



ESTUDOS DE LITERATURA

Adriana Lins Precioso
Henrique Roriz Arestrup Alves
Rosana Rodrigues da Silva
(Organizadores)



GECOLIT

*Grupo de Estudos Comparativos de
Literatura: tendências identitárias, diálogos
regionais e vias discursivas;*

diálogos,
perspectivas
e tendências

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso


UNEMAT
EDITORA

**Adriana Lins Precioso
Henrique Roriz Aarestrup Alves
Rosana Rodrigues da Silva
(Organizadores)**

*Estudos de Literatura: diálogos,
perspectivas e tendências*



Cáceres-MT
2015

UNEMAT Editora

Editor: Maria do Socorro de Souza Araújo

Diagramação: Ricelli Justino dos Reis

Capa: Ketheley Leite Freire Rey

Revisão: Graci Leite Moraes da Luz

Publicação *Online*

Conselho Editorial:

Maria do Socorro de Souza Araújo (Presidente)

Ariel Lopes Torres

Luiz Carlos Chieriegatto

Mayra Aparecida Cortes

Neuza Benedita da Silva Zattar

Sandra Mara Alves da Silva Neves

Severino de Paiva Sobrinho

Tales Nereu Bogoni

Roberto Vasconcelos Pinheiro

Fernanda Ap. Domingos Pinheiro

Roberto Tikau Tsukamoto Júnior

Gustavo Laet Rodrigues

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P923e Precioso, Adriana Lins.

Estudos de literatura: diálogos, perspectivas e tendências / Adriana Lins Precioso, Henrique Roriz Aarestrup, Rosana Rodrigues da Silva (org.). Cáceres: Ed. UNEMAT, 2015.

214 P.

ISBN: 978-85-7911-146-4

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura Comparada. 3. Letras.
I. Aarestrup, H. R. (org.). II. Silva, R. R. da (org.). III. Título.
IV. Título: diálogos, perspectivas e tendências.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Luiz Kenji Umeno Alencar - CRB1 2037.



Unemat Editora
Avenida Tancredo Neves nº 1095
Fone (0xx65) 3221-0023
Cáceres - MT - Brasil - 78200-000

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
--------------	---

PARTE I

Exame do texto poético

AVE, ANTONIO! Luiz Renato de Souza Pinto	13
---	----

PALAVRA DE MULHER: LITERATURA FEMININA EM MATO GROSSO - SÉCULO XIX Marli Walker	24
---	----

DIÁLOGOS DA RESISTÊNCIA NA POESIA LATINOAMERICANA: O PERCURSO DA POÉTICA LIBERTADORA DE PEDRO CASALDÁLIGA E ERNESTO CARDENAL. Rosana Rodrigues da Silva	40
--	----

A ARTE RELIGIOSA DA LIBERTAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE OS MURAI DE CEREZO BARREDO E OS POEMAS DE PEDRO CASALDÁLIGA Adriana Lins Precioso	53
--	----

UMA LEITURA SEMIÓTICA DA ANTOLOGIA POÉTICA DE DOUGLAS DIEGUES: LA FRONTERA SELBAJE Greissi Cristina Sousa e Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi	66
---	----

A CALMA ARDENTE DO PASTOR LISO Marimilda Rosa Vitali	75
---	----

O NÚCLEO ULTRARROMÂNTICO NA POESIA DE EUGÊNIO TAVARES: AMOR IDEALISTA E MAL-DO-SÉCULO Genivaldo Rodrigues Sobrinho	84
--	----

PARTE II

Exame do texto narrativo

LITERATURA E CULTURA: O MOVIMENTO NARRATIVO DE RICARDO GUILHERME DICKE Mônica A. Teixeira de Oliveira e Luzia A. Oliva dos Santos	99
---	----

A LINHA METAFÓRICA ENTRE AS FRONTEIRAS: O PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO IDENTITÁRIA EM <i>TOADA DO ESQUECIDO</i> , DE R. G. DICKE Iouchabel S. de F. Falcão	114
--	-----

A “FUNÇÃO PATERNA” EM HORA DE DORMIR, DE SANTIAGO VILLELA MARQUES, E A TERCEIRA MARGEM DO RIO, DE GUIMARÃES ROSA Henrique Roriz Aarestrup Alves	128
REVISÃO DE CÂNONE: MOREIRA CAMPOS Danglei de Castro Pereira	142
BRASIL E CABO VERDE: GRANDES MOMENTOS DE INTERCÂMBIO LITERÁRIO Antonio Aparecido Mantovani	155
UMA ELEGIANUPCIAL: LEITURA E CRIAÇÃO EM <i>CANTIGAS DE ESPONSAIS</i> , DE MACHADO DE ASSIS Paulo Sérgio Marques	168
O DIÁLOGO COM A MITOLOGIA GRECO-ROMANA NA LITERATURA ITALIANA DO NOVECENTO À CONTEMPORANEIDADE: ITALO SVEVO E ALESSANDRO BARICCO Maria Celeste Tommasello Ramos	181

PARTE III

Formação do leitor literário

O CONTO <i>BUQUÊ DE LÍNGUAS</i> : UMA PROPOSTA DE LETRAMENTO LITERÁRIO Iara Lopes Maiolini	191
O LEITOR DE MÃOS DADAS COM OS ELEMENTOS DE MEDIAÇÃO DE LEITURA Marcela Dias Pinto Perez	201
Sobre os autores	210

APRESENTAÇÃO

O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades.

Antoine Compagnon

O saber insubstituível das singularidades da natureza humana proposto por Compagnon vindo do próprio da literatura, ou seja, de sua essência de relações que engloba um conjunto de perspectivas, ora tão globais ora tão específicas, tem sido o ponto de partida da discussão do Grupo de Pesquisa *Estudos comparativos de literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas* (CNPq), do curso de Letras – UNEMAT, Campus de Sinop-MT. As particularidades do texto literário e suas diferentes formas de abordagem analítica tem levado o grupo a dialogar com outros grupos, a pesquisar teorias clássicas e contemporâneas e, sobretudo, dar visibilidade para a literatura produzida em Mato Grosso.

Antes de Compagnon, Antonio Candido já anunciava que “o texto literário deve ser visto como resultado de uma experiência humana”. A leitura e o estudo da literatura nos torna sensível aos outros, em um saber que viaja no tempo, no espaço e nos valores, algumas vezes, tão distantes de nós. Italo Calvino afirmou que “Há coisas que só a literatura pode nos dar”.

É, portanto, no exercício da hermenêutica, que esse grupo tem se desdobrado: ao questionar os processos de criação poética e artística, ao investigar as influências culturais, ao revisitar os textos da tradição, ao evidenciar os procedimentos de expressão literária na contemporaneidade, dialogando com outras áreas de saberes afins e divulgando a excelência da produção da literatura no estado de Mato Grosso.

Para cumprir com os propósitos acima descritos, essa obra reúne resultados parciais ou finais de projetos associados ao grupo e também convida pesquisadores de outros grupos, atuantes na área de Literatura, para contribuir com o exercício da investigação do fenômeno literário em diferentes perspectivas. Decidimos por agrupar os trabalhos em três partes com a finalidade de facilitar o manuseio do nosso leitor. A primeira parte reúne trabalhos voltados para o exercício de análise do texto poético e seus possíveis diálogos; a segunda parte se volta para o texto narrativo e seus desdobramentos e na terceira e última parte, dedicamos à formação do leitor literário.

Sendo assim, abrimos com um ensaio do professor e escritor Luiz Renato de Souza Pinto em homenagem ao poeta Antonio Sodr , apresenta-nos de modo singular a vida e a obra do poeta mato-grossense. O autor enfatiza a riqueza da poesia de Sodr , chamada por ele de “artefato lúdico”, criada para discutir e questionar o mundo ao redor. “Poeta de personalidade forte, um poeta incomum”, nas palavras de Luiz Renato, Sodr  trouxe seus poemas a público com a *Besta Poética* e com o *Empório*

Literário, obras que mesclam elementos herdados da tradição ocidental, como também do Oriente. Sua produção traz forte influência da poética clássica e da cultura japonesa, com destaque para os tankas e haicais, da poesia de Matsuó Bashô. Nesse percurso poético, o autor não se limita à análise, trazendo a lembrança constante da família, dos espaços, dos momentos vividos na companhia do poeta, afirma sua amizade e admiração pelo artista Antonio Sodré.

Do mesmo modo, voltado à literatura produzida no Estado, a autora Marli Walker, no artigo *Palavra de mulher: Literatura feminina em Mato Grosso - século XIX* reflete acerca do silêncio em torno das produções femininas em obras consideradas fundamentais para o estudo da literatura e da cultura local. Nas obras de Rubens de Mendonça e Lenine Póvoas, encontramos o corpus de estudo reduzido à literatura produzida por homens, com poucas menções à literatura de autoria feminina. A condição da mulher escritora em Mato Grosso não diverge da realidade observada em outras esferas, seja nacional ou civilizacional. Com base na pesquisa de Yasmin Nadaf, Marli Walker afirma que a mulher escritora/poetisa articulou sua voz e balbuciou de modo abafado ou amplificado seu canto lírico no Estado. O estudo do gênero lírico amoroso é focado a partir da poesia de Elisa Alberto, um dos únicos registros de poesia escrita em Mato Grosso por mulheres. Condicionado ao contexto sócio-político, o ideário amoroso feminino, no século XIX, esbarrava em redes de controle firmemente estabelecidas pela herança patriarcal, deitando raízes nas bênçãos da Igreja e no amparo das normas civis.

A leitura da poesia da resistência vem no exame da produção poética de Pedro Casaldáliga e Ernesto Cardenal. A pesquisadora Rosana Rodrigues da Silva investiga as influências políticas e religiosas na criação literária desses poetas espanhóis e sacerdotes que atuaram na América Latina em tempos de ditadura militar. Seguidores da Teologia da Libertação, nova vertente da Igreja Católica, que se apropria dos fundamentos das ciências sociais e na orientação marxista, o que torna a ambos participantes e credores de uma ação transformadora da fé que liberta, usam também da voz poética para refletirem, denunciarem e revelarem a realidade dos povos oprimidos no Brasil e na Nicarágua.

No estudo comparativo da literatura produzida em Mato Grosso, Adriana Lins Precioso, no artigo *A arte religiosa da libertação: um diálogo entre os murais de Cerezo Barredo e os poemas de Pedro Casaldáliga*, analisa a relação convergente dos murais do pintor Barredo com os poemas de Casaldáliga, sob o viés da transculturação, entendida como o fenômeno de duplo movimento de assimilação e resistência que constitui uma criativa resposta do continente latino-americano à modernidade europeia. A pesquisadora esquematiza as relações das três categorias plásticas com as figuras do discurso figurativizadas nos murais analisados. Este estudo constitui-se como resultado parcial da investigação do projeto intitulado *Transculturação e poéticas contemporâneas: traços*

identitários da cultura de Mato Grosso, fomentado pela FAPEMAT.

A produção poética da fronteira entre o Mato Grosso do Sul e o Paraguai é a investigação realizada pelas pesquisadoras Greissi Cristina Sousa e de Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi. Pelo viés da semiótica da cultura, elas propõem uma leitura dos sonetos do poeta Douglas Diegues, sujeito da fronteira, fora do cânone nacional, sua produção rompe com o automatismo linguístico, com o sistema editorial e literário por meio do multilinguismo no qual enreda a língua portuguesa, a espanhola e a guarani. As autoras questionam o totalitarismo cultural e linguístico imposto por nossa sociedade acadêmica e vão em busca do sujeito que habita a fronteira do “viver-entre-línguas” e sua forma de produzir, refutar, resistir e protestar pelo viés poético utilizando as variantes orais do multilinguismo proveniente da cultura fronteiriça entre Brasil e Paraguai.

Este livro contempla desde a análise da literatura clássica à literatura contemporânea, em especial a produzida em Mato Grosso. No artigo *A calma ardente do pastor Liso*, a autora Marimilda Rosa Vitali apresenta um soneto, do gênero pastoral, de autoria suposta de Bernardo Tasso. Muitas são as marcas deste soneto que o identifica como sendo pastoral: o contraste entre a tranquilidade da natureza e as dores de amor sofridas pelo protagonista; a oposição entre as lamentações do amador, capaz de emocionar até os montes; a epígrafe escrita sobre o tronco de uma árvore, em particular o carvalho, como também o motivo da instabilidade do coração feminino. O modelo do poema analisado é herdeiro da lírica grega de Virgílio. A variação pastoral, de *Todo o animal da calma repousava*, pode ser naturalmente associada na poesia italiana ao êxodo da primavera. De sua minuciosa leitura, a autora conclui que se trata mais uma vez de uma variante autoral que remonta provavelmente ao período juvenil da produção camoniana.

Genivaldo Rodrigues Sobrinho, em seu artigo intitulado *O núcleo ultrarromântico na poesia de Eugênio Tavares: amor idealista e mal-do-século*, aborda o idealismo amoroso do poeta cabo-verdiano Eugênio Tavares, identificando, em sua poesia, “os temas do desengano, da tristeza, da dor, da melancolia, da saudade, da solidão, da noite, do sonho, da morte, entre outros”. Neste núcleo ultrarromântico, Sobrinho identifica a temática do sofrimento amoroso e sua projeção para os limiares da morte, o que caracterizaria o “extremo ultrarromantismo” de Eugênio Tavares. Segundo o autor do artigo, o poeta apresenta, ainda, o exílio, o escapismo e o saudosismo como elementos constituintes de seu caráter ultrarromântico, o qual estaria conjugado “com o núcleo contextual da série literária cabo-verdiana que Manuel Ferreira denomina de ‘terra-longismo’”.

A segunda parte, a análise do texto narrativo traz o artigo intitulado *Literatura e cultura: o movimento narrativo de Ricardo Guilherme Dicke*, de Luzia Aparecida Oliva dos Santos e Mônica Teixeira de Oliveira, investiga o conto *A proximidade do mar*, de

Ricardo Guilherme Dicke, no intuito de evidenciar o caráter literário e representativo de sua narrativa “no que diz respeito aos aspectos culturais reveladores das características do espaço mato-grossense”. Nesse sentido, as autoras buscam perceber no texto os diversos espaços de Mato Grosso, como suas diversas cidades, além das especificidades artístico-culturais de cada povo. Nesse perfil de sua literatura, Santos e Oliveira constataam que Dicke entrelaça o local e o universal para compreender a relação entre as diferentes culturas que compõem o imaginário mato-grossense, com seus anseios e modos peculiares de significar o mundo e a própria existência humana.

Já o processo de construção identitária no texto literário se faz presente na análise de Iouchabel S. de F. Falcão. A novela *Toada do Esquecido* (2006), de Ricardo Guilherme Dicke, representante da produção literária contemporânea de Mato Grosso, exemplifica o meio de ocupação do estado e a formação multicultural aqui germinada. O espaço percorrido por seus quatro personagens fantasiados após o roubo do garimpo “O Esquecido” revela questões filosóficas e reflexões sociais através da voz do homem interiorano, além de sedimentar a pluralidade cultural que forma a representação da identidade cultural em Mato Grosso.

Em estudo comparativo, o artigo intitulado *A ‘função paterna’ em Hora de dormir, de Santiago Villela Marques, e a A Terceira margem do rio, de Guimarães Rosa*, apresentado pelo pesquisador Henrique Roriz Aarestrup Alves, a análise mergulha na instauração da figura e da estrutura patriarcal no ocidente e revela sua função reguladora e de dominação desde os tempos imemoriais. Sendo assim, o texto evidencia a fragilidade dessas imposições ancestrais por meio da relação entre os dois contos selecionados; Marques, escritor da geração contemporânea de artistas de Mato Grosso e Rosa, consagrado escritor brasileiro, denunciam a falência deste modelo de sociedade e usam a função paterna como reveladora da ausência de alteridade que pode ser estendida a nossa civilização.

