pavilhão 9*, cujo título refere o espaço coletivo do prédio onde ocorreu o que ficou registrado na história brasileira como o “Massacre do Carandiru”, trazendo o sentido de uma experiência e de um trauma de muitos, mesmo que seja uma só a fonte que testemunha, Milton Marques Viana.

Há vozes individuais que assumem a palavra para narrar as suas próprias vivências em mais de um texto. Luiz Alberto Mendes apresenta-se como “sobrevivente” de uma catástrofe por um lado mais ampla do que o cárcere, porque relacionada ao fracasso em série de todas as instituições que lhe foi dado conhecer, a família, a escola, os centros de reabilitação de menores, etc. E por outro lado mais restrita do que o cárcere, porque relacionada à individualidade de sua pessoa, cuja trajetória de erros acabou levando ao presídio, muito mais do que à coletividade dos detentos. Das obras em estudo esta é a narrativa em que menos se ouve o coro dos prisioneiros e aquela na qual mais se destaca o timbre particular e único da voz solitária do detento.

André du Rap é também alguém que sobreviveu, mas em seu caso o epíteto de “sobrevivente” diz respeito a um episódio específico, a chacina de 2 de outubro de 2002 no Carandiru. Ele não fala sozinho: “Então, o meu objetivo, o nosso objetivo é mostrar o valor que tem uma companheira lá dentro, o valor que tem a família [...]” (2002:182). João Camillo Penna identifica este que fala como uma “singularidade plural” (p.111), ressaltando antes de mais nada a presença do mediador intelectual, no caso um jornalista, na edição escrita do discurso oral do detento. Trata-se de um esforço conjugado cuja forma resultante evidencia a voz de André como aquele que conduz o discurso (“o meu objetivo”), mas este não deixa de pôr em evidência a presença do gestor deste discurso (“o nosso objetivo”).

Independente da existência deste sujeito letrado a intermediar a fala do detento na produção do discurso escrito, a dimensão coletiva deste eu que fala é traço central do conjunto dos escritos do cárcere. Trata-se de um traço inerente às escritas dotadas de elevado teor testemunhal, identificado com a “capacidade da narrativa da dor de construir uma comunidade unida pela experiência dolorosa e do sentido benéfico dessa

aliança” (Selligmann-Siva, 2005:86), sendo típica das obras de sobreviventes ou de autores que enfocam as catástrofes.

As obras escritas a partir da prisão trazem, em alguma medida, este peculiar entrecruzamento entre as instâncias individual e coletiva, dada a imposição do convívio social dentro dos presídios nacionais, manifesta desde as celas, até os refeitórios e espaços de lazer. Aquele que fala invariavelmente conta episódios que não foram vivenciados isoladamente, podendo, assim, falar por um conjunto de presos, senão por todos. Maria Rita Palmeiro, estudiosa do tema, apresenta síntese muito pertinente acerca dessa feição: “A experiência traz uma dimensão coletiva, mas quem narra a viveu de modo obviamente particular.” (Palmeiro, 2009:14). Quando se trata de uma experiência de violência, a voz do preso narra a dor a partir do próprio corpo sem deixar de constituir uma denúncia da brutalidade presente na rotina prisional.

Tal imbricamento entre a parte e o todo é passível de ser interpretado em seu significado no âmbito cultural, uma vez que propicia a ruptura da escrita do cárcere com o fechamento individual tradicional das narrativas autobiográficas, como se pode perceber na obra de Jocenir desde o título, *Diário de um detento*, no qual o artigo indefinido reforça a pouca particularização do narrador, a feição de indivíduo comum conectado a um padrão coletivo de existência.

Em Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru) este lastro coletivo não deixa de estar presente. O último fragmento – “O peso de uma grade” – é especialmente significativo. Mesmo solto, André assume o ponto de vista do preso: “A sociedade aqui fora é totalmente diferente do nosso mundo, do mundo que você vive atrás das grades. Ninguém sabe o peso que tem uma grade” (Zeni, Du rap, 2002:182). Seu mundo não deixa de ser o do cárcere, ainda que esteja em liberdade, a condição de apenado incorporou-se como mancha indelével de sua identidade.

A respeito do caráter social e igualmente da dimensão política inerente aos diferentes escritos do cárcere, João Camillo Penna considerou: “A enunciação coletiva da vítima, a reconstituição da memória e verdade jurídica de sua experiência, é assim inseparável da construção da identidade como modelo de politização da memória.(2013:30). Misturando memória e política, os escritos do cárcere mostram-se textos muito desafiadores ao olhar do crítico, que não pode apegar-se aos conceitos arraigados de autoria e literariedade, pois estes mostram pouca serventia diante de vozes individuais muito peculiares, que ressoam dramas coletivos, reivindicando justiça e dignidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Escritos do cárcere

Arcuri, Giovanni. 2011. *Libero Dentro*: brevi storie e riflessioni di vita vissuta. Roma: Albatros.

Bruno, Emílio, Costa, Wagner Veneziani. 2000. *Letras de liberdade*. São Paulo: W.B. Editores.

Du rap, André, Zeni, Bruno. 2002. Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru). São Paulo: Labortexto.

Jocenir 2001. Diário de um detento: o livro. São Paulo: Labortexto Editorial.

Maroccolo, Nina, Wallace, Anthony. 2014. *Era nato errore*: Storia di Anthony. Roma: Pagine.

Mendes, Luiz Alberto. 2001. Memórias de um sobrevivente. São Paulo: Companhia das Letras.

Negrini, Pedro Paulo. 2002. *Enjaulado*: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal. Rio de Janeiro, Gryphus.

Oliveira, Rejane Pivetta. (Org.). 2013. *Literatura para pensar e intervir no mundo*. Porto Alegre: Editora UniRitter.

Prado, Antonio Carlos. 2003. *Cela forte mulher*. São Paulo: Labortexto Editorial.

Ramos, Hosmany. 2002. *Pavilhão 9*: paixão e morte no Carandiru. 3. ed. São Paulo, Geração Editorial.

Rega, Cosimo. 2012. *Sumino 'O Falco*: autobiografia di un ergastolano. Roma: Robin Edizioni.

Rodrigues, Humberto. 2002. Vidas do Carandiru: histórias reais. São Paulo, Geração Editorial.

Crítica literária

Cunha, Eneida Leal. 2002. Margens e valor cultural. In Reinaldo Marques, Lúcia Helena Vilela (orgs). *Valores, arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/Abralic, p.159-169.

Dalcastagnè, Regina. 2012. Um mapa de ausências. In: *Literatura brasileira contemporânea: um mapa de ausências*. Rio de Janeiro, Editora da UERJ, p.147-207.

Eslava, Fernando Villarraga. 2004. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24. Brasília, julho-dezembro, p. 35-51.

Genette, Gérard. 2009. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Giron, Luís Antônio. Pena de sangue. Revista Brasileira de Cultura *Cult*, n. 59, São Paulo, julho de 2012, p. 34-44.

Moreiras, Alberto. 2001. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed UFMG.

Palmeira, Maria Rita Sigaud Soares. 2009. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-06092011-142127/>>. Acesso em: 2013-12-09.

Penna, João Camillo. 2013. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Rodriguez, Benito Martinez. 2003, “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 22. Brasília, janeiro/junho, p. 47-61.

Seligmann-silva, Márcio 2003. Violência, Encarceramento, (In) justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista Letras*, São Paulo, v.43, n.2, p. 29-47. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/303>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

Seligmann-Silva, Marcio. 2005. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: Seligmann-Silva, Marcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, p. 81-104.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

JOÃO UBALDO, DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Edil Silva COSTA⁵
Pérola Cunha BASTOS⁶

RESUMO

“O Auto da Compadecida”, “Deus é brasileiro” e “O homem que desafiou o diabo” são filmes, sucessos de público e crítica, que partem de obras literárias com fortes conexões com a cultura popular: a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; o conto “O santo que não acreditava em Deus”, de João Ubaldo Ribeiro; e o romance *As pelepas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro. Objetiva-se analisar os processos de apropriação e recriação de textos populares pela literatura e as produções recentes do cinema nacional que enfocam a temática predominante da religiosidade popular e dos pactos fáusticos. Tomando como ponto de partida e convergência o conto “O santo que não acreditava em Deus”, de João Ubaldo Ribeiro, atualização/adaptação das narrativas orais populares do tempo em que “Nosso Senhor andava pelo mundo com São Pedro”, é feito um estudo comparativo e de tradução intersemiótica dessas obras para discutir as conexões da tradição oral, a literatura e o cinema. Nas três obras, ambientadas no universo nordestino, com suas dificuldades e desigualdades sociais, tanto a figura divina como o diabo são humanizados e convivem muito de perto com os mortais e pecadores. Procura-se mostrar as construções da religiosidade popular e suas representações – quase sempre atravessadas pelo humor mais mundano e pela desacralização dos textos religiosos – e de que modo esse aspecto literário é conservado, atenuado ou ampliado nas traduções audiovisuais.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; cinema; literatura; religiosidade.