Como proposta de ampliação e revisão dos limites fixos do cânone literário brasileiro, Danglei de Castro Pereira apresenta o escritor cearense Moreira Campos (1914-1994). O ponto de partida para este estudo está focalizado em três contos de Campos: *Profanação, Vidas Marginais e Irmã Cibele*; Castro observa características impressionistas mescladas com um certo realismo irônico, a marca da oralidade dentro do contexto da diversidade modernista, além da crítica social. Desse modo, o pesquisador contribui para a constante revisão do cânone e evidencia a relevante produção literária de um escritor ainda pouco conhecido dos leitores e pesquisadoras da literatura brasileira.

O artigo *Brasil e Cabo Verde: grandes momentos de intercâmbio literário*, de Antonio Aparecido Mantovani, reflete sobre as relações literárias entre Brasil e Cabo Verde. Segundo o autor do artigo, “a semelhança geoclimática existente entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil foi um dos motivos que levaram os moder-

nistas cabo-verdianos a sentir e amar a literatura brasileira, pois viam nela um apoio para descobrirem o seu próprio caminho”. Nesse sentido, Mantovani constata que escritores modernistas brasileiros, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Manuel Bandeira, além outros, influenciaram significativamente vários autores cabo-verdianos, como Baltazar Lopes, Ribeiro Couto e Jorge Barbosa, que procuraram não copiar, mas buscar “contribuição” e “força estimulante” para achar seus próprios caminhos estéticos e desenhar os contornos de uma Literatura com voz própria.

Uma análise do conto machadiano *Cantiga de esponsais* é feita por Santiago Vilela Marques em seu artigo *Uma elegia nupcial: leitura e criação em Cantiga de esponsais, de Machado de Assis*. Nesse texto, Marques reflete sobre as condições de produção da própria obra de arte musical, de acordo com os contextos modernos do século XIX presentes na narrativa, além de reafirmar as características estéticas realistas do conto. Nesse sentido, Marques afirma que “o autor realista já pratica, portanto, uma estética antirromântica, procurando extinguir ou diluir todo tipo de arrebatamento passional ou sentimental, levando o leitor a uma contemplação reflexiva, porém não impassível, dos móveis do pensamento e da conduta humana.” Ao perscrutar esse caminho, o autor do artigo detecta as ambiguidades da narrativa, evidenciando o questionamento de verdades instituídas, principalmente aquelas referentes à estética romântica que pretendem centralizar a paixão em um único ponto nevrálgico.

As relações da mitologia greco-romana com a literatura italiana são a base da pesquisa desenvolvida por Maria Celeste Tommasello Ramos. Os mitos clássicos são apresentados por meio dos diferentes processos de intertextualidade em obras de Italo Svevo e Alessandro Baricco, representantes da literatura italiana do Novecento e da atualidade. Nos contos *Vino generoso e Argo e il suo padrone*, Svevo atualiza mitos clássicos por meio do diálogo intertextual no nível temático do motivo. Já Baricco, na obra *Omero, Iliade*, (2004), relê o clássico de Homero, a *Iliada* e seleciona vinte personagens da obra homérica em monólogos que revitalizam o mito clássico. Neste artigo, Ramos evidencia o diálogo intertextual, a atualização e a retomada dos mitos clássicos no texto literário da contemporaneidade.

A terceira parte, voltada à vertente do letramento literário é contemplada no estudo de Iara Lopes Maiolini. Em seu artigo intitulado, *O conto Buquê de línguas: uma proposta de letramento literário*, a autora aborda a discussão acerca da leitura da literatura na escola e as práticas e metodologias aplicadas ao “ensino” de literatura. A pesquisa se vale dos estudos sobre a formação do leitor já desenvolvidos por autores como Cosson, Soares, Aguiar, Zilberman, Lajolo, a fim de fomentar o debate sobre a leitura literária e apresentar uma proposta didática - à luz da teoria bakhtiniana - do conto *Buquê de Línguas*, da escritora mato-grossense Tereza Albues. A proposta visa à promoção do letramento literário, a partir do conto que tem como pano de fundo a temática da diversidade cultural, atravessada por muitas vozes e linguagens. Essa as-

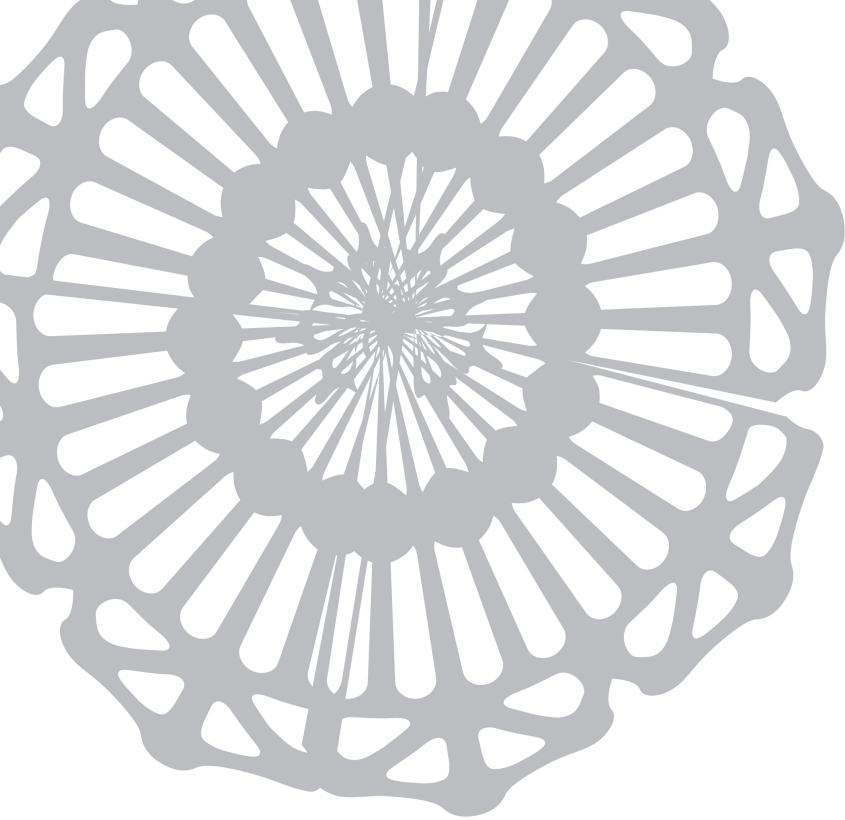
serção que é relevante na medida em a narrativa trata de hábitos e costumes culturais diferentes, temas que nem sempre são discutidos no contexto escolar, embora a escola seja um espaço social. Desse modo, o conto terá boa aceitação por parte dos alunos, podendo surtir efeitos produtivos, no que tange à formação leitora.

Marcela Dias Pinto Perez, em seu artigo intitulado *O leitor de mãos dadas com os elementos de mediação de leitura*, traz a questão da importância do mediador da obra literária. Segundo Perez, “o crítico adquire fundamental importância, pois tem a tarefa mediadora entre o autor e o público, com autoridade para aconselhar sobre o significado e a qualidade dos objetos com os quais interage”. Tendo como base conceitos teóricos da Estética da Recepção, além de pressupostos que apontam para a relação entre literatura e indústria cultural, a autora constata a significativa influência de críticos e das novas tecnologias na formação do leitor literário contemporâneo, o qual interage com múltiplos gêneros textuais e em variados suportes, exigindo dele novos procedimentos de práticas de leitura.

Esperamos que as obras, discussões e análises apresentadas neste livro possam contribuir para o avanço e fortalecimento dos estudos de Literatura em seus variados desdobramentos. O desejo do grupo é também o de socializar suas pesquisas concluídas ou em andamento e compartilhar com outros grupos o resultado de suas investigações, na promoção de um diálogo profícuo e na troca de experiência com o exame do texto literário.

Sinop, 26 de maio de 2015.

Adriana Lins Precioso
Henrique Roriz Aarestrup Alves
Rosana Rodrigues da Silva



PARTE I

Exame do texto poético



AVE, ANTONIO!

Luiz Renato de Souza Pinto

Dois anos e lá se vai o amigo de outros trinta. Somos engolidos por números o tempo todo nessa estatística absurda da contemporaneidade. E lá se vai o arranjo da memória. Alguém fala ao longo da cerimônia “a gente só tem encontrado os amigos nos velórios e enterros, ultimamente”. Os que não verbalizam, concordam em seu mimetismo silencioso. O mistério da morte ainda assombra o indivíduo que anda sem tempo para perceber a minúcia cotidiana, desprezada pelo concreto armado. Fica a ausência involuntária de quem tinha talvez outros planos, outros voos.

A poesia do Antonio é um artefato lúdico para discutir o mundo ao redor; mas com a mordacidade necessária para questionar, quando necessário. Uma voz propositiva para existir, no bailado das palavras mais perenes. Sodré era personagem de si mesmo. Sua presença já não é constante nas ruas do Pedregal. A Rua da Paz é um sossego só. Os estudantes circulam, o comércio não sente sua falta, mas falamos de pessoas. A Rádio Senado perdeu um ouvinte assíduo da programação. E as aulas por rádio boliviana para apurar a pronúncia do idioma também são hábitos que desapareceram. A saudade vai se transformando em uma coisa palatável, levemente adocicada pelas lembranças que insistem em ficar; tocam-nos diariamente.

Logo pela manhã, a casa experimenta a presença de Dona Joaquina, matriarca da família, que já passou dos oitenta e perdeu dois filhos, nos recebe sempre com carinho de mãe, já que sempre cabe mais um. O café da Bia desce com um dedo de prosa miúda sobre as coisas que de fato nos fazem feliz. Sabe aquela conversa sem nenhuma expectativa de que surja algo além do simples prazer de se ouvir e ver a voz de pessoas queridas? Paramos para celebrar a passagem de Antonio Sodré de Souza Neto, quase que em plena folia de Momo. Rei morto, rei posto, diz o ditado, mas com a poesia é diferente. Foi assim Com Dante Alighieri, que deixou para trás sua *Divina Comédia* – o inferno são os outros, já diria Jean Paul Sartre, e viajou rumo à eternidade; com Luís Vaz de Camões, que foi ao encontro de sua musa, afogada em terrível naufrágio nos deixando um dos maiores poemas épicos de todos os tempos, o maior em língua portuguesa; com Fernando Pessoa e todas as suas mensagens.

A morte alcançou a estrela de uma vida inteira: Manuel Bandeira, como também fez vítima a mais bela *Rosa do Povo*, cultivada por Carlos Drummond de Andrade em um dos jardins do éden; experimentou o hálito áspero e a textura fria das pedras com João Cabral – há muitas em nosso caminho de leitor; a morte também flertou com a vida de Leminski, esse velho *scaramouche* disfarçado de *kamiquase* – com seu “Catatau”; saltou mais alto com Ana Cristina César, e Júlio Barroso, abriu o gás com Torquato Neto, suicidados pela sociedade de consumo, hoje “a teus pés”, caro leitor! Apenas porque era qualquer dia, de domingo a sábado, não é mesmo, Vinicius de

Moraes?

Uma penca de outros poetas que foram enfeitiçados pelo canto que seria encanto de sereia, e que seria também ouvido pelo nosso poetinha. Um artífice que tinha uma verve açucarada para versos pródigos e um diabetes não tratado que levou seu coração antes do resto do corpo. Mas “todo corpo é porco” nesta “porcaria corpórea”. E nada seria tão fácil se ele não fosse tão físsil, e se as estátuas de todos os poetas não fossem tão tétricas. Antonio Sodré não era uma pessoa comum, nunca foi. E seus poemas que vieram a público com a *Besta Poética* e com o *Empório Literário*, ambos ilustrados pelo irmão, Adir Sodré, agora estão engavetados, como seu corpo, emparedo em fevereiro de 2011. E para os que ainda o chamam de irmão do Adir, só se pode desejar que olhem para qualquer árvore (pé de um verso seu) e esperem à sombra pela vinda de alguém tão nobre quanto esse amigo plebeu!

Existem pessoas que marcam nossa existência de maneira brutal. Invadem a intimidade que nos cerca, projetam seus pensamentos pelos poros e conquistam para sempre a amizade ofertada em todas as horas. Não falo de parentes, essas pessoas que não escolhemos para estar por perto, e sim de amigos, a segunda família que nos acompanha e que, de repente, desaparecem tatuando marcas profundas em nossos corações. Mato Grosso tem sido minha segunda pátria e Cuiabá uma madrasta boa, cidade em que minha família adquiriu dignidade e respeito, tangida pelo desemprego no sul. Aqui nasceram meus dois filhos – cuiabaninhos que crescem cheios de saúde e respeito pelo lugar que nos acolheu. Mas algumas perdas têm se acumulado por força do tempo, esse grande escultor.

Sempre que posso, tenho ido ao Pedregal para visitas rotineiras a pessoas que abracei como segunda família. Dona Joaquina é uma mulher guerreira que resiste às perdas com um sorriso a nos brindar, com um gole de café amargo (meu preferido) e um dedo de prosa a reclamar de alguma dor; quisera eu chegar aos oitenta e sete (ou seria oito?) com um pouco dessas reclamações. Bia está sempre por conta da cozinha que toma quase todo o tempo. Há, religiosamente, um quitute saboroso para o almoço. Irani, quieta, mas atenta aos movimentos da casa; tem a nobre função de abrir as portas aos visitantes. José, o homem do espaço, com sua eterna simpatia distribuída em poucos quilos que permanecem em pé diante dos atribulados acontecimentos que a vida tem proporcionado.

Em um canto da casa tudo parece congelado no tempo que não volta mais. Uma presença inquietante repousa no olhar saudoso de cada habitante. O cheiro de um último poema ainda ocupa as narinas estelares. No quartinho minúsculo em que dormitava o poeta, repousam seus livros preferidos em meio a peças de roupa que aguardam novos donos. O guarda-roupas antigo leva consigo histórias de andanças de outras léguas e a rede agora não mais se estica pelo vazio das paredes que engolem recordações.

Antonio não mora mais ali. Mas é como se ainda estivesse andando pela casa, sentado a ouvir a rádio por longas horas, ou de frente à televisão como se prestasse atenção no que se vomita mecanicamente. Alguns cadernos de poemas e desenhos esperam pela observação atenta em busca de novas seleções para outros livros. O autor da *Besta Poética* não mais está por lá, mas na verdade está no meio de nós; na biblioteca que leva seu nome no bairro Cophema, no espaço em que vendia livros e sonhos, por quase trinta anos, na UFMT, no repertório do lendário Caximir e nas inúmeras parcerias com artistas variados com os quais socializou seu talento. Tenho em minha casa alguns objetos que me lembram do amigo: livros que pedi para sua mãe, uma jaqueta jeans (que ele adorava) e que Bia me deu; também o rádio que ele ouvia fora de sintonia e que tanto me incomodava – presente do José. Ainda agora folheei a “Besta” na busca pelo seu talento nato. Antonio Sodré de Souza Neto: nome extenso, poético, místico. ASSN – iniciais espelhadas em que se refletem minudências daquele homem lento, desacelerado, que caminhou devagar por toda a vida, sem pressa de chegar, pois já sabia que era lugar algum o nosso destino.

Olhando algumas fotos passo em revista ao tempo que nos acusa certa cumplicidade. Amigos que têm neve sobre o cabelo, outros com fartas madeixas, hoje rala, todos sem noção alguma do futuro que viria e já chegou faz tempo. Daqui a pouco tudo será passado e não mais habitará esta carcaça. Somente a poesia sobreviverá aos naufrágios da contemporaneidade. Manuscritos em papiros pós-modernos validarão essa passagem. A poesia sem fronteiras ocupará de maneira etérea os espaços vazios de corações plastificados pela dor da perda. O dinheiro todo do mundo não valerá pedra sobre pedra sobre as quais muitas dores sepultarão os últimos sonhos realizáveis. E para cada poema escrito no além uma nova estrela iluminará outros caminhos. Trilhas sobre trilhas; o asfalto cederá e do chão brotarão novas sementes encapsuladas, iridescentes, a dividir o espaço terreno com raios e trovões. Do Ocidente receberemos novas vítimas; do Oriente virão hai-kakus e mini-tankas; Os epitáfios já começaram a ser escritos.

Em vinte e oito de agosto de 2012 comecei a escanear mais de duas mil páginas de inéditos do Antonio. O objetivo era colher material para se pensar a publicação de um volume. Aos poucos fui me dando conta do tamanho da empreitada diante dos inéditos e arrisco-me a dizer que poderíamos editar ao menos quatro bons volumes de poemas do autor. A ideia era denominar *CUIABARATOTAL* a coleção, título de uma de suas inusitadas canções. O Volume I, *Na prainha*, quase saiu; acabou virando um espetáculo lítero-musical e depois uma comunicação no encontro do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários do Centro Oeste, na cidade de Goiás – GO, em agosto de 2014.

Ao iniciarmos o estudo da linguagem de qualquer autor, devemos ter em mente sua importância em determinado tempo e espaço, o que se pode determinar, entre outras coisas, pela linguagem utilizada. Em Antonio Sodré, o hibridismo conceitual

mescla elementos herdados da tradição ocidental, como também do Oriente. Aficionado pelas formas clássicas, sua obra traz forte influência da cultura japonesa, com destaque para os tankas e hay-hais, da poesia de Matsuó Bashô, o poeta peregrino do Japão, que atravessou a pé o seu país no século XV. A paciência e desaceleração do poeta se fazem sentir na carpintaria literária sobre a qual nos debruçamos no momento.

É pertinente ressaltar que elementos da oralidade estão marcados historicamente em sua poesia e a materialidade de tais signos se percebe pelo linguajar simplificado, o que não implica necessariamente em uma fanopeia limitada, empobrecedora; ao contrário, pois de uma utilização de vocabulário simples edifica-se um conjunto arquitetônico de poemas que extrapola tal limitação. A fim de realizar essa clivagem teórica fazemos uso do pensamento tradicionalmente conhecido de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Alfredo Bosi, Carlos Felipe Moisés e Manoel de Barros, argamassa com a qual buscamos esculpir um referencial que possibilite trazer à luz essa mescla de tradição e contradição formal em um conjunto epistemológico simbiótico do qual resulta o texto em questão.

O primeiro poema selecionado traz a ideia de desaceleração, assunto muito recorrente na obra do poeta, a ponto de acometer o eu-lírico do mesmo padecimento, senão vejamos:

A lentidão dos sentidos...
Tartaruga no meu jeito de ser...
Ó! Como viver correndo,
Se a eternidade é estática?!!!

Observamos, em um primeiro momento, que o poema reflete a correria da vida moderna, o quão banalizado está nosso cotidiano em uma caminhada frenética, vazia de significados. Percebemos um eu-lírico extasiado diante da velocidade, do ritmo alucinado da vida contemporânea, cujo vocativo no terceiro verso aponta para tal expectativa. Há, para o eu-lírico a plena sensação de que é preciso desacelerar. A ditadura do olhar impera sobre os outros sentidos. Com este poema cremos que a lentidão dos sentidos como um todo precisa ser implementada, a fim de melhorar a qualidade de vida. Essa desaceleração tem ocupado espaço nos noticiários. Mas ainda assim é preciso tomar certo cuidado no percurso analítico, uma vez que

A comparação do acto criador com o espelho que reflete a realidade é comumente usada desde a Renascença, e esta analogia revela bem o ideal mimético assinalado à arte, embora geralmente nunca se defenda o princípio de que a obra artística deve constituir uma imagem exata da realidade (na estética clássica, por exemplo, a imitação da natureza caracteriza-se pelas suas dimensões idealistas) (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 139).

A transformação do substantivo tartaruga no verbo tartarugar mostra o grau de mimese sugerido pelo poeta dentro da circularidade típica da linguagem poética. Do primeiro para o segundo verso os sentidos vão escorregando, deslizam vagarosamente. Três dos quatro versos apresentam sete sílabas poéticas, sendo o terceiro um decassílabo. Os versos de sete são conhecidos como redondilha maior e representam a medida velha; os versos de dez sílabas são os decassílabos e representam a medida nova. O curioso aqui é que o decassílabo do poema é quase um verso sáfico, aquele em que a tônica recai sobre a quarta, oitava e décima sílabas. No caso em questão, as tônicas encontram-se na terceira, na sétima e na décima sílabas, ocorrendo um deslocamento de vogal tônica para sílaba imediatamente anterior, denominada de pré-tônica; isso ocorre nas sílabas quatro (indo para a três) e na oitava (indo para a sétima).

O espreguiçar-se começa no primeiro verso com a palavra lentidão, prolonga-se com o uso das reticências, impõe-se com o verbo e estica-se todo em dez sílabas para a expectativa total com o uso do vocativo “Ó!”. As exclamações, ao final, após a interrogação, parecem sugerir algumas certezas implícitas ao discurso do poeta que viceja por detrás do eu-lírico. Novamente, Vitor Manuel vem ilustrar esse aspecto com novo senão:

Como observa um crítico norte-americano, na segunda metade do século XVIII a poesia liberta-se do princípio da imitação e, ao mesmo tempo, de qualquer responsabilidade relativamente ao mundo empírico: “o facto capital neste desenvolvimento foi a substituição da metáfora do poema como imitação, um espelho da natureza, criada pelo poema como heterocosmo, uma segunda natureza, criada pelo poeta num acto análogo à criação do mundo por Deus”¹ (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 141).

Nesse aspecto é que se insere uma insurgência com a tradição que encontrará em Baudelaire seu grande intérprete, aos olhos da crítica canônica. O segundo poema continua esse diálogo com a tradição. Antonio Sodrê era exímio conhecedor da poética clássica e incorpora em seu poetar alguns desses elementos.

Minha caneta é uma
Pequena espada...

um golpe a cada
palavra

Que traço no poema
Recortando sonhos...

¹ M.h. Abrams, **The mirror and the lamp**. Romantic theory and the critical tradition, New York, Oxford Univ. Press, 1953, p. 272.

Nos dois primeiros versos vemos o total de dez sílabas fônicas, sete nos dois seguintes e doze, nos dois últimos. Há neste poema um equilíbrio entre o uso do *enjambement*, típico da poesia francesa do final do século XIX e a divisão silábica utilizada. O corte da métrica simula o golpe do samurai esculpido na palavra escrita. A própria cesura sugerida funciona como uma lâmina que faz de cada verso um conjunto de camadas que se superpõem entrecortando significados, ao passo que os multiplica e ao mesmo tempo retalha o processo de significação. O uso das reticências na estrofe inicial e final aponta para o encurralamento da palavra entre a caneta (o pensamento ainda não materializado) e o traço (no papel), destino do significante, para desvendar os significados.

Todos os poetas, independentemente da qualidades, dedicam parte de seu trabalho às reflexões inerentes ao ato da escrita. A metalinguagem, portanto, não é apenas um meio, pois pode também ser um fim no processo de criação literária. A comparação da caneta com a espada traz para o centro das discussões a disposição do eu-lírico em demonstrar a força que a arte tem para exercer algum tipo de transformação. A caneta é uma arma e golpeia com seu uso o papel na busca de se materializar aspectos oníricos inerentes à condição de poeta.

Neste poema também observamos a técnica precisa do poeta que mergulha na tradição para promover um encontro do poema com elementos clássicos da construção poética. Ao fazermos a escansão dos versos encontramos medidas novas e velhas disfarçadas por uma estrofação aparentemente nova, embora estejam embutidas no poema curiosidades métricas que o colocam em destaque no conjunto da obra do artista. Se fizermos a contagem das sílabas fônicas por verso, obteremos os seguintes registros: seis sílabas no primeiro verso, quatro no segundo, quatro no terceiro, duas no quarto, seis (ou cinco) no quinto, pela possibilidade de haver uma tensão métrica na dicção da palavra poema², e cinco no último. Mas a leitura pode ser feita de maneira diferenciada. Ao invés de lermos verso a verso, respeitando o elemento visual, podemos estabelecer outra leitura, como se o poema tivesse apenas três versos, e, quem sabe, apenas uma estância, o que forçaria a uma leitura silábica da seguinte forma:

Minha caneta é uma pequena espada...
Um golpe a cada palavra
Que traço no poema recortando sonhos...

Com essa disposição gráfica, a escansão modifica-se categoricamente, senão vejamos: “Mi/ nha/ ca/ ne/ ta é u/ ma/ pe/ que/ na es/ pa/ da... / Um/ gol/ pe a/ ca/ da/ pa/ la/ vra /Que/ tra/ ço/ no/ po/ e/ ma/ re/ cor/ tan/ do/ so/ nhos...”

2 A tensão métrica se caracteriza pela possibilidade de mais de uma leitura. A palavra poema é composta por três sílabas gráficas, mas pode ser lida com duas, apenas: po/e/ma; poe/ma. A escolha entre um hiato ou ditongo vai depender do ritmo que o autor/leitor gostaria de dar ao verso.

Agora temos a seguinte constituição fonêmica: o primeiro verso passa a ter dez sílabas, o segundo, sete e o último doze. Os versos decassílabos, como também os alexandrinos (doze sílabas) são considerados medida nova, criados a partir do Renascimento e são pérolas da poesia classicista, ao passo que os de sete sílabas, também chamados de redondilha maior, representam a medida velha e filiam nossa produção literária à portuguesa, no melhor estilo camoniano que trabalhou tão bem com as duas medidas, conforme relata a fortuna crítica do vate português.

Um terceiro poema breve, mas nem por isso menos impactante, traz-nos uma imagem idílica sobre a qual se escondem alguns significados. A religiosidade é algo que sempre ocupou espaços na cabeça do poeta. O eu-lírico reforça essa questão, de maneira crítica, nos três pequenos versos:

Sábado à noite!
Os sinos da catedral
Aceitam o silêncio

É sabido por todos que o verbo é que demonstra qualquer ação em uma construção linguística. Aqui temos uma frase “Sábado à noite!” e uma oração “Os sinos da catedral aceitam o silêncio”; o verbo encontra-se no último verso e é propositivo no sentido que significa um estar de braços abertos para a representação do silêncio. Aceitar o silêncio constitui-se, portanto, em um estranhamento para com os sinos, objetos barulhentos que têm por função anunciar a hora das missas, como também o falecimento de alguma pessoa importante nas cidades cristãs.

O silêncio não é ausência de som, uma vez que produz sons ensurdecedores, haja vista a tortura chinesa, por exemplo. Aceitá-lo passa a configurar, dessa forma, uma contradição aos preceitos particularmente católicos no que tange ao desdobrar do objeto. “Por quem os sinos dobram?”, por exemplo, é uma expressão típica do Cristianismo e que serviu inclusive para dar título a um clássico romance do escritor americano Ernest Hemingway. O império do olhar sobre os outros sentidos se faz presente na materialidade de qualquer imagem. O sino traz em si os sons que se dobram e os desdobramentos imagéticos são acompanhados pelos sons que dão novos sentidos ao que se vê, o que se ouve.

Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo reporta a ideia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí, o caráter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém; daí, o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade (BOSI, 1977, p. 17).

Penso que o som dos dobres alça voo na interpretação do poema, mas não tem sentido em si mesmo, a não ser pela força da imagem de um sino em movimento, de seus badalos gigantescos no alto de um campanário. A completude da imagem faz com que vários elementos se situem em um alinhamento sugerido pela ideia do sino que vem à frente. Leitor voraz da boa literatura por toda uma vida, Antonio Sodr  possibilita ao leitor/pesquisador diversas leituras de seus textos. O mesmo se observa no seguinte poema, trazendo para o universo da modernidade um pouco do orientalismo poético desvendado no Brasil por outro gigante de nossas letras, o lendário Paulo Leminski. Tradutor de Matsuó Bashô, contribui sobremaneira para a populariza o da poesia japonesa entre nós. É ainda no rastro dos hay-kais que Sodr  navega, dirigindo-se ao encontro de Baudelaire, que anuncia a modernidade poética:

Uma pétala
Que cai
Do
Flamboyant
Virando
Tapet
Pro
passant

Aqui, o ritmo   forjado pela economia absurda de sílabas poéticas que imitam o movimento da pétala que cai da árvore, lentamente. A imagem sugere uma determinada esta o do ano em que o colorido das árvores vai para o chão e a dispersão de folhas e flores cria um ambiente magnetizado e matizado por muitas cores, na forma metafórica de um tapete. A referência a Baudelaire   clara com a imagem do *passant*, que refora a influência francesa. Flamboyant, tapet e passant dão certa sonoridade rítmica ao poema que aproxima o leitor da língua francesa, bem como de Baudelaire, pavimentando uma leitura intertextual, como preconizam os jakobisonianos, ou dialógica, como prefeririam os bakhtinianos. E são esses sons que contribuem para a materializa o dos signos poéticos. Parece-nos que com o advento da escrita, cada vez mais o som das palavras perde espaço no campo da interpreta o. A ditadura do olhar coloca os ouvidos em segundo plano, afinal, os olhos nos colocam de frente a qualquer objeto, enquanto os ouvidos, em número igual, são elementos laterais, estariam ao lado do que se v , a leste e oeste, não ao norte.

Na passagem da forma oral para a forma escrita – poesia para os ouvidos, poesia para os olhos – há perdas e ganhos. Poesia sempre foi e continua a ser, também, massa sonora, qualidade acústica, e não há evidência de que esse atributo tenha deixado de existir, quando a escrita passou a prevalecer. A forma escrita não circunscreve a poesia ao olho e à materialidade da folha em branco, apenas se serve dos sinais gráficos (não sem profundas repercus-

sões, claro está) como representação circunstancial da totalidade dos seus estratos, incluindo o sonoro. Na passagem, a sonoridade torna-se potencial, mas não meramente virtual, perde seu estatuto de modo único de circulação, e continua a integrar o fenômeno poético (MOISÉS, 2007, p. 74).

Todas essas reflexões acerca dos poemas enumerados caminham no mesmo sentido. A construção de uma leitura que os ligue tem como resultante um último poema selecionado que demonstra como o autor se relacionava com o mundo, com a vida, com os objetos ao seu redor. Caminhando lentamente pela cidade, esse conjunto semiótico de textos em três dimensões, Antonio Sodré passava boa parte do seu tempo a observar o comportamento humano e a natureza das coisas, quase que em uma tentativa de relativizar o processo aristotélico de mimetizar seu próprio mundo. As críticas subjacentes aos textos, bem como suas músicas e o próprio estilo de vida, compõem um cenário em que não havia espaço para tal desaceleração dos processos como o poeta e seu eu-lírico desejariam, pelo que vimos até aqui. O que fazer diante dessa avalanche de progresso?

Depois que puseram asfalto
na minha rua
nunca mais imprimi os meus
passos no chão...

Este último poema fecha o raciocínio que pretendemos trazer, na tentativa de estabelecer um elo com a magia da linguagem tão bem utilizada pelo poeta. Sua capacidade de observação das pessoas, dos lugares e das coisas era muito grande. Morador de um bairro incrustado na região central de Cuiabá, berço de movimentos populares e da própria criação de um partido político que um dia foi representativo dos anseios dos mais humildes, sem a benção dos mais fortes, essa região da cidade, hoje tão diferente, foi capaz de despertar no então jovem e talentoso artista grau tão elevado de análise, a partir da porta de sua casa.

Frequento a casa há mais ou menos trinta e dois anos, desde o tempo em que a poeira assolava aos moradores, como ainda o há em muitos outros bairros da cidade. O registro que o eu-lírico traz das mudanças urbanas que têm acontecido é emblemático. Novamente chamo a atenção para os verbos utilizados na construção: “puseram” e “imprimi”. O primeiro caracteriza o não eu, tudo o que não fazia parte do eu-lírico. Essa imagem forma uma visão de obrigatoriedade a que foi acometido e que teve impacto violento na observação do poeta. Se o asfalto simboliza o progresso, por um lado, por outro o impede de deixar suas marcas no chão. O asfalto não permite rastros, destrói vestígios da passagem de tantos pés. O segundo verbo demonstra claramente a impossibilidade do eu-lírico em registrar seu cotidiano, em deixar marcas visíveis de sua passagem por ali, por aqui, qualquer canto ou lugar.