A apropriação da cultura popular pela cultura letrada e massiva se configura como um procedimento bastante profícuo ao longo do século XX. Porém, desde o Romantismo, já se evidenciava na literatura a aproximação com textos populares nas tentativas de fundação de uma identidade nacional. A associação do folclore com o nacional é fundamentada na crença de que o popular folclórico seja uma representação do puro, autêntico e homogêneo. Por outro lado, o fato de, tradicionalmente, se entender

5 Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Departamento de Educação do Campus II/Alagoinhas, Bahia, Brasil, escosta@uneb.br.

6 Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Departamento de Educação do Campus II/Alagoinhas, Bahia, Brasil, perolauneb@gmail.com.

o folclore como anônimo facilita as apropriações e a desconsideração das marcas pessoais que os criadores populares imprimem em seus textos. As produções culturais contemporâneas – que tendem a misturar gêneros, romper fronteiras e ignorar autorias – apresentam um diálogo muito rico no que diz respeito a essa interação com a cultura popular, demonstrando que é cada vez mais inócua a separação dualística popular, não-popular, na teia da criação artística.

Assim como a literatura escrita, nas últimas décadas, três produções do cinema nacional apresentam fortes conexões com a literatura de cordel e as narrativas orais. São filmes cujos roteiros são adaptações de textos literários que por sua vez se apropriam de textos da cultura popular: “O Auto da Compadecida” (2000), “Deus é brasileiro” (2003) e “O homem que desafiou o diabo” (2007). O primeiro filme parte da peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1973), embora faça uma colagem de diversas obras do autor; o segundo é inspirado no conto “O santo que não acreditava em Deus” de João Ubaldo Ribeiro, publicado no livro *Já podeis da pátria filhos e outras histórias* (1991). Por último, temos a adaptação do livro *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo* (2006), de Nei Leandro de Castro. Pretende-se aqui analisar os processos de apropriação e recriação de textos oriundos da tradição oral pela literatura e como cinema nacional nos últimos tempos tem contribuído para fortalecer a inter-relação do oral-escrito-visual.

Até chegar às telas o roteiro adaptado passa por alterações, fruto das interpretações do diretor e dos atores. São, portanto, várias leituras que se sobrepõem. O humor é um traço comum a todas as obras em análise, embora com momentos densos quando colocam a nu a miséria da condição humana e do sujeito dividido entre o bem e o mal. Além de nos fornecer pistas sobre o processo de criação da cultura popular e massiva, o estudo dessas produções culturais favorece a discussão sobre como a cultura de massa, no caso o cinema, pode intermediar o acesso a obras em comunidades de oralidade mista (Zumthor, 1997). Vale ressaltar que os filmes citados são facilmente encontrados em versões piratas à venda nas feiras e camelôs de todos os centros urbanos brasileiros, além de terem sido exibidos na TV. São assim de ampla recepção, podendo tornar-se novas matrizes narrativas da tradição oral, como são os clássicos épicos e contos de fadas para o cordel e os contos populares (Ferreira, 2003).

Nossa proposta será discutir com o que nos proporciona a literatura comparada, considerando o que sublinha (Carvalho, 2006), “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura”. Este trabalho

discute: contos, romance, uma peça e um filme, ou seja, múltiplas linguagens todas incumbidas de muitos detalhes gregários e intercomunicantes às obras aqui discutidas. Como se já não bastasse, temos ainda que considerar que a “obra literária pode migrar da tradição original em que surgiu para incluir-se em outro contexto cultural” (Carvalho, 2006).

A Tradução intersemiótica nos instrumentaliza, para que neste terreno rico e produtivo de reflexões, possamos nos aproximar, de pelo menos, uma de tantas possíveis reflexões que as obras nos oferece. Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux (1998), afirma que o texto (literário ou não) “é um sistema de signos que colaboram com outros signos, musicais, pictóricos, icônicos. E assim se afirma a necessidade de uma análise em que se conjuguem análise textual e semiologia”. Portanto, nos debruçamos nesta perspectiva desafiadora, inquietante e rica experiência humanizadora.

A tradução divide-se em: interlingual (que ocorre entre línguas diferentes – a tradução propriamente dita); a intralingual (que acontece no âmbito da mesma língua de origem); e por fim, a Intersemiótica esta última foi definida por Jakobson em 1959 como um tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Para Haroldo de Campos(2006), “toda tradução é uma recriação; forma privilegiada de leitura crítica; o crítico assegura que é impossível uma codificação estética na prática tradutora”. E ainda Para Plaza “numa tradução intersemiótica é preciso levar em consideração o contexto histórico-social em que os signos foram produzidos, pois a “arte não se produz no vazio” e “a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana”. Posto assim, a tradução nos dá margem de trabalho reflexivo intenso e largamente profícuo de aprendizagens, principalmente, sobre religiosidade, cultura popular e as querelas que debate a humanidades desde a mais tenra idade de existência.

Nos limites deste texto, iremos nos deter no filme “Deus é brasileiro”, abordando o processo de composição da obra e as relações com a linguagem oral, escrita e cinematográfica. Desse modo, propomos uma análise de um conto popular do ciclo “Jesus pelo mundo com São Pedro”, o conto de João Ubaldo Ribeiro “O santo que não acreditava em Deus” e o filme “Deus é brasileiro”, de Cacá Diegues.

Religiosidade e cultura popular

A temática religiosa cristã está muito presente na cultura popular e é traduzida de maneira peculiar, seja nas narrativas, nos folguedos e dramas ou nas cantigas. Os textos populares, embora sigam um viés conservador nos costumes e na moral da religião oficial e dominante, corroborando com os discursos hegemônicos, deixam escapar nas brechas do humor as contradições humanas e embaralham a ordem das coisas, podendo fazer do diabo uma vítima da astúcia feminina ou de Jesus um malandro enganador.

Os contos religiosos protagonizados por Jesus e São Pedro poderiam ser classificados como narrativas cômicas, assim como os contos do ciclo do demônio logrado. O diabo nas narrativas populares ou nos folhetos de cordel tem seu caráter maléfico esvaziado, do mesmo modo que as atitudes de Jesus e Pedro provocam o riso e os distanciam da rigidez moral da religião que representam.

As obras *Auto da Compadecida* e *As pelejas de Ojuara* seguem essa mesma linhagem e dão a tônica aos filmes que inspiram. Longe da densidade do Cinema Novo, optam pelo humor debochado, pela facilidade dos estereótipos, por uma estética festiva. O diabo, ridicularizado e derrotado, não assusta aos que enfrentam a fome, a miséria, a violência do cangaço. Os protagonistas, João Grilo, Chicó, Cancão ou Ojuara, adaptados a esse mundo de provações, defendem-se com as armas de que dispõem, sua esperteza e malandragem.

Nos contos religiosos de Jesus e São Pedro pelo mundo, o diabo não aparece e a narrativa é centrada nos dois companheiros de viagem. São contos que tem a mesma estrutura dos contos de Pedro Malasartes, sempre um caminho e uma aventura. No caso de Malasartes, a aventura parece não ter fim nem propósito, além do puro e simples ofício de fazer artes. Para Jesus e São Pedro, a viagem, também sem começo nem fim, tem o propósito da pregação, dos ensinamentos religiosos pelo exemplo. Note-se que os demais apóstolos são esquecidos, raramente havendo alguma referência a eles. Apenas Pedro viaja com Jesus que se disfarça de homem comum para melhor avaliar o comportamento humano, castigando ou recompensando. Nessas narrativas, o mal não está personificado, mas diluído as ações humanas que serão corrigidas. Como veremos adiante, Pedro é a principal vítima, pois ele vai representar o homem em toda sua vulnerabilidade e pequenez que se acentua diante da grandiosidade de seu companheiro divino.

O filme “Deus é brasileiro” e os contos religiosos

“Deus é brasileiro” é uma obra que tem fortes marcas da religiosidade popular. Na tradição oral, os santos também cometem diabruras, a exemplo de São Pedro, nos contos populares do ciclo de “Jesus pelo mundo com São Pedro” já citados. Nessas narrativas, Pedro é um santo malandro que pensa ser esperto e se dá mal, revelando-se na verdade um besta, diante da malandragem de Jesus, este sim, um malandro esperto.

A tradição oral dessacraliza o sagrado, aproximando os santos da vida material. Humanizado, Jesus é um “malandro do bem”, que não perde a oportunidade de dar a lição de moral em São Pedro, mas para isso pratica ações bastante duras. Pedro, por sua vez, só pensa em levar vantagem e serve de contraponto, fazendo o público rir de seu castigo por atitudes condenáveis. Suas espertezas, ou melhor, tentativas de esperteza, são sempre logradas pela sabedoria do seu senhor. É o homem que, revelando o que pode haver de mais humano, deixa transparecer toda a sua imperfeição, egoísmo e fraquezas. Na medida em que é penalizado, nos ensina as regras da “boa conduta”.