Um de seus grandes desejos não foi realizado em vida, construir uma casinha em terreno comprado com dificuldade, pago em sua totalidade, e que ainda está em mãos da família. Localizado no bairro Jardim Imperial II, o terreno triangular, de esquina, próximo à Avenida das Torres, fez parte do sonho da casa própria, de um espaço que serviria para reuniões literárias, que comportaria algum tipo de comércio ou casa de cultura, algo que partilhasse da genialidade e simplicidade desse trovador contemporâneo. Nesse local, a desaceleração da vida moderna se configuraria não como um *locus amoenus*, ou *locus horrendus*, mas sim como um *locus* imaginário que possibilitasse um retorno à matéria de poesia que o habitava. O poeta sempre soube que a poesia não o levaria a lugar algum, além de si mesmo. Em compensação sabia do valor que esse nada tinha para mantê-lo vivo.

Todas as coisas cujos valores podem ser
Disputados no cuspe à distância
Servem para poesia

O homem que possui um pente
E uma árvore
Serve para poesia

Terreno de 10 X 20, sujo de mato – os que
Nele gorjeiam – detritos semoventes, latas
Servem para poesia (...)
As coisas que não levam a nada têm grande
Importância
(BARROS, 1974, p. 16)

Com a morte do poeta, em 19 de fevereiro de 2011, assumi a tarefa, a pedido de familiares, de preparar originais para futuras publicações. Foram dois meses e meio escaneando páginas e mais páginas de sessenta e oito cadernos de poesia. Em um segundo momento, juntamente com a amiga conjunta e companheira de muitas horas, Maurília Walderez Lucas do Amaral³, iniciamos os estudos com vistas a essa e outras contribuições que podemos trazer para o conhecimento da obra de Antonio Sodrê. Pretendo em um futuro próximo, desdobrar esse estudo em um projeto de pós-doutoramento em Poesia e Filosofia a partir da poética sodreliana, uma vez que há farto material para se trazer à tona. Fica aqui este aperitivo para saudar a passagem de nosso amigo, poeta, filósofo da simplicidade cotidiana de um futuro que já chegou e que traz a boa nova de um caminho sem volta. E como as lesmas que passeiam junto a objetos rasteiros da poesia de Manoel de Barros,

3 Professora aposentada da UFMT. Graduação em Filosofia e Mestre em Educação.

- Estamos somados à própria boca!
Na posição de Buda é que se vê melhor
Como a gente carrega água na cesta!
(...)
De repente
Esse homem sorriu.
Crianças
No pleno uso da poesia
Funcionavam sem apertar o botão

Pedras
Negociavam com aves.
(BARROS, 1974, p. 32)

Entra o ano de 2015. Quatro anos se passaram e a sua poesia continua vigorosa. A eterna chama de uma vida inteira se colore de significados a cada leitura. A celebração do verso, frente a essa saudade tamanha palmilha cada passo nesse chão bruto de sua poesia. Evoé, Antonio Sodré!

Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, V. M. A criação poética. In: **Teoria da Literatura**. Coimbra, Almedina, 1968.
- BARROS, M. de. **Matéria de Poesia. Rio de Janeiro**: Livraria São José, 1974.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MOISÉS, C. F. **Poesia & Utopia**. Sobre a função da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

PALAVRA DE MULHER: LITERATURA FEMININA EM MATO GROSSO - SÉCULO XIX

Marli Walker

A *História da literatura mato-grossense*, publicada pelo historiador, romancista e ensaísta Rubens de Mendonça em 1970, apresenta a literatura produzida no Estado desde o século XVIII. Embora não se questione o valor da obra, o silêncio em torno das produções femininas é latente, configurando, assim, a história da literatura mato-grossense desse pesquisador como uma história da literatura produzida por homens. Salvo a referência às prosadoras Maria Dimpina Lobo Duarte, por sua dedicação à revista *A Violeta*, e Vera Iolanda Randazzo, e as poetisas Maria de Arruda Müller e Amália Verlangieri, a obra refere-se, do início ao fim, a nomes masculinos.

Outro pesquisador e estudioso da cultura local, Lenine Póvoas, publicou em sua *História da cultura matogrossense* (1982) um capítulo sobre os primeiros textos literários registrados no Estado. De um período que abrange desde o século XIX até a coetaneidade da pesquisa; o autor cita apenas as poetisas Benilde Borba de Moura, Amália Verlangieri e Guilhermina de Figueiredo, e a prosadora Vera Iolanda Randazzo.

O pesquisador e poeta Carlos Gomes de Carvalho lista, em *A poesia em Mato Grosso* (2003), cento e sete poetisas que, segundo seus estudos, realizaram dois séculos de poesia no Estado. Dentre os nomes apresentados por Carvalho, menos de dez por cento são mulheres. Sabe-se, no entanto, que mesmo não havendo publicado em jornais, revistas ou em livro tanto quanto os homens, as mulheres mato-grossenses, como as brasileiras, escreveram sempre que puderam e fizeram da escrita um meio de dizer os seus sentimentos e também de manifestar esteticamente as emoções que inspiravam o exercício poético.

Nesse contexto, a condição da mulher escritora em Mato Grosso não diverge da realidade observada em outras esferas, seja nacional ou civilizacional. A literatura produzida por mulheres em Mato Grosso, em conformidade com o que ocorreu no país, apresenta uma produção ainda marcada pelo protagonismo masculino no âmbito da literatura, da cultura, da sociedade e da política. Dentre outros aspectos, este é um dos fatores que caracteriza as autoras mulheres como um grupo de escritoras colocado à margem da historiografia literária do Estado de Mato Grosso em determinados períodos.

Sobre a produção literária feminina do século XIX, atribui-se ao aperfeiçoamento das máquinas impressoras e à consequente expansão do mercado editorial a conquista de novos leitores e, principalmente, leitoras, contingenciando a abertura de um espaço de fácil acesso às mulheres com vocação ao exercício das letras. No entanto, o universo feminino permanecia sob a censura explícita ou sob o olhar complacente do mundo masculino, que via o exercício da escritura como apenas mais um capricho

feminino e, mais grave, uma ameaça aos bons costumes. É no período entre séculos (1880-1920), que se torna mais evidente o confronto entre o antigo e o novo devido à persistência de uma literatura mimética, paralelamente ao surgimento de vozes inovadoras.

Rita Schmidt (1997) problematiza essa questão no âmbito de um discurso crítico latino-americano que possa se construir como um projeto orgânico e dinâmico de intervenção nas práticas acadêmico-culturais, de modo a não nos rendermos e repetirmos o discurso hegemônico pautado na ótica da colonização, e nem tampouco nos apropriarmos, de forma mecânica, do discurso do outro, pois é preciso muita cautela com esse horizonte exegético da diferença construído pelo olhar etnocêntrico, tradicionalmente investido do poder da representação/poder da significação. Porquanto, é no horizonte do comprometimento com a desconstrução de valores totalitários hegemônicos e seus discursos de legitimação que o investimento no poder de interpretação/significação perfaz o circuito da teoria e da práxis na configuração de dois grandes eixos de investigação: resgate e revisionismo.

O trabalho de resgate está relacionado à recuperação da produção literária de autoria feminina do passado, relegada por uma tradição crítica incapaz de assumir os preconceitos inerentes aos seus métodos e que, sistematicamente, a menosprezou sob o argumento de que foi e continua sendo uma produção deficitária ou inferior em relação ao perfil de realização de obras modelares, coincidentemente, de autoria masculina. A representação é o fulcro de toda a prática discursiva. Ela é tão poderosa em criar realidades e moldar os seus sentidos, que o controle ideológico de seus mecanismos de organização e significação sempre foi a forma mais eficaz de manutenção do poder. Entende-se, assim, porque as convenções literárias impunham limitações à experiência da escrita feminina.

O revisionismo, por seu turno, articula-se a partir da constatação da ausência da autoria feminina na historiografia literária, o que traz à tona questões relativas à construção de gênero nos discursos institucionais do campo literário, os quais controlam a produção de significados que irão necessariamente circular também, no campo social. A revisão do discurso crítico busca produzir e manter certa definição de literatura que venha garantir a legitimidade de obras merecedoras de integrar o nosso capital simbólico – o cânone – e, ao mesmo tempo, garantir a invisibilidade daquelas consideradas como destituídas de valor. Revisar as obras canônicas, o discurso crítico que as legitima como tal, bem como o discurso da nossa historiografia, do ponto de vista de sujeitos que falam explicitamente do lugar de onde se constituem e se posicionam como mulheres, referentes concretos e empíricos de tudo o que tem sido dito, presumido ou teorizado sobre sujeitos femininos, significa viabilizar novas interpretações/significações e, nesse processo, entender e explicar o que sabemos e como o sabemos, de forma a divisar outros saberes possíveis.

Em Mato Grosso, assim como ocorreu em todo o Brasil, reclusa às lidas da maternidade e do lar, fator que a segregou, durante muito tempo, ao espaço privado; ou integrada à vida social e cultural do seu tempo, como ocorre a partir das primeiras décadas do século XX, a mulher escritora/poetisa articulou sua voz e balbuciou, de modo abafado ou amplificado seu canto lírico. Esse aspecto dos estudos de gênero centra-se na especificidade do gênero como relação que se estabelece na esfera social, histórica e cultural, e não como oposição de seres inerentemente diferentes.

Na literatura brasileira produzida em Mato Grosso, segundo a historiografia, o tema do amor apresenta seus primeiros registros no Romantismo tardio vivido em Cuiabá. Em 1860, Antônio Cláudio Soído inicia os escritos de estética romântica no Estado. Nesse período surgiram algumas instituições culturais ou educacionais como o Seminário da Conceição; a primeira escola Normal; o internato do Pe. Ernesto Camilo Barreto; o Liceu Cuiabano e a imprensa.

Sobre a presença da escrita feminina, naquele mesmo período e sob o mesmo aspecto, apenas uma escritora, Maria Müller, recebe menção no texto do pesquisador Carlos Gomes de Carvalho. Ainda sobre os escritos de mulheres no Estado, outro pesquisador, Rubens de Mendonça, traz, na sua *História da literatura Mato-Grossense* (2005), apenas uma rápida lembrança sobre a participação da mulher no panorama literário do período. O autor reporta-se ao *Grêmio Feminino Júlia Lopes* com sua simpática (expressão do pesquisador) revista *A Violeta*. Em relação à escrita da mulher, os únicos nomes lidos nas páginas de Mendonça são os de Vera Iolanda Randazzo, na prosa, e Amália Verlangière, na poesia. Consideradas as devidas ressalvas, entretanto, é imperativo reconhecer que não se encontra nos dois historiadores, Mendonça e Carvalho, nenhuma referência à escrita de muitas das mulheres que produziam poesia em Mato Grosso naquele período.

Lenine Póvoas pontua com mais rigor a presença feminina na literatura mato-grossense em sua *História da cultura matogrossense* (1982). No capítulo dedicado à produção literária em verso no Estado, o autor registra os nomes de Maria de Arruda Müller, Amália Verlangieri, Guilhermina de Figueiredo e Benilde Borba de Moura como presenças femininas na poesia local. Não há transcrição de poemas ou excertos, porém, é preciso reconhecer que o historiador dispensa maior atenção à produção de mulheres que Mendonça e Carvalho.

Na *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2001), Hilda Gomes Dutra Magalhães registra a presença da mulher na vida cultural do Estado, nas duas primeiras décadas do século passado, citando apenas a produção lírica da poetisa Arlinda Morbeck. No período que abrange as décadas de 1930 a 1960, a pesquisadora, lamentavelmente, traz somente a referência ao nome de Amália Verlangieri como participante da revista *Ganga*, em companhia de nomes como Wladimir Dias Pino e Silva Freire. Os textos em verso da poetisa Amália, no entanto, não aparecem transcritos,

comentados ou analisados em sua pesquisa. Obra referencial para os estudos literários em Mato Grosso, o texto de Magalhães apresenta um protagonismo acentuadamente masculino nas páginas da literatura mato-grossense da primeira metade do século XX.

Entende-se, desse modo, que o descompasso verificado na produção literária de homens e mulheres no Estado não se deve apenas ao processo tardio de escolarização da mulher e de sua participação menos ativa na produção cultural de seu meio, mas, sobretudo, a maior divulgação da literatura produzida por homens, tanto na capital como no interior. Esse é um dos fatores centrais que justifica as poucas publicações efetivadas por mulheres naquele período. Entretanto, a participação da mulher na literatura produzida em Mato Grosso traz registros desde o século XIX, quando a escrita feminina já figurava entre as manifestações literárias, nas quais cantou, entre outros temas, o amor. Embora tenham publicado em menor escala que os escritores homens, as mulheres deixaram registros significativos na história da escrita mato-grossense.

A pesquisadora Yasmin Nadaf, equacionando o silêncio que envolve a escrita de mulheres nas historiografias literárias do Estado, observa em texto publicado em 1996, *Literatura mato-grossense de autoria feminina: séculos XIX e XX*, que as vozes femininas da região deixaram rastros na história da escrita no século XIX e uma fecunda produção no século XX. A autora desenvolveu um mapeamento minucioso da produção literária, atentando-se, no decorrer de suas pesquisas, para toda e qualquer escrita feminina produzida em Mato Grosso, bem como para os desdobramentos resultantes a essa mesma mulher, de uma vida literária ou cultural mais ativa. Com Nadaf, o protagonismo feminino é inscrito na história da literatura mato-grossense, alterando as historiografias que preteriram os nomes e a produção das mulheres no decorrer dos séculos XIX e XX no Estado. É, portanto, a partir da revisão das historiografias postas que se reavalia a posição da mulher na literatura mato-grossense e valoriza as vivências femininas do ponto de vista individual e coletivo.

É nesse contexto que o revisionismo do cânone desencadeou uma série extensiva de estudos e pesquisas que estão alterando o mapa da produção literária e a própria configuração da historiografia oficial. Rita Schmidt (1997) entende que a questão da diferença que sustenta o ponto de vista da antropologia contemporânea ainda não se sobrepôs a uma identidade que está mais para a identidade do mesmo do que para a identidade da diferença. O que se observa é uma resistência muito grande quando se trata de questionar os pressupostos que alicerçam os critérios estéticos e juízos de valor, ou mesmo a definição do que se estabeleceu para literatura. Por isso, adverte Schmidt, é preciso que o discurso crítico investigue os processos de significação como um problema de enunciação da diferença, assumindo a nossa cultura como registro dos imaginários múltiplos que nos constituem.

A existência de grupos minoritários quer sejam de classe ou de gênero, quer sejam sociais organizados, com linguagem e símbolos próprios de identificação, no

interior da nação – implica redimensionar o tempo das narrativas modernas que localizam o povo ou a nação como sujeito e, ao mesmo tempo, objeto de narrativas sociais e literárias. As fontes simbólicas e afetivas da identidade cultural modificam o espaço horizontal do povo-nação, pois esse espaço presume um tempo fixo, homogêneo da representação da nação.

Essa concepção é abordada também por Cíntia Schwantes quando discute a questão da literatura como representação da sociedade. Segundo a autora, “no que toca à representação de minorias, aos extratos da sociedade que alcançam, por motivos variados, pouca representatividade política e, de maneira correlata, habitam as margens da representação literária, a situação se complica um pouco mais” (2002, p.193). Schwantes adverte que o princípio do qual parte para pensar a questão é “o de que a literatura nos fornece sinais indiretos, muito mais do que diretos, sobre a sociedade na qual circulou, ou circula” (2002, p. 193).

Essa reflexão reporta o olhar novamente ao que diz Schwantes sobre a revisão do cânone literário que os estudos de gênero propõem. A questão, no caso das obras de autoria feminina excluídas do cânone, não é justificada pela ausência de qualidade estética nas obras, mas porque, para dar voz à experiência especificamente feminina, a mulher precisa trair a instituição literária falologocêntrica para conferir especificidade à sua voz própria. Schwantes considera que a mulher escritora, desejando ser entendida, deverá usar a linguagem masculina, sem o que poderá ser renegada ao esquecimento e perda de sentido. Por isso, afirma, o estreito espaço em que se insere a escrita feminina é entre o apagamento e a possibilidade de representação.

Conforme reflexão de Schmidt (1996), a polarização cânone/contra-cânone implica uma afirmação da autoridade do centro na medida em que a negação dos seus paradigmas de referência, condição de existência da retórica contra-canônica, implica o reconhecimento do centro como referencial, o que acaba alimentando e reforçando o seu poder de perpetuar os paradigmas de valor em função dos quais certas obras são canonizadas e outras relegadas. Então, é essa a lógica que precisa ser desconstruída sob pena de o discurso crítico construir suas próprias periferias. Para que isso não ocorra há de se pensar as próprias margens, porque elas são complexas, irredutíveis à categoria unidimensional do outro.

Problematizando ainda mais a questão, a autora diz que a tradição está pautada no processo de reprodução do mesmo, pois a força homogeneizadora que atua sobre a seleção reafirma as identidades e afinidades e exclui as diferenças incompatíveis com um todo uniforme e coerente em termos de padrões estéticos de excelência. Assim, os valores ditos universais constituem um cânone que é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam. No entanto, conceitos como diferença e alteridade colocaram sob suspeita os pressupostos fundacionais, a questão da representação e os critérios de valor que embasam a sua construção.

No texto *Centro e margens: notas sobre a historiografia literária*, Schmidt (2008) comenta as transformações que a teoria tem ocasionado nos estudos literários contemporâneos, apesar dos diferentes discursos e práticas críticas que emergiram: as substancialistas, alinhadas ao campo de estética ou às convenções e códigos da tradição erudita e as progressistas, identificadas com o campo político, via de regra, associada à emergência do subalterno.

Essas transformações da teoria têm permitido questionamentos de várias ordens e de vários lugares sobre o funcionamento da disciplina e a definição de seus objetos, sobre a natureza da instituição literária e seus mecanismos de controle como discursos de valoração e interpretação, bem como sobre forma e função do cânone e sua relação com a narrativa da história da literatura. Entende-se que hoje há um enfraquecimento do termo literário no sentido de arte, dependente de uma estrutura de valor culturalmente específica, e um funcionamento antropológico, pelo qual o literário é integrado à cultura, um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses específicos. A literatura passa a ser vista como categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida nos modos de produção material e processos sociais concretos.

Esse aspecto não sinaliza, no entanto, o fim da literatura, ao contrário, fomenta o debate e articula a relação de teoria e pesquisa empírica sobre o passado, exigindo investigação relacionada à promoção ou à supressão institucional da literatura. Ora, investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma de trazer à visibilidade as relações que o instituído estabelece com a ideologia subjacente às estruturas que definem a natureza do literário e, ainda, com a caracterização da história literária como uma grande narrativa gerada em função de escolhas políticas e não de escolhas desinteressadas e neutras.

Primeiro registro lírico amoroso na Vila de Bom Jesus de Cuiabá

O século XIX é o período do qual datam os primeiros registros impressos da literatura de autoria feminina em Mato Grosso, portanto, o ponto referencial cujos textos estão dispostos na historiografia e em pesquisas de cunho revisionário. Nesse contexto historiográfico, vale ressaltar o silêncio em torno da produção literária feminina no século XIX e no XX, em Mato Grosso. Embora as mulheres não tenham publicado em livro, ou, se publicaram, não restou registro, sabe-se que seus escritos foram divulgados em jornais, como é o caso da poetisa Elisa Alberto, que teve poemas editados em periódico da imprensa local. Os historiadores Rubens de Mendonça, Lenine Póvoas e Carlos Gomes de Carvalho são unânimes em apontar Antonio Cláudio Soido como o precursor do Romantismo em Mato Grosso e, depois dele, outros nomes masculinos se alinham para compor a história da literatura no Estado no século XIX. A mesma unanimidade é verificada em torno do silêncio sobre a produção feminina

tanto do século XIX como do XX, cujo período é contado pelos pesquisadores como uma história da literatura produzida por homens em Mato Grosso.

Desse modo, vale lembrar as observações de Rita Schmidt (1997), que elabora sua reflexão a partir de indagações sobre o valor estético das obras de escritoras brasileiras esquecidas do século XIX, e o que essas obras podem acrescentar à nossa velha literatura desse período. Para a autora, a resposta a essas perguntas suscita relações com gestos institucionais ligados a práticas exclusionárias que funcionam como instrumento de colonização intelectual. Ora, levantar tal questão implica ferir a susceptibilidade da crítica dominante, na medida em que a crítica local e nacional ignorou e ignora as obras de autoria feminina por considerá-las do ângulo de uma economia deficitária, isto é, como obras que não se alinham ao perfil de realização estética das obras modelares – de autoria masculina – deslocando a leitura de identidade nacional posta. A autora continua a reflexão sobre o valor da obra literária, que contém vestígios de uma tradição cuja ideia é a da não-contingência da noção de valor literário, como se fosse possível sustentar uma visão essencialista da literatura, da universalidade e permanência. Essa postura, entende Schmidt, implicaria em subtrair da questão de valor o seu caráter fundamental que é justamente a sua mutabilidade e diversidade.

Elisa Alberto

No século XIX, os dois únicos registros de poesia escrita em Mato Grosso por mulheres são os poemas de Elisa Alberto, publicados na **Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá**, no jornal *O Liberal*, nos anos de 1874 e 1875, nas edições número 165 e 174, respectivamente. Trata-se, pois, do primeiro registro lírico escrito por uma mulher, falando de amor, de que se tem notícia no Estado. Os poemas de Elisa Alberto figuram como o marco inicial da lírica feminina produzida em Mato Grosso, constituindo o critério natural de seleção do *corpus* referente ao século XIX. Sobre o que Elisa Alberto viveu e escreveu pouco se sabe além da publicação dos dois poemas no referido jornal. Conforme afirma Nadaf, no século XIX a contribuição da mulher com a escrita literária foi escassa, pois quando escreveu limitou-se a redigir “cartas para esclarecimentos de cunho familiar – herança, agradecimento pelos pêsames recebidos pela morte do marido, ou agradecimento pelos cuidados médicos dispensados a algum membro da família” (NADAF, 1996, p. 467).

No poema *Malfadada*¹, o sujeito-de-enunciação lírico² anuncia logo no título a desventura trazida pelo sentimento amoroso, pois o breve instante vivido em amores é interrompido pela separação e pelo tom definitivo da despedida:

1 Publicado no jornal *O Liberal*. Nº 165, 20/nov/1874, p. s/nº.

2 Esse termo foi cunhado pela teórica alemã Käte Hamburger (1986) para designar o *eu lírico*. Neste texto, no decorrer da análise dos enunciados líricos, serão usados também, além de *sujeito-de-enunciação lírico*, os termos *eu lírico*, *sujeito lírico*, *voz lírica*, *sujeito poético*, *eu poético* e *eu enunciadador* para designar o sujeito artístico do enunciado lírico.

[...]
Para longe te foste e me deixaste!
Nem para mim volveste,
Fugindo, um doce olhar de despedida.
[...]
Sem mais lembrar quem só por ti suspira!

As estrofes do poema não são estruturadas em forma fixa, apresentando versos longos – 11 e 12 sílabas métricas – e curtos – 7 e 8 sílabas métricas no decorrer do lamento lírico. A voz lírica segue em seu canto de tristeza e desolação profundos de quem esperou o amor, mas como num sonho, pois, apesar da espera, ele se apaga como uma imagem onírica:

Esperei-te, esperei-te! E não vieste!
Caía a noite escura...
Sombra entre as sombras – vi-te bem longe
Como a imagem querida que se apaga
N'um sonho de ventura!

A noite simboliza “o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo o suporte psicológico”, ensina Chevalier (2007, p.640). O verso de Elisa traz uma noite que caía escura, intensificando a imagem negativa da desventura. Havia um sonho de ventura que é interrompido pelas sombras dessa noite. Esse simbolismo, também trazido pela noite, representa a duplicidade que essa imagem emana, pois, já para os gregos, ela continha em si tanto o sono reparador como a morte. De um lado os sonhos e a ternura, e de outro as angústias, e o engano, tonalizando o poema com as cores do sonho desfeito. Assim como a sombra que é, “de um lado, o que se opõe à luz; e, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes” (CHEVALIER, 2007, p. 842), também está o interior do eu lírico frente ao amor não correspondido.

Mary Del Priore (2011, p. 220) define o século XIX como o “século hipócrita que reprimiu o sexo, mas foi por ele obcecado. Vigia a nudez, mas olhava pelos buracos da fechadura. Impunha regras ao casal, mas liberava os bordéis”. Contudo, pondera a autora, foi ao longo dessa centúria, sobretudo a partir da segunda metade, que se elaborou um novo código amoroso. A partir da onipresença do amor romântico e de outras formas de escrita e leitura, meditava-se sobre o amor atrás das fumaças dos charutos ou enquanto se fazia anotações em pequenos cadernos. Na prática, entretanto, os jovens continuavam sujeitos ao ativo mercado matrimonial gerenciado pelos interesses familiares. Nesse contexto, tinha-se, nas grandes capitais, a burguesia emergente; e entre os senhores de terras, a aristocracia rural, os quais distinguiam dois tipos de mulher:

A respeitável, feita para o casamento, que não se amava, forçosamente, mas em quem se fazia filhos. E a prostituta, com quem tudo era permitido e com quem se dividiam as alegrias eróticas vedada, por educação, às esposas. Nas camadas médias, se, em princípio, interesses familiares não estavam em jogo, a busca de um dote, mesmo que modesto, não era descuidada. [...] Os adultérios masculinos – mal inevitável a suportar, então – eram comuns, pois o culto da pureza só acentuava a distância entre marido e mulher (PRIORE, 2011, p. 221).

Assim, uma vez casada, a mulher passava a pertencer a seu marido e só a ele. Assuntos ligados a sexo eram deixados de lado. A mãe apenas instruíra à filha nesse espírito e depois a entregava a um homem. Para a moça, o laço matrimonial por interesse significava, muitas vezes, a apoteose de sua boa educação e a entrada no mundo adulto. Por isso, a jovem assim instruída não descuidava dos princípios que ditavam a vida da mulher em sociedade: discricção, delicadeza e amabilidade. Fecha-se, assim, o século XIX como fechavam as mulheres o seu corpo, protegendo-o com mantos, laços, nós e botões. Todo o pudor excessivo, a complicação com as roupas, traduziu-se em final de século num erotismo difuso que fixava o olhar masculino nos ombros, nas botinas, na fineza dos pés e nos cabelos longos.

No século XIX, período em que o amor romântico começa a se delinear como possibilidade aos corações de homens e mulheres - haja vista as transformações ocorridas no ideário amoroso em virtude dos deslocamentos sociais e econômicos promovidos pelas revoluções de fins de século - a mulher começou, embora timidamente, dizer de si e de seus sentimentos. Numa linguagem carregada de comparações e metáforas associadas à natureza, como era o gosto romântico, Elisa Alberto constrói as imagens líricas que traduzem as amarguras do amor não correspondido:

Sou a gota de orvalho que a florzinha
Sem mágoa, indiferente,
Deixou cair no chão e que de pronto
Mísera aí secou ao sol ardente.

Bem sei! Bem sei! Eu sou o som mavioso
Que encantou um momento,
Mas que a memória não guardou, que logo
Nas poentas asas se desfez do vento!

Sem o aroma da cândida açucena
Mais puro, inebriante,
Que depressa expirou, bem junto à terra
Por não querê-lo *zephyro* inconstante.

As imagens recorrentes do vento somam-se à imagem das asas que são, “antes

de mais nada, símbolo do alçar voo, do alijamento de um peso, de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito –, de passagem ao corpo sutil”, diz Chevalier (2007, p. 90). Desse modo, o exercício criador sentencia o que lhe parece ser o único meio possível de libertação. O poema é organizado em 59 versos divididos em quatro cantos que, embora curtos, apresentam um crescente de emoções que culminam no desabafo sombrio do canto IV:

Que solidão, meu Deus
A amarga desventura
D’um amor iludido e em que nos lança
Como na mais sombria sepultura!

É a vasta sepultura em que inda um pouco
Do ser outrora amado
Resta só para sofrer, qual rocha extrema
Que inda o mar não cobriu e açouta irado
Parcela do existir que a dor não poupa
Alma triste, esmagada,
Que a imagem fatal une a da morte,
Esperança da pobre e malfadada!

Nesse primeiro poema, a desilusão frente ao amor é traduzida por figuras que remetem, insistentemente, para a morte, tema caro ao Romantismo que associou a impossibilidade da realização amorosa à morte. Seguindo esse modelo universal, a voz lírica cantou sua desventura como quem fala do lugar derradeiro, a sepultura. Desse lugar, emana o sentimento do eu lírico que, sem mais esperanças, definha na solidão e desilusão da mais fria de todas as condições, a amarga desventura de um amor iludido.

O segundo poema de Elisa Alberto, *Insensível*³ (1875), traz uma linguagem que denota o tom acusativo do eu lírico frente ao descaso do ser amado. A partir de expressões como “aspiração fagueira”, “fervoroso voto”, “adoração infinita”, o eu do poema desfia a mágoa e a dor que a indiferença do ser amado provocam. As imagens denunciam a acusação que se impõe no título, *Insensível*, e se avolumam no decorrer das seis estrofes. O vento, imagem mitológica de *zefhiro*, símbolo de instabilidade e inconstância, imprime a transição veloz de um estado desejado, o do fogo e calor amoroso, para outro, que se apresenta insensível e imóvel diante do curto instante que se apaga.

Agrada à flor do beijo
Do *zefhiro* que passa,
Que embora em curto instante
De ansiado amor a enlaça.

3 Publicado no jornal *O Liberal*. Nº 174, 22/jan/1875, p. s/nº.

Mas, tu desprezas rindo
A aspiração fagueira
O fervoroso voto
Da minha vida inteira!

A praia alva estremece
De gozo quando a vaga
Rápido culto rende
E logo após se apaga.

Mas, nem sequer te move
A adoração infinita
D'um peito que há de exangue
Por ti bater ainda!

Na sequência, a imagem do ferro assume o tom acusativo final, pois o metal, material frio por excelência, é mais sensível que o coração do ser amado, este alheio à lei do amor. O sentimento de impotência do sujeito lírico é expresso de maneira incisiva nos dois últimos versos do poema. Tão insensível é o ser amado que a conclusão é redundante: *Em vão! Em vão eu te amo!*

O ferro, o próprio ferro,
Do íman atraído,
Só d'ele se desprende
À força do removido.

O ferro é mais sensível
Do que és... pois, se ao reclamo
Da lei do amor te esquivas!
Em vão! Em vão eu te amo!

Qual seria a lei do amor da qual o amado se esquiva? Poder-se-ia especular a despeito da metáfora do ferro e do ímã? Reclamaria o eu lírico pelo desejo explícito de se unir fisicamente ao ser amado? Seria forçar a análise interpretativa do poema conduzir a leitura a partir das imagens poéticas a que as duas últimas estrofes remetem? Poderia uma mulher assim manifestar seu exercício lírico na segunda metade do século XIX? Ora, num período em que se estabeleceu uma mudança no público leitor que passou a se constituir, em grande parte, de mulheres burguesas e, ao mesmo tempo, “um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas” (TELLES, 2011, p. 403), seria possível responder afirmativamente às questões acima.

Ao trazer a imagem do ferro, que simboliza “uma força dura, sombria, impura, diabólica” (CHEVALIER, 2007, p. 426), em imediata correlação com o simbolismo

do ímã, que representa toda “atração magnética, irresistível e misteriosa” (CHEVALIER, 2007, p. 502), o sujeito lírico engendra em suas metáforas a imagem da união universal que emana desses dois elementos, o ferro e o ímã, tornando-os símbolos do desejo pela junção ou atração cósmica, afetiva, mística e, por que não, sexual.