Aqui, colocado frente a frente com o esperto, está o pseudo-malandro (no fundo, um besta) a ensinar que a esperteza deve ser bem usada (do contrário, volta-se contra seu agente) e que, na malandragem, também há uma hierarquia: sempre pode haver um malandro mais esperto que outro. São Pedro muitas vezes é confundido com Pedro Malasartes e na tradição oral pertence a um ciclo de contos que oscila entre o religioso, o exemplo e o humor.

São Pedro guarda semelhanças com o João Grilo do *Auto da Compadecida*. Já tão popular no cordel como o Cancão de Fogo, João Grilo é o malandro amarelo. Passando pela literatura dramática de Ariano Suassuna, depois do sucesso no teatro e na televisão, também é transposto para a tela grande. O texto de Suassuna se aproveita da religiosidade popular e até justifica com isso as ações do personagem, colocado com vítima do sistema: a malandragem do pobre é questão de sobrevivência.

Seguido a trilha das histórias populares, João Ubaldo Ribeiro escreve o conto “O santo que não acreditava em Deus”, recriando as narrativas de “Jesus pelo mundo com São Pedro”. Essas narrativas ganharam uma atualização/adaptação para o cinema no filme de Cacá Diegues, “Deus é brasileiro” (2003). No filme, Taoca é um malandro-besta-preguiçoso endividado que tenta se aproveitar da situação quando encontra Deus e

segue com ele em viagem, à procura de Quinca das Mulas, um “santo” que deveria substituí-lo durante suas merecidas férias.

Nessa trama cinematográfica, o malandro bem que tenta, mas não consegue tirar proveito da situação para saldar suas dívidas com o agiota. No entanto, alcança um final feliz ao lado de Madá, a mulher-tentação, que segue viagem com eles. A indiferença de Deus frente ao drama pessoal de Taoca lembra muito a relação dos personagens centrais nos contos de “Jesus pelo mundo com São Pedro”. Vejamos um exemplo do conto popular.

As narrativas orais e a dessacralização do sagrado

Na tradição oral da Bahia, assim como em outras regiões do Brasil, estão registrados contos populares de temática religiosa. Essas narrativas estão difundidas por todo o mundo cristão, mas no Brasil São Pedro é o principal antagonista, compondo um conjunto de narrativas do ciclo “Jesus pelo mundo com São Pedro”. O texto a seguir ilustra essas narrativas:

São Pedro, Jesus e o jogo de cartas⁷

Ela é de Pedro e Jesus que só andava pelo meio do mundo, né? Aí, conde foi um dia, saíram. Aí Pedro gostava de jogo e Jesus não gostava. Aí Jesus ia passando, era Pedro na frente, Jesus atrás, né? Quando chegou assim, tinha a casa de jogo, um barzinho assim, né, a casa de jogo. Aí Pedro disse:

- Jesus, vamos ficar aqui?

Aí Jesus disse:

- Não, Pedro, nós vai embora!

Aí Pedro:

- Não, Jesus, vamos ficar pela aqui!

Aí Jesus sabe de tudo, né, entende tudo. Ele viu que não dava certo aquilo ali, mas disse:

⁷ Narrado por Maria da Conceição Lago Reis (Ceça). Jacobina, 05.01.92. Recolhido por Cely dos Santos Vianna e Edil Silva Costa e publicado em: Costa, Edil Silva. 2015. *Ensaaios de malandragem e preguiça*. Curitiba: Appris.

- Nós vamos ficar!

Aí pegaram, botaram uma esteira assim de junto da porta, aí deitaram todos dois, ficaram deitados. Jesus não gosta dessas coisas, deitou pro lado da parede — Jesus. E Pedro deitado na esteira! Jesus não gosta dessas coisa e Pedro gosta. Aí ficaram os dois deitadim. Jesus tá oiando pro jogo e os cara tava danado ganhando. Quando Jesus tava oiando, aí os cara que tava ganhando começou perder. Aí disse:

- Peraí, rapaz! Foi depois que esses cara chegou aqui que nós começemo perder.

Aí pegou Pedro, mas deu uma surra ni Pedro!... Aí Pedro ficou quietim. Aí, depois apanhou, balançou Jesus:

- Jesus, ói Jesus, tu passe pra frente que eu passo pra trás.

Aí Pedro passou pra trás, Jesus passou pra frente, tornou se embrulhar, se embrulharam, essas coisa... Aí os cara começou ganhar, depois começou perder. Disse:

- Peraí, rapaz, nós batemo o da frente, agora nós vamos bater o de detrás!

Pegou Pedro de novo, cacetou Pedro. Mas apanhou! Aí Pedro oiou assim, disse:

- Jesus, ói Jesus, vumbora embora, vumbora embora, que aqui não tá dando certo mais pra nós dois não, viu?

Aí se mandaram, eles dois.

Como se pode observar no conto narrado por Dona Ceça, São Pedro é um sujeito mundano que gosta de jogo e prefere frequentar ambientes onde há diversão, bares e casas de jogos. O comportamento inadequado do “santo” tem resposta na aceitação silenciosa de Jesus que dá demonstração de sabedoria e aproveita a oportunidade para doutrinar, ainda que pelo castigo. Nos contos do ciclo “Jesus pelo mundo com São Pedro”, Pedro é o contraponto de Jesus, um pecador, muitas vezes tentando ludibriar Deus e sendo ridicularizado, castigado por isso. Nota-se na narrativa acima a adaptação do conto, tanto nas marcas regionais da linguagem quanto nos elementos temáticos característicos da cultura local como o “barzinho” e a acomodação na esteira. A narradora destaca a onisciência de Deus ao dizer que Jesus sabe tudo, entende tudo e toma as decisões sem argumentar. Por outro lado, Pedro tem um comportamento infantilizado, propõe a troca de lugar com Jesus para escapar da surra e termina

apanhando duas vezes. O conto deixa ainda transparecer a ideia de que o jogo é algo pecaminoso e o ambiente onde acontece é mal frequentado, por pessoas violentas e sem escrúpulos. Portanto, lugar para ser evitado, como disse Jesus no primeiro momento da narrativa. Ao final, essa lição é aprendida e eles seguem viagem, Jesus ileso e Pedro duplamente castigado.

A indiferença de Jesus em relação às necessidades ou vontades de Pedro é uma constante nessas narrativas, algo muito semelhante ao que é retratado no conto de João Ubaldo Ribeiro e no filme “Deus é brasileiro”.

João Ubaldo Ribeiro, pescador de causos

O conto “O santo que não acreditava em Deus”, como outros textos de João Ubaldo é uma narrativa que carrega todo colorido da linguagem popular. Narrado em primeira pessoa, o conto traz as marcas da fala do povo da Ilha de Itaparica, Recôncavo da Bahia e das suas formas de narrar. A dinâmica da narração, o vai-e-vem, o suspense como quem joga a isca e fica esperando a reação do outro, tudo isso prende a atenção do ouvinte e dá sabor ao texto. É uma história de pescador com o movimento, o exagero e a credulidade desse tipo de narrativa. Como um causo de pescador, exige predisposição do ouvinte para aceitar a “verdade” da história. O sujeito inicia o causo demonstrando um vasto conhecimento a respeito de peixes e da vida local que mais parece “conversa fiada”:

É engraçado que eu entenda tanto de peixe e quase não pegue, mas entendo. Os peixes miúdos de moqueca são: o carapicu, o garapau, o chicharro e a sardinha. Entremeados, podemos ferrar o baiacu e o barriga-me-dói, o qual o primeiro é venenoso e o segundo causa bostas soltas e cólicas. De uma ponte igual a essa, que já foi bastante melhor, podemos esperar também peixes de mais de palmo, porém menos de dois, que por aqui passam, dependendo do que diz o rei dos peixes, dependendo de uma coisa e outra. Um budião, um cabeçudo, um frade, um barbeiro. Pode ser um robalo ou uma agulha ou ainda uma moreia, isto dificilmente (p. 127).

Aparentemente sem propósito, o longo trecho inicial situa o leitor no universo pesqueiro. Ao contrário dos causos que tradicionalmente costumam narrar pescarias bem sucedidas, de peixes enormes ou em grande quantidade, este conto narra o fracasso da pesca, porém um encontro inesperado que compensa em muito a extravagância da

história. Numa discreta alusão ao “pescador de homens”, o tão popular santo fundador da Igreja, nosso pescador encontra Deus. O narrador oscila entre a primeira pessoa do singular e o plural majestático, imprimindo um tom quase pedante a certos trechos:

Mas temos uma vazante despreocupada, vem aí setembro com suas arraias no céu e, com esses dois punhados de camarão miúdo que Sete Ratos me deu, eu amarro a canoa nos restos da torre de petróleo e solto a linha pelos bordos [...]. Temos uma carteira quase cheia de cigarros; uma moringa, fresca, fresca; meia quartinha de batida de limão; estamos sem cueca, a água, se não fosse a correnteza da vazante, era mesmo um espelho; não falta nada e então botamos o chapéu um pouco em cima do nariz, ajeitamos o corpo na popa, enrolamos a linha no tornozelo e quedamos, pensando na vida (p. 128).