Orientar a leitura, então, por uma primeira imagem a que as duas últimas estrofes remetem incorreria na audácia interpretativa sob o risco de forçar um sentido alheio ao que uma primeira leitura sugere, considerando todos os obstáculos expressivos vividos pelas mulheres da segunda metade do século XIX? O discurso que naturalizou o feminino à época colocava as mulheres, ainda, como seres necessários para a reprodução da espécie e sua nutrição. No campo das artes, quando muito, a mulher foi musa ou criatura, nunca criadora. O discurso pertencia ao homem artista que,

tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza (TELLES, 2011, p. 403).

Assim, enveredar por uma leitura a que as imagens do poema escrito no século XIX, por Elisa Alberto remetem, seria negar a hegemonia cultural do período, cuja atuação artística da mulher era ainda limitada aos padrões que o regime patriarcal lhe impunha. Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres tanto estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina, como serviam de espelho mágico para refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Essa concepção do espelho, da crítica literária inglesa Virgínia Woolf (1985), é reforçada quando a escritora diz que as glórias de todas as guerras seriam desconhecidas e os super-homens não teriam existido se as mulheres não tivessem sido tomadas como seus espelhos mágicos durante tantos séculos.

Com base no aporte teórico sobre criação literária em verso, mesmo considerando o contexto histórico em que o texto foi produzido e, nesse espaço, reconhecendo os limites expressivos dados à mulher, vale ressaltar que as imagens das estrofes finais sugerem o desejo do eu lírico pela união íntima com o ser amado. Considerando, no entanto, o meio cultural no qual a mulher estava inserida e, por conseguinte, a limitação que este meio impunha à expressão artística feminina, o que sobressai na poesia de Elisa Alberto é o lamento melancólico do sujeito lírico diante do amor não correspondido. Essa postura já pode, por si só, ser considerada ousada para a época, pois o ideal de mulher consistia numa natureza frágil, agradável, no universo da boa mãe, submissa e doce. Entrar no domínio do amor sensual ou erotizado seria, então, inconcebível para

uma poetisa no século XIX?

Em 1853, meados de século, a escritora e feminista Nísia Floresta registrou que um dos aspectos originais da população eram os namoros em adros e capelas. Segundo Floresta (apud PRIORE, 2011, p. 124), aquela época observava-se “mulheres a trocar olhares compridos e doces com os jovens que passam de um lado para outro ou se detêm, mesmo para continuar melhor esse jogo, durante o transcurso da cerimônia”. Assim, no transcorrer de todo o século, imperam duas maneiras de encarar o amor: uma real, feita de namoros atrás das portas, e uma literária, que apresentava o amor como estado d’alma, como propunha a literatura romântica do período, na qual a escolha do cônjuge passava a ser vista como condição de felicidade. Se os livros assim retratavam o amor e a escolha do cônjuge, esta, na vida real, continuava sendo feita segundo critérios paternos. Sobre esse aspecto, informa Gilberto Freire (apud PRIORE, 2011, p. 147), os jornais brasileiros da metade do século XIX estão cheios de notícias de rapto de moças pelo pretendente quando este não era aprovado pelos pais da jovem. Para o sociólogo, “essas fugas de novela marcam o declínio da família patriarcal e o início da família romântica. Nela, a mulher começava a fazer valer seu desejo de sexo e de querer bem”. É oportuno reproduzir como essas fugas eram noticiadas e comentadas, por vezes em forma de artigo, como em *Diário de Pernambuco* (apud PRIORE, 2011, p. 147):

De tempos por esta parte têm se tornado frequente entre nós os casamentos pelo rapto e acompanhados de tanta imoralidade que espantam e fazem tremer aqueles que olham para a família como o fundamento da sociedade. Moças e até moços têm havido que, sendo menores, são raptados das casas de seus pais e daí a pouco estão casados sem a intervenção do consentimento paterno.

No mesmo jornal noticiava-se, em 28 de agosto de 1854:

Mais um rapto teve lugar na madrugada de 20 do corrente. Dizem-nos que ao sair da missa do Livramento foi uma moça violentamente raptada do braço de seu pai, sendo o pretendente acompanhado de alguns auxiliares para o bom êxito de sua diligência como sucedeu [...], a sorte das famílias torna-se cada vez mais precária.

Quando o rapto era consentido pela moça sob promessa de casamento, era comum fugirem à noite, a cavalo. Ter ou não relação sexual com a escolhida era uma decisão do raptor. De todo modo, uma vez bem escondida da família, a moça mandava avisar aos pais que somente casada sairia do cativo. O enlace era realizado no dia seguinte, por um juiz de paz, sem festas e sem proclamas, sob pena de a honra da moça e da família serem duramente prejudicadas. Caso o raptor fugisse à obrigação do

casamento, o pai interpelava o sedutor e o obrigava a casar, pois se a moça não casasse após a fuga, seria considerada mulher perdida. O fujão, por seu turno, considerado indigno e roubador da honra, era expulso da região, ou, ainda, podia ser assassinado ou castrado, acentua Freire. Sobre esse mesmo período e sobre o mesmo aspecto, vale transcrever os dados apontados por Priore (2011, p. 148):

A possibilidade teórica de escolha mais livre do cônjuge apareceu em 1813, quando se reduziu a maioria de 25 para 21 anos. O progressivo aumento da idade mínima para casar – de 12 anos para mulheres e 14 para homens para 14 e 16, respectivamente, em 1890, e 16 e 18 anos em 1916 – passou a oferecer melhores condições para os jovens contestarem casamentos forçados. A fuga e o rapto podiam, sim, significar ideias de liberdade, mas também podiam desobrigar uma festa cara, pois havia pais que não conseguiam seguir a regra de gastar o que tinham e o que não tinham nas bodas!

Durante o período do namoro, sem possibilidade de aproximação física, restava aos jovens impressionar pelo aspecto. Nesse contexto, a aparência dizia muito sobre homens e mulheres no sistema patriarcal em que se viviam. O homem se compraz em fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Nessa ótica, ele é o sexo forte, ela, o fraco; ele o sexo nobre, ela, o belo. Nessa etiqueta, na literatura e no erotismo de músicas açucaradas, de pinturas românticas revela-se o culto narcisista do homem patriarcal pela mulher, sexo oprimido, “dos pés, das mãos, das tranças, do pescoço, das ancas, das coxas, dos seios – como de alguma coisa quente e doce que lhe amacie, excite e aumente a voluptuosidade e o gozo”, diz Gilberto Freire (apud PRIORE, 2011, p. 152), pois o homem aprecia a fragilidade feminina para se sentir mais forte, mais dominador.

Poderia o amor romântico, nesse contexto, ser considerado um sentimento experimentado ao largo de todas as demais questões sociais? Não estaria o amor e as formas de amar condicionados à cultura, à economia e à política? A começar pela desigualdade de direitos entre homens e mulheres, poder-se-ia impetrar ao amor a condição de supremacia, como uma emoção livre de qualquer interferência do contexto vivencial, determinante de atitudes e vontades? Ora, se a mulher, até então, era tida ainda como o elemento natural e o homem como o cultural, encontra-se aí a resposta às indagações. Totalmente inserido na relação de poder em que a mulher foi o objeto dominado, o amor, ou, a relação afetiva entre homem e mulher, era condicionada aos preceitos impostos pelo Estado e pela Igreja. Em seu constante empenho pela manutenção do poder, essas instituições determinaram o papel do amor como forma de valorizar enormemente a família (a parede adornada pela Sagrada Família). Essa concepção

tem um significado político: é a resposta da Igreja contra os movimentos socialistas, sobretudo os do final do século XIX e início do XX, que pre-

tendiam desfazer todas as instituições repressivas da sociedade burguesa, aí compreendida a família na forma do casamento monogâmico indissolúvel (CHAUÍ, 1984, p. 101).

Condicionado ao contexto sócio-político, o amor parece estar indissolúvelmente ligado à lei, pois as normas sociais que determinam a vida de todo ser apontavam a quem se podia amar e o modo como se devia amar. A mulher, historicamente situada na esfera dominada, foi duplamente submetida à lei, pois, além de enquadrar-se às normas gerais, devia, ainda e sobremaneira, subjugar-se à ordem masculina na relação conjugal. Nessa matriz social, o ideário amoroso feminino, no século XIX, esbarrava em redes de controle firmemente estabelecidas pela herança patriarcal, deitando raízes nas bençãos da Igreja e no amparo das normas civis. No século seguinte, esse cenário será gradualmente alterado, culminando com a revolução feminista. Será o amor também emancipado de alguma forma no decorrer desse processo?

Referências bibliográficas

- CARVALHO, C. G. de. **A poesia em Mato Grosso**. Cuiabá: Verdepantanal, 2003.
- CHAUÍ, M. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. 4. ed. São Paulo: Brasiliense S. A., 1984.
- CHEVALIER, J; GEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva...et al. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- DEL PRIORE, M. **História do amor no Brasil**. 2. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011.
- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MAGALHÃES, H. G. D. **História da literatura de Mato Grosso**: século XX. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.
- MENDONÇA, R. de. **História da literatura mato-grossense**. 2. ed. Especial. Cáceres: Ed. UNEMAT, 2005.
- NADAF, Y. J. Literatura mato-grossense de autoria feminina: séculos XIX e XX. In:_____. **Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996, p.467-484.
- PÓVOAS, L. C. **História da cultura matogrossense**. São Paulo: Editora Resenha Tributária Ltda, 1982.
- SCHMIDT, R. T. (Org.). **Mulheres e literatura**: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- _____. Cânone/contra cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In:_____. CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL, 1996, p. 115 a 121.

_____. **Centro e margens:** notas sobre a historiografia literária. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. 2008. v. 32, p. 127-141.

SCHWANTES, Cíntia. **Espelho de Vênus:** questões da representação do feminino. In:_____. XVII Encontro Nacional da ANPOLL, 2002, Gramado. Boletim do GT A Mulher na Literatura. Florianópolis: EdUFSC, 2002. v. 9, p. 193-197.

TELES, M. A. A. **Breve história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

WOOLF, V. **Um teto todo seu.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DIÁLOGOS DA RESISTÊNCIA NA POESIA LATINOAMERICANA: O PERCURSO DA POÉTICA LIBERTADORA DE PEDRO CASALDÁLIGA E ERNESTO CARDENAL

Rosana Rodrigues da Silva

Las personas son diálogo, digo,
Si no sus palabras no tocarían nada
Como ondas en el cosmos no captadas por ningún radio,
Como comunicaciones a planetas deshabitados,
O gritar en el vacío lunar
O llamar por teléfono a una casa sin nadie.
(La persona sola no existe).
Ernesto Cardenal (*La palabra*)

A leitura comparada aponta para as influências políticas e religiosas na criação literária dos poetas, Pedro Casaldáliga e Ernesto Cardenal, no contexto da América Latina, o que permite reconhecer no diálogo entre os autores também o diálogo entre as culturas. Nesse último, evidencia-se a reconstituição de uma identidade cultural, atualizada no simbolismo do imaginário indígena, constituindo uma identidade única, de resistência e alteridade dos povos oprimidos.

Poetas e sacerdotes da chamada Teologia da Libertação, os dois autores estreitam a relação de amizade com a viagem de Casaldáliga à Nicarágua, em solidariedade e defesa à atitude do padre Miguel d'Escoto¹. Encontramos na poética de ambos a orientação marxista que fundamenta essa teologia. O pensamento filosófico da libertação tem como fundamento as ciências sociais que orientam as ações de seus seguidores. A leitura do socialismo marxista influenciou os autores que passaram a questionar em suas produções os mecanismos de opressão do poder ditatorial. Os teólogos da libertação, a partir da *II Conferência del episcopado latino-americano*, celebrada em Medellín (1968), puderam desenvolver os fundamentos de uma filosofia questionadora dos preceitos da tradição do catolicismo. Conforme esclarece, Tamoyo, a conferência “liberou a igreja da velha hipoteca colonial, reestabelecendo a paz profética dos grandes evangelizadores e guiando pelo caminho da interculturalização e da liberação” (2009, p. 48).

Sua fonte de inspiração vem da vida nas chamadas comunidades de base, com suas múltiplas e criativas formas de expressão popular: poemas, danças, representações teatrais, celebrações litúrgicas, mimos, homilias e outras diferentes formas de oração coletiva. De modo intercultural, todas as manifestações artísticas são acolhidas pela teologia da libertação. Seus seguidores se apropriam da arte para manifestar de forma simbólica a fé religiosa e comunicar o engajamento a favor de

¹ Miguel d'Escoto havia iniciado um jejum pela paz em seu país que vivia guerra civil. Esse período inspirou vários poemas de Casaldáliga dedicados à Nicarágua (*Anotações de um diário de emergência*. In: CASALDÁLIGA, P. **Nicarágua: combate e profecia**, 1986, p. 13).

uma libertação social, tal como vemos na pintura de Cerezo Barredo², na poesia de Casaldáliga e de Cardenal.

O teólogo da libertação propõe a ação transformadora da fé que liberta, agindo na consciência do povo, por meio de atividades culturais e simbólicas; veiculando mensagens de solidariedade e projetando valores de resistência e compromisso. Esse método sobre a reflexão teológica não parte das doutrinas estabelecidas pelas tradições cristãs, mas atende às imposições do momento atual e à necessidade de confraternizar com a pobreza alheia, entendendo-a não como fato natural, mas como resultado de ações do mundo capitalista. Leonardo Boff, um dos teólogos de destaques no Brasil e de influência e atuação europeia, reconhece o mérito da racionalidade marxista que realizou a denúncia do pobre como um sujeito vitimado pelo processo de espoliação, “de natureza econômica, política, ecológica e cultural” (2000, p. 171). José Tamayo assinala que a participação de Casaldáliga nessa teologia pode ser comprovada por uma práxis religiosa consciente e determinada organicamente: “na fidelidade ao evangelho logra a síntese entre o que muitos consideram irreconciliável: revolução e canção, evangelho e subversão” (2009, p. 311).

Elegendo a forma poética e memorialista, Casaldáliga assume a voz dos povos indígenas, mestiços, sem terras que vivem marginalizados na região amazônica brasileira. Região essa que o poeta aprendeu a defender como uma terra de origem. Nascido em Balsareni, província próxima de Barcelona- Espanha, em 1928, de família de sitiantes; Casaldáliga teve tio padre morto pelos soldados republicanos, durante guerra civil espanhola _ o que determinou sua decisão pelo sacerdócio e pelas missões. Veio para o Brasil em 1968, atendendo à convocação da congregação claretiana que o chamou para missionar na região Norte do Mato Grosso, região com uma população marginalizada (sem-terras, índios e posseiros). Radicado até o momento na cidade mato-grossense, São Félix do Araguaia, Casaldáliga realizou uma travessia sem retorno para uma região fronteiriça, região com diferentes tribos indígenas e marcada pela marginalidade na disputa por terra³.

Se a travessia foi sem retorno, a poesia, palavra compromissada com as missões, também seria caminho sem volta. O bispo missioneiro manteve registradas suas ações e o percurso de sua trajetória nas memórias: *Creio na justiça e na esperança* (1978); *Em rebelde fidelidade* (1984); *Nicarágua: combate e profecia* (1986); *Quando os dias fazem pensar* (2007). Na produção memorialística, registra a vocação poética prematura, mas já consciente:

yo seré poeta, dije em mi casa, aquelllas vacacioanes. Y sé que mi padre se emocionó, veladamente, porque él llevaba dentro muchas vocaciones tron-

2 Considerado o pintor da libertação; nasceu em Astúrias, em 1932; possui um currículo de catedrático em pintura sacra. Realizou várias pinturas em diferentes localidades, todas com a temática da Teologia da Libertação.

3 Conforme relata em suas memórias, a missão tinha 150.000 quilômetros quadrados de rios, sertões e floresta ao Noroeste de Mato Grosso, na chamada Amazônia legal, entre os rios Araguaia e Xingu, incluindo também a Ilha do Bananal, a maior ilha fluvial do mundo.

cadás, desde que fue dos años seminarista en Vich también. (1975, p. 21).

Seu primeiro livro *Palabra ungida* (1955), anterior à vinda ao Brasil, embora não contenha os elementos indigenistas do transculturador, já aponta para a palavra poética da causa libertadora. Com a chamada à missão, consegue conciliar poesia e prática religiosa, alcançando o “clima heroico para viver heroicamente”, conforme atesta em suas memórias. No Brasil da década de 70, encontra um regime ditatorial com graves ocorrências de perseguição a intelectuais engajados, a líderes de grupos de oposição, incluindo a clérigos acusados de incitar o povo à rebelião.

A pesquisadora da história da literatura de Mato Grosso, Hilda Dutra Magalhães, esclarece que o povoamento da Amazônia brasileira reproduz a história da violação dos direitos e da cultura de seus habitantes, sobretudo dos indígenas (2001, p. 277). Em resposta à ameaça da internacionalização, a política de povoamento privilegiou macroempresários, a fim de garantir a expansão agropecuária e a soberania sobre a Amazônia Legal. Contudo, esse processo de ocupação sacrificou camponeses e indígenas, habitantes que foram obrigados a viver de forma clandestina e nômade, vivenciando a violência pela garantia de seu território. Em resposta aos conflitos gerados por essa política, Casaldáliga escreve a *Carta pastoral*⁴, um documento polêmico em que denuncia a violência e o trabalho escravo no município mato-grossense.

É notável em sua produção a voz que denuncia as injustiças sociais e representa a voz da minoria, conferindo à literatura a característica do engajamento. Contudo, o compromisso com a causa da libertação se revela pela palavra sugestiva, pela imagem simbólica que remete à tradição cultural do qual o poeta é porta voz. Situações do cotidiano da região, da violência presenciada e os momentos de simples reflexão espiritual são contemplados nos versos do autor. No poema *Aldeia Tapirapé*, presente na obra *Antologia retirante* (1978), temos revelado o momento de consagração do bispo emérito da Prelazia de São Félix do Araguaia:

Al otro lado un pájaro responde a mi silencio,
confirmando la mutua profecía.
(Los pájaros son libres cuando lo son los hombres).
Y un pez-tucunaré, como una rúbrica,
salta, rompiendo el água,
sellada por la luz y la tiniebla
unidas en penumbra de amnistía.

Yo soy el mundo entero.
Todos los tiempos son, conmigo, esta hora
de ocaso, sobre el lago.

⁴ Com o título, *Uma igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social*, as cópias da Carta Pastoral foram impressas em gráfica clandestina em São Paulo e chegaram em Mato Grosso, em avião da FAB, em meio ao material de missa, conforme o memorando apresenta no livro *Creio na justiça e na esperança* (1975).

Dos canoas se abren, en ángulo y en signo,
al lago y a la Historia.

A consagração tradicional (que deve ser feita em forma de missa, com presença de um bispo ordenante que faz a entrega do anel episcopal, do báculo pastoral, da mitra e do pálio - insígnias da ordenação) é totalmente modificada. Casaldáliga é ordenado à beira do Araguaia anoitecido, com um chapéu sertanejo e um remo-borduna (feito de pau-brasil pelos índios da aldeia); recusa os símbolos do luxo da igreja para adotar como emblemas episcopais: “a mitra e o báculo daquela dignidade que tinha de serviço” (1975, p. 45).

Sua transformação está traduzida na imagem do sujeito poético que sente a ubiquidade do mundo. O pássaro e peixe participam do rito, com o simbolismo de liberdade, mas também marcando a elevação, enquanto a água do rio une luz e treva, para a anistia do homem. A forma angular das canoas sugere a univocidade e a presença da trindade, nessa hora que se faz sagrada, em que tudo faz remeter à história da consagração do homem em Cristo.

O rito da consagração deve propiciar o retorno a um tempo de união, em que a promessa do paraíso antigo está na convivência pacífica entre os homens da aldeia, na aprendizagem com os índios. Neste momento de consagração, o poeta lembrará a presença do amigo nicaraguense e sua homenagem aos índios, cantada em versos: “Ernesto Cardenal me está contando,/ estos días _ las hojas y mis ojos _,/ su “Homenaje a los indios”. O diálogo vivenciado no período em que esteve na Nicarágua é retomado pelo sujeito poético, a fim de recordar e reviver a causa indígena que une os dois poetas seguidores da mesma teologia.

Na imagem da consagração que se forma no poema, o poeta é levado a desejar a união final com a força mágica da cultura indígena, a aldeia luminosa, primeira e verdadeira morada do homem:

Si no muero a pistola de capanga, por los caminos, lejos,
como um péon huído;
si no me entierran por suya própria cuenta
la floresta o el río, bajo um ipé o entre las garzas blancas:
dentro de vuestro barro y vuestras palmas,
Hermanitas azules;
O enterradme en la casa apenumbada _ cabeza de la tribu _
Del gran Txákuiápani
_ el hombre más antigo y más sensato y más discretamente noble
de todos cuantos hombres yo haya conocido _;

colgado en una red de algodón bueno,

A evocação de Txákuiápani, modo fonético para o nome Jesus na língua dos tapirapés, restaura a imagem mítica de Jesus enquanto sábio de uma tribo ancestral, mas também evoca a imagem histórica do homem revolucionário. Desse modo, Casaldáliga desenvolve em sua poética a teologia de Boff que resgata a cristologia paulina do Cristo cósmico. Cristo é parte de nosso universo, está em nossa galáxia; participa do sistema solar, é filho da terra, membro da família humana e representante da etnia semita (TAMAYO apud BOFF, 2009, p. 105).

A imagem poética atualiza o simbolismo do imaginário religioso e indígena, constituindo uma poética que resulta de processo intercultural e do engajamento político efetivado pelo poeta missionário. Sobre esse processo, Raimon Panikar esclarece que não se trata de encontrar um comum denominador, mas de buscar a interfecundação, a interação e fecundação constantes. “Es la metáfora que formulaba antes: el espacio entre las culturas está vacío. Debemos llenarlo nosotros en el momento en que salimos de nosotros mismos e intentamos encontrar al outro”. (2005, p. 67). Esse momento de encontro com a cultura alheia fica evidenciado na poética de Casaldáliga através da forma como o poeta sacraliza a cultura indígena e mistifica o catolicismo, recompondo um cenário de ancestralidade mítica nos ritos cristãos, em que o homem deve buscar em um passado miticizado sua salvação futura.

Homem e terra em harmonia deve significar o modo para o qual a fé religiosa necessita evoluir. É próprio da teologia da libertação, conforme é discutida por Leonardo Boff (2005), defender o direito dos povos marginalizados à liberdade, à beleza e também o direito à vida em harmonia com a natureza. Desse modo, Boff (2005) acrescenta à teologia revolucionária a reflexão ecológica. O surgimento do pensamento ecológico e a consciência de nossa responsabilidade pelo futuro da vida humana e do planeta desafiam as religiões, comprometendo-as com a terra e com o universo.

O posicionamento em defesa da terra e do compromisso ecológico está cristalizado nos poemas de Casaldáliga, quer seja no desejo de união à terra no espaço do tempo presente, quer seja no desejo de retorno a um tempo primitivo, em que a unidade do homem com a natureza garantia a harmonia do planeta.

No poema *Eu e tu, Araguaia*, o desejo de unidade e regresso a um tempo primitivo vem simbolizado na imagem do Araguaia, personificado na figura do salvador, herói resistente que testemunhou a passagem do passado mítico ao presente mundano:

Eu
e tu, Araguaia,
somos um tempo só.

Abraamicamente numerosas,
nos garantem o sonho proibido
as estrelas, lá fora proibidas.

O ipê batiza ainda com ouros gratuitos
o silêncio
que nós, ó Araguaia,
conseguimos salvar dos invasores...

A imagem do rio Araguaia revela o arquétipo da Água, que gera vida e que fornece o peixe que alimenta. O Araguaia assegura a presença da Natureza primeira, de um tempo de comunhão do homem com o seu meio. Conforme assinala Santos, acerca da análise do poema: “a imagem do rio expressa a fusão do olhar do eu lírico com a importância que este possui na formação do povoado” (2011, p. 31).

O que permanece de um tempo de harmonia vem representado na imagem das estrelas que segredam os sonhos e do ipê que enfeita o silêncio da paisagem. A paz que exala da natureza é evocada nesse momento de reconciliação em que o homem recorda um tempo mítico, intuído pela contemplação do rio.

Sempre ainda encontramos, eu e tu,
a pergunta inquietante de uma garça, na beira,
provocando respostas, acordando o Ministério.

De acordo com a Lua, sacerdotisa virgem,
tu estavas, no princípio,
alfombrando as cadências do Aruaná sagrado.

Os potes karajá recolhiam teus olhos desleídos
e os peixes costuravam de prata teu banheiro.

Ainda o Padim Ciço
não mostrava aos pobres nordestinos
essa Bandeira Verde
inconquistável...

Não havia Funai,
Sudam,
nem Incra.

Eram
Deus
e as aldeias

O sentimento do poeta iguala-se ao sentimento do rio personificado, teste-

munho das interrogações humanas e das lendas da região. O rio toma parte com a lua e segreda as lendas indígenas, como a de Aruaná, o peixe que se torna homem valente e justiceiro, agraciado por Tupá. Os karajás que vivem à margem do rio Araguaia, realizam o ritual do Aruaná, homenageando através de cantos e danças o guerreiro, primeiro chefe da tribo.

No tempo de origem, “um tempo só” evocado pelo eu lírico não havia ainda a ação do homem que busca a ilusão da conquista, incitados pela ambição do lucro e do capital; há apenas a ação de Deus nas aldeias indígenas.

Em consonância com essas imagens, a obra do poeta e sacerdote nicaraguense Ernesto Cardenal revela a práxis da filosofia do pensamento teológico libertador, cristalizada em uma poética que une ao imaginário indígena a memória coletiva do povo nicaraguense.

Nascido em 1925, em Granada, na Nicarágua, o poeta apresenta biografia conturbada, em que nos apresenta desde o estudante boêmio ao intelectual ativo na revolução sandinista, desde sua consagração ao afastamento do sacerdócio. Influenciado inicialmente pela poesia de Dario e Alfonso Cortés, Cardenal escreveu versos desde muito jovem, ainda frequentando, em León, o Colégio de Los Hermanos Cristianos. Segundo apontamentos Borgeson (1984), nesse período já se percebe algum atrevimento metafórico e a evocação singela, mas também angustiada de Deus.

Cardenal iniciou seus estudos em 1942 na faculdade de Filosofía y Letras na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), onde concluiu com tese sobre a poesia nicaraguense. Nesse momento, o estudante inicia também sua atividade poética, embora tenha se recusado a publicar os poemas dessa fase, por acreditá-los ainda muito imaturos. Contudo na visão de Borgeson, “el joven poeta ya poseía la capacidad de recrear poeticamente la vida diária, dando lugar a una convivencia de realidad concreta y ultrarrealidad creada” (1984, p. 22).

A poesia madura virá após os estudos sobre a poética anglo-americana na Universidade de Nova York, onde se especializa nos versos de Ezra Pound e de T. S. Eliot. É nos versos de Pound que o poeta admite sua maior influência literária. O estudo do verso anglo-americano o levou a adaptar suas técnicas, modificando a tradição do verso nicaraguense. Desse modo, o verso de Pound foi inspirador para o desenvolvimento do chamado exteriorismo, que Cardenal define, em entrevista concedida à *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, como uma prática marcada por elementos do mundo exterior, no que se incluem acontecimentos, pessoas, realidades cotidianas, com datas e cifras necessárias⁵.

Importantes fontes inspiradoras na poética de Cardenal foram os salmos bíblicos e a cultura indígena. De volta à Nicarágua, em 1949, intensificou sua atividade

5 *Poesia hispano-americana actual*, “La poesia actual”, vol XXIV, nº95, enero-febrero 1975; págs 311-346.

literária e política, escreveu nesse período as obras *Epigramas* (1961) e *Hora 0* (1957-1959), livros que circularam anônimos devido à repressão no período da ditadura do governo Somoza. Em *Epigramas* dominam os temas do amor e da política, as paixões que movimentam o poeta: a mulher e a política revolucionária, ambas se entrecruzando no valor biográfico e ideológico (BORGESON, 1984). Conforme o pesquisador, Eduardo Bertarelli (1984), a característica central da obra cardeliana é o diálogo entre a mística e o reflexo imediato nas ações humanas. Diálogo esse que serve para compreender o pensamento político e religioso de Ernesto Cardenal.

Embora produzindo uma poesia de caráter mais social e político, o chamado para a vida monástica sempre esteve presente. O sentimento de culpa e insatisfação pela vida mundana foram aos poucos modificando a biografia do poeta que, em agosto de 1965, em Manágua, decidiu-se pela ordenação. Ao narrar, em obra memorialística, sua decisão pelo sacerdote, o poeta enfatiza a experiência mística que operou a profunda transformação em seu estilo de vida:

Hice eso que en la historia de muchos santos se llama conversión. Exactamente como uno se suicida, como Rigoberto (López Pérez) se había suicidado matando a Somoza. Yo en un instante resolví matarme a mí mismo, como quien mata a un tirano. Inmediatamente pasó una cosa muy rara, quedé completamente cambiado en otra persona, y quedé liberado. Todo lo que yo había amado hasta entonces, dejó de tener valor para mí. (OVALLES, apud BORGESON, 1984, p. 50)

A busca pela justiça perpassa a produção de Cardenal. Em suas importantes produções, tanto em *Salmos* (1964) quanto em *Homenaje a los índios americanos*, – ainda que enfoquem os judeus bíblicos e os índios americanos – o desejo de um mundo justo está sempre presente.

O posicionamento político do autor responde ao momento histórico da Nicarágua, que nesse período estava mergulhada em uma guerra civil, desencadeada pelo movimento revolucionário sandinista em oposição à ditadura Somoza.

O contexto de ditadura das décadas de 60 e 70 une, politicamente e ideologicamente, as obras de Casaldáliga e Cardenal. Letícia Brandão (2013) lembra que a história da América Latina nesse período foi marcada pelos governos ditatoriais, mas que, em contrapartida, surgiram também os movimentos populares orientados pela filosofia marxista e inspirados pela vitória da revolução cubana.

Os dois, poetas e sacerdotes, intercambiam nos versos o engajamento político. Casaldáliga, em viagem à Nicarágua, confessa ter sonhado os mesmos sonhos de igualdade, irmandade, justiça e solidariedade do amigo Cardenal (MARZEC, p. 235).

Nos versos de *Epístola a Monseñor Casaldáliga*, vemos o apoio do poeta nica-

raguense à causa do amigo radicado no Brasil, no episódio em que lhe foi confiscado o livro de *Salmos*⁶:

Monseñor:
Leí que en un saqueo de la Policía Militar
En la Prelatura de São Felix, se llevaron, entre
Otras cosas, la traducción portuguesa (no sabía
que hubiera) de *Salmos* de Ernesto Cardenal

Contudo, a referência ao episódio perde a importância no poema, ao percebermos que Cardenal se detém na recordação dos elementos que participam do rito de consagração do bispo, mas que também pertencem à memória coletiva do povo mato-grossense:

He visto uma foto suya a orillas del Araguaia
El día de su consagración, con su mitra
Que como sabemos es um sombrero de palma
Y su báculo, un remo del Amazonia. Y he sabido
Que espera ahora una sentencia del Tribunal militar.
Lo imagino, em espera, sonriente como en la foto (no
era a la cámara sino a todo lo que estaba por venir)
A la hora em que los bosques se vuelven más verdes
o más tristes,
al fondo el agua bela del Araguaia,
el sol hundiéndose tras lejanos latifúndios.
La selva allí empieza, “su silencio como una sordera”.