O quadro que o sujeito descreve é um delicioso retrato de um preguiçoso que ao invés da rede tem a canoa para o leve flutuar. O fracasso da pescaria não o apoquentam, pois o sucesso depende de mais esforço que o sujeito não se mostra disposto a fazer:

[...] podemos abrir essa quartinha, retirar o anzol da água, verificar se vale a pena remar até o pesqueiro de Paparrão nesta soalheira, pensar que pressa é essa que o mundo não vai acabar, e ficar mamando na quartinha, viva a fruta limão, que é curativa (p. 129).

É nesse interregno, quando o leitor/ouvinte já tem uma ideia bem clara de quem é o narrador e de sua condição no mundo, que Deus aparece. O narrador de um conto oral assume a voz de todos os personagens e empresta sua linguagem e seu dialeto a todos eles, embora assumindo tons de voz diferentes para cada um. Dessa mesma forma, o pescador do conto de João Ubaldo coloca na boca de Deus o vocabulário do homem da Ilha. O trata com intimidade e até um certo abuso de confiança, aspecto não raro em classes populares:

Eu fiz: quá-quá-quá, não está vendo tu que temos somente carrapatos? Carrapato, carrapato, disse eu, está vendo a cara do besta? Ele, porém, se retou.

– Não se abra, não – disse ele – que eu mando o peixe lhe dar porrada.
– Porrada dada, porrada respostada – disse eu. (p. 131)

Deus é um ser arrogante, prepotente, sem paciência para com os outros, até mesmo violento e que não admite ser contrariado. Sua teimosia fica ainda mais visível no seu encontro com Quinca das Mulas. Como nos contos de Jesus pelo mundo com São Pedro, Deus é humanizado, come, bebe, vai ao bordel. Com suas criaturas, faz uma “farra lindíssima”. Ele “sabia mais sambas de roda que qualquer pessoa”. A

camaradagem só é quebrada quando é feito o convite que deixa Quinca furioso. Vão aos berros e aos tapas madrugada a dentro:

Eu, que fiquei sentado longe, só ouvia os gritos, meio dispersados pelo vento.

– Você tem que ser santo, seu desgraçado! – gritava Deus.

– Faz-se de besta! – dizia Quinca.

E só quebrando porrada, pelo barulho, e eu achando que, se Deus não ganhasse na conversa, pelo menos ganhava na porrada, eu já conhecia. (p. 138)

A intolerância de Deus encontrou par em seu “santo”. Apesar da ira divina se manifestar por diversas vezes, a simpatia e o carinho para com os homens reaparece ao final do texto:

(...) estamos Deus e eu navegando de volta para Itaparica, nenhum dos dois falando nada, ele porque fracassou na missão e eu porque não gosto de ver um amigo derrotado. Mas, na hora que nós vamos passando pelas encostas do Forte, quase nos esquecendo da vida pela beleza, ele me olhou com grande simpatia e disse: fracasso nada, rapaz. Não falei nada, disse eu. Mas sentiu, disse ele. Se incomode não, disse ele, nem toda pesca rende peixes. (p. 138)

Esse trecho evoca a concepção paradisíaca dos trópicos, cuja beleza enche Deus de orgulho por sua criação ao passo que revela a sensibilidade do pescador. A onisciência divina, sua capacidade de auscultar os sentimentos dos homens, desarma o outro, mas também deixa transparecer cumplicidade e amizade. Tudo leva a crer que Deus está mais perto dos homens do que parece e menos perto do que gostaria. A frase final, uma máxima de sabedoria (*Nem toda pesca rende peixes*), nos remete novamente ao início do conto e ao texto bíblico, do pescador de homens.⁸ Diante do homem que “pescou” Deus, os ouvintes não podem contestar o caso.

Religiosidade popular e malandragem

Os heróis malandros são caracterizados pela maleabilidade e facilidade de romper com as normas comuns de conduta social, criando eles suas próprias normas.

8 Citação de Mateus: “E Jesus, andando junto ao mar da Galiléia, viu a dois irmãos, Simão, chamado Pedro, e André, seu irmão, os quais lançavam as redes ao mar, porque eram pescadores;

E disse-lhes: Vinde após mim, e eu vos farei pescadores de homens.” (Mateus 4:18,19)

Malandragem é maleabilidade, é jogo.⁹ O malandro não dá crédito ao código social vigente e só respeita o novo código inaugurado por ele mesmo. Ele cria o jogo, inventa regras e, por isso, sabe bem jogar. Com sua maleabilidade, o malandro pode mudar as regras do jogo já existentes, sempre a seu favor. Claro está que, para agir nas margens, o herói tem que conhecer por dentro (e muito bem) o código dominante, pois é por dentro que ele vai minando-o, muitas vezes fingindo obedecê-lo.

Com sua rebeldia, delineia um novo estatuto, e um novo pacto se estabelece. Esse é um traço compartilhado por personagens de contos, romances, histórias em quadrinhos, filmes, textos orais, continuadores de uma tradição que reforçam discursos ora velados, ora explícitos, o texto da malandragem na cultura brasileira. Muitas vezes, tais discursos são o reflexo de uma visão estereotipada e exterior. Encobertos pelo verniz da cordialidade, estão o preconceito e a visão interessada em desqualificar.

É o que vemos tanto na narrativa oral quanto no conto escrito e no filme. O Deus brasileiro é também um malandro e, como nos contos, não admite contestação. Seu poder é absoluto. Na maior parte das vezes, o malandro é pobre ou está em uma situação de desigualdade. Herói solitário, só conta com sua esperteza para sobreviver. Assim é Taoca. Nos contos populares, o melhor representante desse tipo é Pedro Malasartes. Muitos dos contos com esse personagem são divididos em episódios, ações encadeadas que dão a entender da continuidade de suas aventuras. O herói é um viajante e sua história é o caminho, cheio de peripécias. Sem qualquer objetivo específico aparente, a não ser o lúdico, Malasartes é o malandro que parece só querer afirmar seu caráter picaresco. Seus ingredientes são o humor, a obscenidade, a falta de limites e até mesmo a crueldade.

Os valores que perpassam tais contos são, todavia, os valores culturais das comunidades narrativas que os transmitem. Os narradores desses contos podem confundir Pedro Malasartes com Bocage – protagonista de anedotas picantes ou pornográficas –, Camões ou São Pedro. Certas atitudes demonstram que a crueldade ou a malícia, e também a sensualidade e amoralidade, estão presentes nas camadas populares, refutando, assim, a tese de “povo ingênuo”, vítima da sociedade injusta.

De modo geral, Pedro Malasarte e João Preguiçoso são tipos caracterizados como sujeitos do mundo rural, não só porque tais narrativas são encontradas em maior número e com mais vitalidade quanto mais afastados dos centros urbanos, mas por

⁹ Para um estudo mais detalhado sobre o tema, ver Costa, Edil Silva. 2015. *Ensaio de malandragem e preguiça*. Curitiba: Appris.

causa do preconceito em relação a essas populações, em grande parte, pobres e analfabetas. O malandro urbano costuma ser mais elegante, de fino trato, sabe se comportar no meio chique e até passa por um deles, sem precisar parecer submisso, como faz Pedro Malasartes. O Taoca do filme está entre um e outro, é um tipo suburbano. Um homem ainda jovem, da zona urbana do interior do Brasil, que consome a cultura de massa, mas também está inserido na cultura tradicional. Na tradição oral, os maus exemplos são vistos com mais abundância nos contos faceciosos. Pode-se considerá-los contos de exemplo às avessas ou contos de maus exemplos. É curioso como é maior a solidão do herói malandro. Suas regras e seus pactos são individualistas, ele pactua por ele e consigo mesmo. São viajantes solitários. Sua inconstância e maleabilidade são expressas no ato de viajar. No filme, a viagem e a solidão acabam com o retorno de Deus e o encontro definitivo com Madá que parece ser o porto seguro no qual Taoca vai atracar, como veremos.

Como o herói picaresco Lazarilho de Tormes, que nasce dentro do rio, o homem deitado na rede fica suspenso no ar, como que flutuando, e embalado por um ritmo lento, convidativo ao sono. Nas crônicas, mapas e pinturas do cotidiano no Brasil Colônia, são muitas as citações do modo de dormir nativo adotado pelos que aqui chegaram. Hábito que vai ser comum na região Nordeste, sendo associado ao estereótipo do nosso *modus vivendi*.

No conto de João Ubaldo, Deus, cansado do trabalho de cuidar de sua criação, quer tirar férias e procura, na feira de Maragogipe, um santo que o substitua temporariamente. Observamos um traço de humanização de Deus. Assim, observa-se a feira como, também, um momento de encontro, partilha e solução de questões do cotidiano. A tradição da feira como lugar de comércio, encontro e diversão se repete até os dias de hoje em qualquer lugar do Brasil.

Os tipos de heróis malandros estruturam-se em torno de dois núcleos temáticos correlacionados: a preguiça e a malandragem. O ponto de convergência dos dois é o trabalho. Ambos, ao assumirem a liberdade do seu próprio ritmo, rompem com a norma social, provocam um deslocamento. Eles têm a rede, a canoa ou a estrada. Oscilação, errância. Lembro que no conto de João Ubaldo, o pescador se embala no balanço do barco e deixa a vida em suspenso. Taoca é um malandro, mas ao mesmo tempo um preguiçoso e um besta. Sua conduta é redimida e sua vida reencaminhada pelo amor de Madá.

O malandro que acreditou em Deus

No filme “Deus é brasileiro”, não só há o exemplo, mas a facécia, o encantamento e o final feliz. É também uma comédia romântica. Madá, personagem de Paloma Duarte, é o vértice de um triângulo amoroso que tem Deus (Antônio Fagundes) e Taoca (Wagner Moura) nas outras pontas. Vale ressaltar a colaboração de João Ubaldo no roteiro no filme, também assinado por Cacá Diegues, João Emanuel Carneiro e Renata de Almeida Magalhães.

Além disso, Cacá Diegues, ao transpor a atmosfera do conto para o filme, recupera a narrativa de viagem, dando ênfase a esse aspecto da narrativa. Embora no texto de João Ubaldo se entreveja o deslocamento, pois os personagens saem de Itaparica para a feira de Maragogipe passando por vários lugares, encontros e desencontros, até chegarem a Quinca, o espaço é bem mais limitado que no filme. Em “Deus é brasileiro”, o cenário é amplo e o número de personagens que eles encontram no caminho também. A viagem no conto é localizada na Bahia, mas o filme amplia esse espaço expandindo também os horizontes culturais da narrativa.

Diegues revisita o clássico “Bye bye, Brasil”, desta vez passando por belas paisagens de Alagoas, Tocantins e Pernambuco. Faz uma espécie de homenagem ao povo brasileiro, mostrando o Brasil em suas paisagens geográficas e culturais. Deus, sendo brasileiro e estando entre nós, adota a malandragem como forma de sobrevivência até mesmo “fazendo mágica” como artista de rua para conseguir dinheiro.

Ele se mantém indiferente aos apelos de ajuda de Taoca ao ponto de ficar surdo e ouvir música enquanto o outro se põe a lamuriar. A indiferença e impaciência do “Professor” são suavizadas quando eles encontram Madá, uma jovem que demonstra um enorme desejo de liberdade, ainda que seja pecando, contraditoriamente. Como os pequenos delitos divinos são justificados pelos fins a serem alcançados, acentua-se a humanização de Deus.

Hugo Carvana faz um pequeno papel, mas sua aparição pode nos remeter sutilmente ao texto da malandragem no cinema. O ator que imortalizou o tipo malandro em filmes como “Vai trabalhar, vagabundo!” vive um matador de aluguel míope e desempregado que espera ainda ser requisitado para um “trabalho”. Com a visão comprometida e a mira de pouca confiança, é um personagem extremamente dramático por sua inusitada condição. Sente-se só e inútil, perdido, pois nada mais sabe fazer.

Nessa breve aparição, como outras não menos rápidas, o louco, o menino de rua,

a família que vende os filhos na favela de Brasília Teimosa no Recife, o estelionatário, o marido traído, um desfile de tipos populares revela a pequenez da condição humana.

E Deus, rabugento, arrogante, resmungo, esbraveja, condena. Mas Ele é também vaidoso a ponto de dar todo o dinheiro a um pastor protestante que o elogia fervorosamente em um casamento na roça para desespero de Taoca, muito mais preocupado com os roncões de sua barriga que com a condenação da alma.

Assim como no conto, Quinca das Mulas teima em não aceitar o encargo e Deus retorna sem convencer o santo a substituí-lo, não sem antes fazer um bom escarcéu. Mas se Deus não consegue tirar suas férias nas estrelas, como era seu intuito inicial, termina fazendo turismo mesmo é no Brasil, entre as belas paisagens do sertão ao litoral. E o diretor nos leva nessa deliciosa viagem. Em entrevistas de divulgação do filme, Diegues diz que escolheu o Jalapão por ser uma paisagem ainda pouco conhecida e assim procedeu na escolha das outras locações. Evitou o Norte do país já retratado em “Bye, Bye Brasil”. Para conseguir o encantamento do primeiro olhar buscou cenários mais “virgens”. Ao final das contas, a vinda de Deus à terra não foi em vão, pois além de ter suas férias terrenas, as vidas de Taoca e Madá são reconduzidas. Após da “morte e ressurreição” de Madá, e da revelação do herói no anti-herói Taoca, o casal fica finalmente junto. Na última cena, eles flutuam na canoa a deriva, à luz da lua, imagem de paz na superfície tranquila e límpida da água que simboliza não só o amor, mas a fertilidade. Os peixes que nadam sob a canoa, símbolo cristão, indica a fartura do pescador, sua recompensa. Paz, amor e final feliz.

Como toda travessia, a viagem de Deus, Taoca e Madá implica transformação. O homem que inicia a viagem não é o mesmo que a termina. Somente Ele, o inominável, o imutável, Aquele que está acima de todas as coisas, parece permanecer o mesmo. Isso nos indica que: ou sua indiferença para com os homens é apenas aparente ou a viagem também serviu como travessia para Deus. Uma maneira de se reaproximar dos homens e ensiná-los a viver como no tempo em que Ele andava pelo mundo.

Como bem coloca Iuri Lotman (1996:104) em relação ao *Hamlet*, hoje o texto de Shakespeare é também o conjunto de suas montagens, que vai somando novas leituras e interpretações. Do mesmo modo, os filmes em questão, além de popularizarem a obra literária, acrescentam ao texto escrito uma leitura audiovisual que vai suscitar novas leituras. Além disso, podem despertar o desejo de leitura do texto escrito e a prova disso é que, em geral, o lançamento de um filme que se pretende sucesso de bilheteria é feito paralelamente ao livro que o inspirou. Por último, a narrativa audiovisual poderá ser

mais uma matriz a partir da qual a narrativa oral pode se desenrolar, fomentando a circulação de matrizes narrativas, as transformando e fortalecendo.

Referências BIBLIOGRÁFICAS

Alcoforado, Doralice. F. Xavier & Albán, Maria del Rosário Suarez. 2001. *Contos populares brasileiros*: Bahia. Recife: Joaquim Nabuco, Massangana.

Bernd, Zilá. Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira. In: Bernd, Zilá & Migozzi, Jacques (Orgs.). 1999. *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS.

Campos, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: Campos, Haroldo de. 2006. *Metalinguagem e outras metas: ensaios e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

Canclini, Nestor Garcia. 2003. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

Carvalho, Tânia Franco. 2006. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática.

Cascudo, Luís da Câmara. 1984. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.

Castro, Nei Leandro de. 2006. *As Pelejas De Ojuara: o homem que desafiou o diabo*. São Paulo: Arx.

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

Ferreira, Jerusa Pires. 2003. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Campos, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Lotman, Iuri. M. 1996. *La Semiosfera I; semiótica de la cultura e del texto*. Madrid: Cátedra.

Machado, Álvaro Manuel; Pageaux, Daniel-Henri. 1988. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal: Edições 70.

Ong, Walter. 1998. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus.

Plaza, Julio. 2001. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Ribeiro, João Ubaldo. O santo que não acreditava em deus. In: Ribeiro, João Ubaldo. 1991. *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*. Rio De Janeiro: Nova Fronteira.

Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. 1993. Pícaros e malandros no cordel: uma galeria de tipos. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.9. Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, p.121-36.

Suassuna, Ariano. 1973. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir Editora.

Xidieh, Oswaldo Elias. 1993. *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia.

Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

Filmografia

O Auto Da Compadecida. Direção: Guel Arraes, Columbia Pictures Do Brasil, 2000.

Deus É Brasileiro. Direção: Cacá Diegues, Columbia Tristar Filmes Do Brasil, 2003.

O Homem Que Desafiou O Diabo. Direção: Moacyr Góes. Produção: Lucy E Luiz Carlos Barreto, Globo Filmes, 2007.

VOZES POÉTICAS DE MATO GROSSO: HISTÓRIA, CULTURA E IDENTIDADE

Adriana Lins PRECIOSO¹⁰

RESUMO

O presente trabalho traz resultados parciais do projeto intitulado: “Transculturação e poéticas contemporâneas: traços identitários da cultura de Mato Grosso” – financiado pela FAPEMAT¹¹ – Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de Mato Grosso. A pesquisa tem como objetivo estudar o movimento de transculturação em obras poéticas da atualidade e o modo que elas influenciam na formação da identidade cultural em Mato Grosso. Investigando os traços formadores das identidades poéticas que divulguem a diversidade e o multiculturalismo como resultante dos processos migratórios e perpetuados pela arte desenvolvida nas diferentes regiões matogrossenses, tendo em vista o papel do artista enquanto sujeito transculturador, por meio de análise crítica e comparativa de obras que potencializem a expressão artística local e contemporânea, em diálogo com a cultura estabelecida pela tradição. Na voz poética serão apresentados poemas de Dom Pedro Casaldáliga, Aclyse de Mattos e Marli Walker. A literatura, enquanto discurso provido de uma linguagem artisticamente elaborada engendra em seu bojo o movimento de identidade e diferença. A expressão viva da língua em suas facetas oral ou escrita gera perspectivas identitárias pelo seu uso e é na literatura que essa expressão cria linhas imaginárias que se movimentam e dão contorno e forma a um povo, a uma determinada região ou país.

PALAVRAS-CHAVE: transculturação; poesia contemporânea; identidade; Mato Grosso.

O contexto do projeto

Este trabalho tem como objetivo apresentar os resultados parciais do projeto “Transculturação e poéticas contemporâneas: traços identitários da cultura de Mato Grosso” fomentado pela FAPEMAT – Fundação de Amparo a Pesquisa de Mato

¹⁰ Professora Adjunta do Curso de Letras da FAEL – Faculdade de Educação e Linguagem da UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso/Câmpus de Sinop. Endereço: Rua dos Angicos, n. 700 – Jardim Imperial, Sinop-MT – Brasil - CEP: 78555-012. Email: adrianaprecioso@unemat.br

¹¹ Agradeço a CAPES (processo 404680/2013-5) e a FAPEMAT (processo 151442/2014) e (processo 164026/2012) pelo fomento para o desenvolvimento do projeto.

Grosso, iniciado em 2013. A proposta desta pesquisa busca evidenciar a literatura como expressão de cultura que formaliza um bem social, o qual precisa ser conhecido e apreciado como manifestação local, do tempo e dos sujeitos que dela participam. Todavia, o processo de valoração e reconhecimento da literatura, principalmente, pela linguagem poética tem sido relegada ao plano da futilidade, da incompreensão e da inutilidade. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino já advertia para o perigo de se perder uma das mais maravilhosas faculdades humanas: “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. [...]” (1990:107-8).

Deste modo, o projeto tenciona contribuir pelo viés científico desenvolvido na academia com a divulgação das ações culturais produzidas nesse estado. A preservação de uma memória, a consolidação de uma identidade, não mais nos padrões tradicionais, e sim, múltipla e transcultural como as tendências atuais, por meio do reconhecimento da multiplicidade das diversas regiões que constituem o estado de Mato Grosso: o cerrado, o pantanal, a Amazônia, o Araguaia e a Baixada cuiabana. Para isso, foram selecionados selecionamos três poetas para identificarmos, tal como aponta Bosi, “a costura dessa experiência individual com a vivência coletiva” (2000, p. 20), ou seja, como que, metaforicamente, dentro da expressão individual de cada artista é possível resgatar a formação identitária de um estado, quais são as recorrentes formas e traços que anunciam o espaço as cores e imagens tão peculiares ao local vivido. Do mesmo modo, como essas expressões poéticas dialogam com formas, temas e estruturas consagrados pela tradição e valorizados pelo cânone literário.

Toma-se como partida as orientações apresentadas por Hilda Gomes Dutra Magalhães, na obra *História da Literatura de Mato Grosso: Século XX* (2001), quando a pesquisadora esclarece:

Para fins desse trabalho, entendemos por literatura mato-grossense os textos escritos por autores que nasceram em Mato Grosso ou que nele residem (ou tenham residido), contribuindo para o enriquecimento da cultura Estado. Por “Mato Grosso” entendemos o estado indiviso até a década de 1970, após o que, levamos em conta apenas a unidade norte, por entendermos que, embora apresentem em princípio, aspectos semelhantes, a partir da divisão os dois estados tendem a acentuar suas diferenças culturais, apresentando ritmos e traços diferenciados de desenvolvimento. (2001:18)

Torna-se importante destacar esses elementos históricos e conceituais visto que, de fato, há marcas que distinguem a produção dos estados a partir da referida década de 70 e a literatura produzida em Mato Grosso passa a se alimentar dos elementos que constituem como um todo.

A partir dessa delimitação, inicia-se a proposta dos arcabouços teóricos que alicerçam este trabalho.

Aspectos da fundamentação teórica

O título do projeto evidencia sua maior base teórica, a questão da transculturação. Sendo assim, entende-se como transculturação, o fenômeno que “sugere o duplo movimento de assimilação e resistência que, além de agenciar o princípio de ‘plasticidade cultural’ (produtivo intercâmbio entre as partes envolvidas), constitui uma criativa resposta do continente latino-americano à modernidade europeia.” (Fantini, 2001:78). Sendo assim, o trânsito promovido pelo artista enquanto sujeito transculturador, dialoga tanto com a cultura local, regional de sua vivência, quanto à cultura da tradição europeia, fortemente marcada pelo cânone ou por obras clássicas.

Sugerido também por Fernando Ortiz (1983), o termo veio sofrendo alterações ao longo de sua aplicação e hoje pode ser também relacionado a transformações culturais que implicam na presença de diferentes representações culturais, não necessariamente com a participação de conflitos; pode consistir apenas em um fenômeno de enriquecimento cultural.

Ángel Rama avalia o conceito desenvolvido por Ortiz e afirma que “a redescoberta de valores muito primitivos, quase esquecidos dentro do sistema cultural próprio, a tarefa seletiva é posta em prática acima da tradição.” (2001:265). Esses valores primitivos se fazem presentes também auxiliados pela tradição, mas não apenas isso, o autor continua:

É de fato uma busca de valores resistentes, capazes de enfrentar as deteriorações da transculturação, razão pela qual também podem ser vista como uma tarefa inventiva, como uma parte da neoculturação de que fala Fernando Ortiz, trabalhando simultaneamente com as duas fontes culturais postas em contato. Haveria, pois, perdas, seleções, redescobertas e incorporações. Estas quatro operações são concomitantes e se resolvem todas

dentro de uma reestruturação geral do sistema cultural, que é a função criadora mais alta desenvolvida dentro de um processo transculturador. (Rama, 2001:265)

Sendo assim, as culturas regionais sofrem processos de mudança frente elas mesmas, frente à tradição, ao contexto e a modernização, ou para a atualidade, frente à pós-modernidade.

Já o elemento contemporâneo selecionado pelo projeto abriga a questão da pós-modernidade em duas vertentes fundamentais: a divisão do termo pós-moderno e a ideia de resistência proposta por Bosi e a problemática da identidade apresentada por Hall.

Ao desdobrar o termo pós-moderno, Bosi enfatiza dois vertentes, uma primeira denominada *plus*-moderno, na qual:

O efeito-dispersão vem da pletera de objetos de prazer e de interesse que o mercado lança ao homem culto e ao consumidor de bens simbólicos sequiosos de novos assuntos. A massa de bits disponíveis sobre um número alto de matérias exploráveis gera um cogumelamento de sub-áreas de especialização. Folhear uma revista de difusão científica, o catálogo de uma grande editora americana ou francesa, ou o elenco de disciplinas e eventos de uma universidade moderna produz vertigens e depressões cognitivas. A informatização urge então como remédio para aliviar a sensação de cos que a sarabanda de mensagens acorda até no mais glutão dos leitores; ao mesmo tempo, o uso do computador funciona como um convite para crescer, *ad infinitum* e *ad libitum*, programas, acervos, memórias e arquivos. (1992:351)

Esse aspecto acelerado e vertiginoso dessa faceta pós-moderna produz um antídoto, um movimento de autodefesa e raciocínio diante de um mundo fermentado pela violência, pela simplificação mental e repetidas vezes inconsciente. Essa autodefesa se configura na segunda proposta pós-moderna, a qual trará o signo da negatividade por meio do uso do termo *anti*-moderno. Seu início pode ser mapeado através de acontecimentos históricos mundialmente conhecidos:

A revolução mundial do verde, que tomou impulso precisamente na década de 70, radicaliza-se contra os efeitos da industrialização cega e suja. Three Miles Island e Chernobyl foram catástrofes de alta visibilidade, mas não piores do que a disseminação do lixo atômico, as manchas ácidas, o efeito estufa, o envenenamento das águas, o risco dos agrotóxicos, o inferno das megalópoles. (Bosi, 1992:355)

A dialética existente no termo “pós-moderno” também pode ser reconhecida de forma pontual no Brasil, Bosi assim identifica:

Não foi por acaso que se instaurou, no cerne da inteligência dos anos 70, uma cultura de resistência [...]. A resistência prossegue apesar dos altos e baixos conjunturais. Meio ambiente, Direitos Humanos, Democracia como valor substantivo, Desarmamento, Renda mínima universalizada... Dir-se-ia que a luta para salvar as relações fundamentais entre o homem e a natureza, o homem e o homem, originou-se de uma reação interna às sociedades industriais contemporâneas que emitem anticorpos contra a patologia da modernização. (Bosi, 1992:360)

A cultura da resistência instaura-se em resposta ao desatino acelerado e descompassado do primeiro termo e, uma das suas formas mais contundentes vem por meio da desprezada voz da poesia. Contudo, mediante ao processo de massificação e alienação instaurado pela delirante ordem de velocidade e consumo, a poesia tem estado distante das massas. Paul Valéry já denunciava este prejuízo: “Quase nada pode ser falado sobre a “Poesia” que não seja diretamente inútil a todas as pessoas em cujas vidas íntimas essa força singular que faz desejá-la ou produzir-se como um apelo inexplicável de seu ser ou então como sua resposta mais pura.” (2007:170). Contudo, a poesia...

resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, ‘esta coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (Bosi 2000:169)

A força da poesia vem na resistência do embate, uma vez que:

A luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência e acirrar-se porque crescem a olhos vistos, as garras do domínio. Em termos quantitativos, nunca foram tão acachapantes o capital, a indústria do veneno e do supérfluo, a burocracia, o exército, a propaganda, os mil engenhos da concorrência e a persuasão. (Bosi, 2000:169-70)

Neste espírito de luta, o artista contemporâneo busca imprimir sua identidade ou sua marca na sua criação, a poesia, necessariamente considera os elementos imprescindíveis para a constituição dessa identidade; para esta pesquisa, o segundo ponto crucial do seu desenvolvimento, a formação identitária. Stuart Hall chama a atenção para os elementos que convergem neste processo:

[aos] **recursos da história, da linguagem e da cultura** para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar” e “como essa

representação afeta a forma de como nós podemos **representar a nós próprios**. (Hall, 2009:109, grifos nossos)

A história, a linguagem e a cultura que servem de base para nos representar, tal como afirma Hall, são circunscritos a um espaço determinado, são condicionados a uma geografia específica. No fazer poético e na composição de imagens e figuras que anunciam um local ou espaço, se estabelece a tessitura de todos os elementos impregnados das marcas geográficas, que somados, criam uma identidade, diferenciando de qualquer outro. Desse modo, “identidade e diferença são criaturas da linguagem”, como assevera, Silva:

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística. Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são “elementos” da natureza, que não são essenciais, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (Silva, 2009:76)

Vale ressaltar ainda “Dizer, por sua vez, que identidade e diferença são o resultado de atos de criação *linguística* significa dizer que elas são criadas por meio de atos de linguagem.” (Silva, 2009:76). Desse modo, o fazer poético em toda a sua inventividade e verossimilhança pode representar um todo coletivo, mesmo que ele seja múltiplo. Pensando ainda na ideia de criação, Silva argumenta: “A definição da identidade brasileira, por exemplo, é resultado da criação de variados e complexos atos linguísticos que a definem como sendo diferente de outras identidades nacionais.” (2009:77)

Organizados, portanto, dentro, principalmente, do amparo desses pressupostos teóricos que serviram como linhas norteadoras das escolhas dos artistas e dos poemas, segue, agora, a apresentação dos poetas da atualidade que reverenciam o espaço, as cores e as formas, em suas inúmeras facetas que representam e falam do estado de Mato Grosso.

Os poetas e os poemas

Em 1968, chega ao Brasil, Dom Pedro Casaldáliga, nascido em 1928 na Espanha, fixou residência em São Félix do Araguaia-MT, onde exerce a função de Bispo na Prelazia. O referido ano carrega as marcas da ditadura militar e o movimento de ocupação na Amazônia. Casaldáliga atua na defesa dos direitos humanos nesse período. Adepto e teórico da Teologia da Libertação, justificada por Leonardo Boff, uma nova vertente da Igreja Católica, propõe uma revolução espiritual que culmina em uma participação ativa do povo na sociedade e na Igreja. Como poeta, sua voz denuncia os maus tratos com o povo e com a terra, o Rio Araguaia surge de forma mítica e os mitos judaico-cristãos surgem atrelados em meio a outras culturas.

Foram selecionados três poemas de Pedro Casaldáliga na tentativa de apreender os valores contemporâneos dessa identidade:

Confissão de Latifúndio

Por onde passei,
plantei
a cerca farpada,
plantei a queimada.
Por onde passei,
plantei
a morte matada.
Por onde passei,
matei
a tribo calada,
a roça suada,
a terra esperada...
Por onde passei,
tendo tudo em lei,
eu plantei o nada.

(2006:67)

Sendo o ato de confessar, uma prática de exame de consciência com o objetivo de se purificar para alcançar a bênção do perdão, o poema retoma este ato e o contextualiza, generalizando na ação de toda uma classe, a dos latifundiários. Suas ações são todas negativas, todas vão contra a natureza e a alteridade, contudo, há a convivência da lei, que ainda ampara os mais fortes. O paralelismo das estruturas denuncia o movimento “passei” e a ação “plantei”, contudo, o resultado negativo é

descrito por meio dos participios adjetivados que resultam em consonância rítmica da repetição em “- *ada*”: *queimada, calada, matada...* até coincidir com o vazio maior do último verso “eu plantei o *nada*”.

O segundo poema tem o título “E o verbo se faz classe”:

No ventre de Maria
Deus se fez homem.
Mas, na oficina de José
Deus também se fez classe.
(2006:43)

Ao retomar o texto bíblico e substituir a palavra “carne” por “classe”, o poeta ilustra os ideais da Teologia da Libertação por meio das oposições construídas nos versos. O Deus divino declina-se em humano e também classe; a ação de “fazer” pode ser desdobrada no sentido divino, enquanto atividade sobrenatural, milagrosa, de fé: ventre / Maria / homem; e no sentido humano, enquanto labor, trabalho, realização pragmática: oficina / José / classe. A conjunção adversativa surge como um chamativo que adverte ao leitor da condição humana de Deus, ao lado, do tantas vezes esquecido e até mesmo desprezado José.

Já o terceiro, “Oração da causa negra”, o poema-oração de Casaldáliga inspira reflexão, denúncia e transformação por meio da palavra-viva. Observa-se as questões do multiculturalismo adentrando o universo da religião, em um mistura que valoriza de forma igualitária as diferentes saudações religiosas:

Ó Deus sempre negro e até branco às vezes,
Deus de todas as cores e de nenhuma cor,
proximidade fraterna em Jesus de Nazaré
e sempre mistério insondável:
Concede ao Povo negro,
desta nossa Afroamérica
e da África Mãe
e de todo o mundo,
a perseverante lucidez
de seus ancestrais, matriarcas e patriarcas,
e a teimosa resistência de seus lutadores e mártires,
para conquistarem plenamente seus direitos
como pessoas e como Povo;
e concede-nos a todos – de todas as cores –
uma infinita negra solidariedade.
Axé, Amém, Aleluia!

(2005:97)

O desejo e a utopia de integração sem preconceitos por causa da cor sugerem um Deus negro, “Deus de todas as cores e de nenhuma cor”. A harmonização desse desejo integra-se à palavra poética que inclui o termo “Axé”, usado no candomblé e umbanda e que significa uma saudação com o sentido de energia, paz, comunhão. O processo de inclusão já se instaura aqui, na utilização de um vocábulo que, dentro da igreja, poderia causar constrangimento frente ao uso do termo comumente relacionado às religiões africanas, manifestações culturais e religiosas tantas vezes censuradas pela Igreja Católica.

A contribuição do poeta para a produção de poesia em Mato Grosso revela que:

Na poética de Casaldáliga sobressai um discurso em que não há convites à transcendência; não há fugas, tampouco hermetismo. A voz que fala tem urgência de soluções em um tempo presente. Seu misticismo prega no máximo o retorno a um tempo de origem em que o homem ainda está em harmonia com Deus e com a Natureza. O poeta não se limita à denúncia do mundo pecaminoso e profanado, mas se compromete com os homens esquecidos pelos homens, na denúncia de um mundo onde o capitalismo gerou violência e a terra permanece como a Terra prometida em um sonho profético. (Silva, 2008:9)

Dessa forma, a poesia engajada e a voz da resistência ganham corpo na poesia de Dom Pedro Casaldáliga, dentro de uma contribuição que envolve os desfavorecidos de vários aspectos da sociedade a serem lembrados nem que seja pelo viés poético.

O segundo artista selecionado para este trabalho é o Aclyse de Mattos. Aclyse de Mattos é cuiabano, estudou em São Paulo e no Rio de Janeiro e, atualmente, é professor em Cuiabá. O percurso de sua vivência propiciou este trânsito anunciado por Rama e que se presentificou em sua poética. O duplo movimento da transculturação, de assimilação e resistência, como assevera Fantini, são trazidos por Mattos nesta obra, ao transportar para sua poesia a força mítica e mística da figura da Lua e do ciclo sazonal. Já a resistência é evidenciada ao imprimir valor, contorno e cor ao espaço local figurativizado pela presença dos elementos culturais e geográficos produzidos em Mato Grosso. Foram selecionados também dois poemas da obra *Quem muito olha a lua fica louco* (2000).

A homenagem ao Pantanal vem figurativizada no poema abaixo:

A neve de Mato Grosso é poeira.
Cidades, vilas, malocas
ficam durante três meses
recobertos de poeira.
(2000:71)

Como ameaça
a primeira chuva
após a seca,
todo um balé de folhas
dança desprendendo-se das árvores
Antes da chuva de água
sinta no rosto
essa chuva de folhas
(2000:72)

Nesses recortes notam-se a figurativização das estações que marcam a região do Mato Grosso. A seca carrega consigo a poeira e, em comparação a outros lugares, onde o inverno é sinônimo de neve e chuva, eles surgem como substitutos, evidenciando os indícios do ciclo que no estado se estabelecem. Após a seca, aparece a chuva, mas antes dela, enormes rajadas de vento as anunciam, tal como o segundo poema revela: “todo um balé de folhas” ou “antes da chuva de água / sinto no rosto / essa chuva de folhas”.

Pode-se afirmar que, Acllyse de Mattos é uma das vozes poéticas mais importantes da poética contemporânea produzida no estado de Mato Grosso.

Nossa terceira e última poeta é a escritora Marli Walker. Sua obra *Águas de encantação* (2009) mergulha tanto no universo feminino quanto na sedução do espaço cenário específico de cores e sabores do Mato Grosso. É o que se pode apreender do poema abaixo:

Sorvete de cupuaçu
Sorvendo o creme macio
Derreto o medo de ver
Na polpa nua da fruta
Teus olhos a me lambar
Paladar servido ao meio
Não sacia por inteiro
Teu anseio a escorrer
Desejo que já degusta
Fruta, calda e prazer...
(2009:87)

O saborear da fruta típica da região suscita prazeres que vão além do gustativo e sugerem o contato de um homem e uma mulher ao buscarem um ao outro para o jogo da sedução.

No poema a seguir, outra figura marcante se projeta:

Segredo
Hoje o sol delimitou
Os meus pedaços mulher
Deixou brancos os espaços
Do poema mal-me-quer
Tatuou em mim sinais
De poesia feminina
Verso claro que fascina...
E nessa marca sumária
De moreno deslimite
Sou rascunho de candura
Sou metáfora convite...
E o que era só rasura
É bronzeado segredo
É metáfora sem medo
É teu raio... sem limite...
(2009:25)

Mais uma vez, a sedução e o universo feminino se fazem presente. Aqui o sol se desdobra no “moreno”, no “bronzeado” e no “raio” e reproduzem o contorno de um corpo de mulher que ora se revela e ora se esconde. As cores preenchem o branco e delineiam o convite para o olhar.

Ainda nesta temática sedutora, o encontro amoroso acontece no poema “Fetichismo”:

Tatuar minha linguagem
Na tua pele marrom
O teu tom na minha boca
Meu desejo na tua mão
A minha espera mais louca
Se entrega pra marcação
Sinais morenos de vento
Desenho feito por dentro
(*) !
Poesia
Mel

Alimento!

(2009:35)

Walker vale-se da conjunção sensorial dos vários sentidos para envolver seu leitor em um universo de encantamento e sedução. A palavra é usada para promover sensações, gostos, toques, em um jogo marcado pelo universo da feminilidade.

Considerações finais

O Mato Grosso tem configurado no cenário nacional apenas em duas vertentes antagônicas: como celeiro do país ou como o maior desmatador de florestas. Essas são as únicas duas identidades culturais que refletem a cultura do povo e do local aqui habitados? Mas será que é apenas nessas duas projeções que podemos reconhecer a cultura produzida nesse estado? Qual resultado desencadeou, em termos culturais, o processo migratório que ainda hoje se acentua nesta região? Foi no propósito de responder a essas perguntas, que este projeto se lançou.

Vale ressaltar que os centros universitários não têm dado conta de registrar e avaliar as produções contemporâneas sem o auxílio das agências de fomento à pesquisa ou às leis de incentivo à cultura produzida no estado. Somente por essas vias que as universidades periféricas podem buscar o diálogo atualizado com as universidades do centro do país e também do exterior. A preocupação pela excelência da pesquisa no âmbito cultural e a democracia no investimento entre as áreas só são viabilizadas quando há a abertura para a pesquisa e fomento para sua divulgação.

Pode-se identificar também que, as tendências identitárias da contemporaneidade revelam-se híbridas devido ao movimento da transculturalidade. O trânsito entre as culturas permite ao artista, no papel de sujeito transculturador, participar da cultural local e, ao mesmo tempo, relacionar-se com as outras culturas. No jogo entre identidade e diferença, Hall (2009) salienta que a marca da diferença por meio de um “eu performativo” passa pelo sistema de representação cultural, ou seja, uma cultura nacional é compartilhada de forma coletiva e simbólica gerada a partir dos discursos que sugerem uma certa lealdade a essa ideia de identificação.

Desse modo, apesar de uma produção poética recente no estado de Mato Grosso, já é possível organizá-la dentro de eixos temáticos que consolidam uma certa recorrência na valorização da geografia local com todos os seus elementos peculiares, sejam eles para um engajamento social por conta do espaço físico ocupado ou pela especificidade projetada pela peculiaridade do ciclo sazonal.

A questão da terra e sua ocupação vem fortemente marcada pela poesia engajada de Casaldáliga. Seus desdobramentos míticos, consolidados na mitologia judaico-cristã, desce ao rés do chão e dá ao mito um contexto histórico com marcas das diferentes culturas que em um movimento híbrido, se misturam e se projetam por meio da multiculturalidade, ou seja, as muitas e diferentes culturas são representadas em um amálgama idealizado pelo mito.

O ciclo sazonal reduzido à chuva e à seca são assinaladas na poesia de Aclyse de Mattos. O movimento arquetípico que delas emergem promovem figuras de identidade de experiência individual e coletiva. Além do jogo e da brincadeira com as palavras ao criar com elas o desenho de uma garça, ave que povoa a região e encanta os moradores. Desse modo, o artista transita entre as figuras que evocam os seres e as paisagens características do estado. A capital Cuiabá, o pantanal, o ciclo sazonal e a biodiversidade que marcam a diferença nas regiões mato-grossenses ganham destaque na poesia de Mattos.

A voz feminina de Marli Walker seduz e arrebatada o leitor por meio das palavras que produzem gestos, gostos e sensações. O sol quente e marcante também produz sombra e frescor para a sua poesia. O norte do estado é por ela sinalizado através de cores de vão do amarelo do sol ao marrom do moreno e da sombra. A metalinguagem também se presentifica no som de suas palavras.

Podemos concluir que, assim como a biodiversidade marcante no gigantesco estado, a diversidade também se reflete na temática da poesia produzida em Mato Grosso, contudo, quando se pensa na formação identitária e no modo como ela se projeta na representação artística, nota-se um apego ao local, à fauna e à flora, ao ciclo sazonal.

Os mitos são revisitados e ganham contornos locais, são engajados na luta dos povos que estão à margem de uma sociedade capitalista e corrupta.

Por conseguinte, a literatura contemporânea produzida em Mato Grosso além de refletir seus aspectos mais particulares, também dialoga com elementos provindos da

tradição literária e do cânone, exercitando o duplo movimento de assimilação e resistência previsto no processo de transculturação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguiar, Flavio Wolf de. Vasconcelos, Sandra Guardini T. (Org.). 2001. *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo.

Bosi, Alfredo. 1992. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.

———. 2000. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calvino, Italo. 1990. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

Casaldáliga, Pedro. 2005. *Orações da Caminhada*. Campinas: Verus.

———. 2006. *Versos Adversos: Antologia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Fantini, Marli. 2003. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. Cotia: Ateliê; São Paulo: Ed. Senac.

Hall, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Magalhães, Hilda Gomes Dutra. 2001. *História da Literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações.

Mattos, Aclyse. 2000. *Quem muito olha a lua fica louco*. Cuiabá: Oficina Mínima.

Precioso, Adriana Lins. 2011. A voz da resistência na poesia de Dom Pedro Casaldáliga. *Revista Terra Rouxa e outras terras*.

Silva, Tomaz Tadeu da (org.). 2009. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes.

Silva, Rosana Rodrigues da. 2008. Tempos de Libertação na Poética de Pedro Casaldáliga. *Revista Norte@mentos 1* (2008): 1-11. Disponível em http://projetos.unemat-net.br/revista_norteamentos/arquivos/001/artigos/artigo_rosana_norte.pdf. Acesso em 30 jun. 2015.

Valéry, Paul. 2007. Questões de poesia. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.

Walker, Marli. 2009. *Águas de encantação*. Sinop: Editora da Unemat.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Boff, Leonardo. 1990. *Nova evangelização: Perspectiva dos Oprimidos*. Petrópolis: Vozes.

Casaldáliga, Pedro & José Maria Vigil. 1993. *Espiritualidade da Libertação*. Petrópolis: Vozes.

Hollanda, Heloísa Buarque. (Org.) 1992. *Pós-modernismo e política*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco.

Hutcheon, Linda. *Poética do pós-moderno*. 1993. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.