A imagem da natureza brasileira, dos bosques verdes refletidos na água do rio Araguaia, contrastando com a imagem dos latifúndios distantes, iluminados pelo sol, faz recordar a onipotência da selva, silenciosa e imperiosa, lembrando o homem de sua porção divina, espaço de uma real consagração do bispo.

O poema se revela espaço da contestação, da crítica à organização desigual da sociedade que leva à pluralidade na unidade, desestabilizando-a e contrariando o princípio da vida, marcado pela unidade arquetípica da Água e do Céu:

Al principio había sólo agua y cielo.
Todo estaba vacío, todo era noche grande.
Después hizo montañas, ríos. Dijo “ya está todo allí”
Los ríos se llamaron unos a otros por sus nombres.
Los hombres antes eran monos choros.

6 Conforme atesta em suas memórias, Casaldáliga teve o livro de *Salmos*, de Cardenal, confiscado pela polícia de Mato Grosso, sob a acusação que se tratava de literatura subversiva.

La tierra tiene la forma del árbol de la fruta de pan.
Entonces había una escalera para subir al cielo.
Colón los encontro en Cuba en un paraíso donde todo era común

A correlação da obra de Cardenal com a filosofia marxista e com a própria história da Nicarágua é tema recorrente da produção crítica relativa à obra do poeta. Até mesmo em sua poesia considerada de veio místico e religioso, como em *Vida en el amor* (1993), podemos reconhecer a inspiração marxista. Segundo a pesquisadora Letícia Araújo Brandão:

A literatura de Cardenal pode, portanto, ser analisada como um fenômeno da historiografia literária da América Latina e, em especial, da Nicarágua. Revela de forma peculiar, num entrelace entre poesia amorosa, religiosa e política, as faces do cenário histórico nicaraguense, ao longo de toda trajetória literária do poeta. (BRANDÃO, 2013, p. 2).

Nos poemas de Cardenal, vemos expressa a forma como o poeta entende a política da ditadura, uma política que, segundo ele, é feita de falsas palavras, proferidas para ludibriar o povo: “Palavras falsas han llovido sobre nosotros,/ Sí, hemos tenido um ataque de palabras”. A imagem do mal é associada à imagem do governo ditador, simbolizado nos maus espíritos: Hapai-can, Ayin e Xooc, figuras de coiotes, lagartos e serpentes.

Em *Los ovnis de oro (Poemas índios)*, publicado em 1992, o poeta atribui novo significado à história dos índios americanos, sem se esquecer da história que ele mesmo protagoniza na figura do poeta porta-voz que narra a história da revolução sandinista e faz da palavra poética a palavra libertadora que serve para alertar ao povo das profecias enganadoras.

Escribimos en el Libro para los años futuros.
Los poetas, los
que protegemos al pueblo con palabras.
Las profecías os engañarán
si tenéis desprecio por ellas.
Un katún no-violencia.
Cielos tranquilos sobre las milpas del pueblo
... en el tiempo de la cosecha de la miel ...
Entonces nos devolverán la choza hermosa.
En palabras pintadas está el camino
en palabras pintadas el camino que hemos de seguir.
Mirad la luna, los árboles de la selva
para saber cuándo habrá un cambio de poder.
¿Qué clase de estela labraremos?
Mi deber es ser intérprete

vuestro deber (y el mío)
es nacer de nuevo.⁷

O poeta deve ser consciente de seu engajamento e de seu compromisso com o futuro do país, “escribir en el Libro para los años futuro”. Sua poética de resistência deve garantir que seja um intérprete para o povo, traduzindo a palavra marcada.

O simples lamento e o louvor da poesia religiosa adquirem na obra de Cardinal o tom do protesto, o poeta passa a clamar para que seja ouvido por Deus, um Deus que não seja partidário da política de ditadores:

SALMO 5

Escucha mis palabras oh Señor
Oye mis gemidos
Escucha mi protesta
Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores
ni partidario de su política
ni te influencia la propaganda
ni estás en sociedad con el gangster.

O salmo expressa o protesto do homem crente, mas indignado com os falsos discursos e declarações de imprensa que alegam a busca da paz, enquanto colaboram para guerra. Cardinal refere-se à intervenção dos Estados Unidos que se valeu de um discurso pacificador para atingir seus interesses. A evocação de um Deus justiceiro e vingativo distancia-se da evocação do salmo bíblico que clama pela paz. No salmo cardenalino, o amor de Deus se confunde com o chamado à luta, fortalecendo o povo para o combate:

Castígalos oh Dios
malogra su política
confunde sus memorándums
impide sus programas
A la hora de la Sirena de Alarma
tú estarás conmigo
tú serás mi refugio el día de la Bomba
Al que no cree en la mentira de sus anuncios comerciales
ni en sus campañas publicitarias, ni en sus campañas políticas
tú lo bendices
lo rodeas con tu amor
como con tanques blindados.

⁷ *Ahau*. In: *Los óvnis de oro*, 1992, p. 106-107.

Os salmos de Cardenal correspondem respectivamente aos salmos bíblicos, mas atualizados para o contexto de sua Nicarágua e entoados como canto de protesto. O salmo bíblico de louvor é mobilizado em sua forma pelos poetas da libertação e contextualizado pelo tema da palavra libertadora e pela evocação do leitor, enquanto um fiel, homem do povo que necessita ser guiado.

Forma salmódica e a postura contemplativa não direcionam à evasão ou à vertente da poesia metafísica transcendental. Contrariamente, radicada na terra, a poesia dos poetas sacerdotes enformam a memória coletiva de um espaço (Brasil e Nicarágua) e de um tempo (contexto da ditadura) históricos. Tendo a figura do poeta como um ser que existe e atua no espaço e no tempo, a poesia da libertação se concretiza como reconstituição da memória de um povo, uma memória viva que atua como aceno para o futuro que deve corresponder positivamente à luta pela libertação.

Se a literatura colonial é atravessada pela voz do colonizador e do clero romanizado, a literatura pós-colonial, por sua vez, pretende a resposta questionadora ao poder instituído. Os escritores pós-colonialistas buscaram subverter, na temática e também formalmente, os discursos que sustentaram a expansão colonial (SANTOS, 2005, p. 343). Naturalmente, o relato contra a Igreja institucionalizada constitui-se no discurso a favor da nova teologia, na medida em que mostra a defesa de uma religião que não se desliga de questões políticas e sociais e que está atenta aos problemas da população marginalizada, dando à poesia um grau de representação e intervenção na realidade das Américas.

Referências bibliográficas:

- BERTARELLI. **La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución.** Lima, 1984.
- BOFF, L. **Ecologia, mundialização, espiritualidade.** São Paulo: Record, 2008.
- _____. **Ecologia; grito da terra; grito dos pobres.** São Paulo: Ática, 2000.
- _____. **Ética e eco-espiritualidade.** Campinas, SP: Verus Editora, 2003.
- BRANDÃO, Letícia Araújo. **Literatura e ativismo político: o olhar de Cardenal sobre a revolução sandinista nicaraguense.** Projeto História. São Paulo, n. 47, agosto, 2013.
- BORGESON Jr., PAUL W. **Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal.** Madrid: Tamesis Book Limited. Colección Tamesis, 1984.
- CASALDÁLIGA, P. **Creio na justiça e na esperança.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira S. A., 1978.
- _____. **Nicarágua: combate e profecia.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- _____. **Águas do tempo.** Cuiabá: Fundação Cultural de MT. Ed. Amazônida, 1989.
- _____. **Versos adversos.** *Antologia.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- _____. **Yo creo em la justicia y em la esperanza.** Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FORNET-BETANCOURT, R. **Religião e interculturalidade.** São Leopoldo: Nova Harmonia, 2007.

MAGALHÃES, H. G. D. **História da Literatura de Mato Grosso: século XX.** Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MARZEC, Z. Pedro, poeta. In: FORCANO, B. [et al.] trad. Alda da Anunciação Machado. **Pedro Casaldáliga: as causas que imprimem sentido à sua vida. Retrato de uma personalidade.** São Paulo: Ave-Maria, 2008.

SANTOS, E. P. dos. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). **Conceitos de Literatura e cultura.** Niterói, RJ: EDUFF, 2005.

SANTOS, L. A. O. Dom Pedro Casaldáliga. In: SILVA, R. R. da; COCCO, M. (Orgs.). **Nossas vozes, nosso chão.** Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011.

TAMAYO, J. J. **La teología de la liberación (en el nuevo escenario político y religioso).** Valencia: tirant lo Blanch. Colección diáspora, 2009.

A ARTE RELIGIOSA DA LIBERTAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE OS MURAIIS DE CEREZO BARREDO E OS POEMAS DE PEDRO CASALDÁLIGA

Adriana Lins Precioso

O presente texto constitui-se como resultado parcial da investigação do projeto intitulado *Transculturização e poéticas contemporâneas: traços identitários da cultura de Mato Grosso* fomentado pela FAPEMAT – Fundação de Amparo à Pesquisa de Mato Grosso, iniciado em 2013. A proposta da pesquisa é estudar o movimento de transculturização em obras pictóricas e poéticas que contribuam para o desenvolvimento da formação da identidade cultural do estado de Mato Grosso. Entende-se como transculturização, 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, p. 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.

O propósito específico deste trabalho é analisar a possível relação convergente dos murais de Maximino Cerezo Barredo com os poemas de Pedro Casaldáliga, os quais foram inspirados nos afrescos de Barredo em igrejas no interior do Mato Grosso. A obra *Murais da Libertação na Prelazia de São Félix do Araguaia, MT, Brasil* (2005) apresenta onze murais de Barredo realizados nas várias igrejas da Prelazia de São Félix. Contudo, para este estudo, selecionamos dois painéis e dois poemas, em virtude da extensão do artigo.

Antes de iniciar a análise do corpus selecionado, acredita-se que é necessário traçar um breve perfil das inovações ocorridas na arte religiosa em nosso país, bem como, alguns fundamentos da Teologia da Libertação, a presença dos movimentos sociais e os artistas selecionados.

A arte religiosa no Brasil ganha novas dimensões a partir dos acontecimentos histórico-sociais gerados nas décadas de sessenta e setenta. Os processos simbólicos fomentados nesse período alteraram a forma de expressão da arte produzida no país; foram anos de grandes transformações nos âmbitos sociais, históricos, culturais, comportamentais e econômicos. Bosi (1992) observa o surgimento de uma *cultura de resistência* como característica predominante desse momento histórico.

A cultura da resistência instaura-se em resposta ao desatino acelerado e descompassado da lei de mercado capitalista que resume as pessoas e as relações em meros produtos, favorecendo e alimentando a degradação do homem e da natureza. Essa resistência, diante do quadro perverso que se delineia, sobrevive por meio da luta, pois,

A luta é, às vezes, subterrânea, 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 da persuasão. (BOSI, 2000, p. 169-170)

As artes têm procurado associar-se a esse cenário de resistência engendrando a identidade e a formação de núcleos que visam à transformação da sociedade contemporânea. Uma dessas artes é a poesia da atualidade, uma vez que,

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, p. 169)

O ideal da resistência que “se recorta do horizonte da utopia”, como afirma Bosi, chega à Igreja Católica por meio do movimento denominado Teologia da Libertação. Essa corrente teológica cristã surge na América Latina como nova proposta de evangelização a partir dos anos 70 e revela-se tendo como foco principal de atuação os pobres, os marginalizados e os excluídos. A América Latina é o espaço ideal para esta renovação, uma vez que sofreu diversas formas de dívidas, como ressalta Boff (1990, p. 9-10): *econômicas*, por conta da pobreza social; *política*, por violar os direitos humanos e fazer sucumbir os marginalizados, pobres, menores, índios, mulheres e negros; *cultural*, por meio da imposição cultural ibérica e a destruição das outras culturas; *antropológica*, pela força da dominação do outro; ético-religiosa, pela marginalização dos países pobres dentro do processo global de desenvolvimento; e:

Por fim há uma dívida de evangelização: a evangelização que aqui ocorreu significou a transposição das instituições, dos símbolos, dos conceitos e dos hábitos morais da cultura cristã européia; não predominou o encontro entre fé e realidade indígena, entre evangelho e culturas autóctones, permitindo o surgimento de uma expressão cristã tipicamente nossa; apenas o catolicismo popular, fruto da criatividade do povo, à margem do catolicismo oficial, significou uma criação original da fé no quadro da dominação que atingia todas as instâncias da sociedade. Esta dívida só será paga, quando houver condições para se ensaiar uma evangelização libertadora, a partir das matrizes culturais do próprio povo que é pobre e profundamente religioso. Esse parece ser o sentido da proparada “nova evangelização”. (BOFF, 1990, p. 10)

A Teologia da Libertação engajou-se neste processo de “nova evangelização”,

voltada para a perspectiva dos oprimidos da América Latina. No Brasil é fundamentada por Leonardo Boff e Dom Pedro Casaldáliga, entre outros. Casaldáliga e Vigil afirmam: “Vivemos a opção pelos pobres, em primeiro lugar, como uma ruptura com o modo de pensar das classes dominantes que costumamos ter introjetado em nós mesmos. Trata-se de sair da classe, despojamento difícil, uma quénosis.” (1993, p. 169). Sendo assim, essa nova teologia valoriza a cultura do povo, a cultura do pobre.

A arte metafísico-religiosa recupera os temas, as cenas, os personagens e os mitos bíblicos buscando representar a experiência com o sagrado experimentada ao longo da história da humanidade. Silva retoma os aspectos do sagrado apresentados por Eliade:

O sagrado se manifesta sempre em uma situação histórica determinada, visto que todas as experiências místicas resultam de um momento histórico. São inúmeros e diferenciados os fatos sagrados e diversas as hierofonias, mas o que define e caracteriza o sagrado é a dicotomia sagrado-profano, presente no marco de qualquer religião (ELIADE, 1974). (SILVA, 2009, p. 220)

Nessa nova vertente da Igreja Católica, denominada como Teologia da Libertação, a arte desenvolve-se em conformidade aos mesmos arquétipos da vertente tradicional. Há, contudo, uma singularidade: as expressões artísticas por ela apresentadas elege o povo pobre e marginalizado como representantes de si mesmo, na maioria das vezes, são representados os próprios frequentadores das igrejas; os artistas que atuam nos interiores dos templos, nos murais, na poesia, nas esculturas, telas e painéis figurativizam o local onde estão inseridos, movidos pelo anseio de que o evangelho lhes seja verdadeiramente libertador e que seus participantes sejam protagonistas de suas próprias vidas.

É instituída uma cultura própria, marcada pelo viés do chão onde cada igreja se insere. Lembrando assim, que

Tudo que é humano é cultural, em qualquer nível que tomarmos o fenômeno humano. O ser humano vive na cultura como em sua casa. Na cultura se elaboram as reações humanas sociais e pessoais face aos nós existenciais que estruturam a vida humana: a relação para com os bens de subsistência, para consigo mesmo, para com os outros, para com a natureza, para com as tradições, para com o além-vida, para com Deus. A religião configura uma das maiores, senão a maior criação cultural humana. (BOFF, 1990, p. 36)

A cultura dos pobres, dos ribeirinhos, das mulheres, dos indígenas, negros e outros servem como fonte de inspiração e representação para a arte desenvolvida junto à Teologia da Libertação. “A irrupção dos pobres na sociedade e na Igreja provocou essa revolução.” (BOFF,

2005, p. 7). O sagrado aqui se manifesta diante da história de um povo marcada por injustiças sociais, miséria, violência, abusos e morte gerando uma nova configuração para a leitura bíblica, para a exposição da doutrina para os ritos e tradições que entrelaçam a participação da comunidade nos afezeres da igreja.

O diálogo entre as expressões artísticas voltadas para essa cultura, firmado tanto no compromisso social quanto evangélico encontram-se nas pinturas de Maximino Cerezo Barredo e nos poemas de Dom Pedro Casaldáliga.

Maximino Cerezo Barredo nasceu em Villaviciosa, Astúrias, Espanha, em 1932. Estudou pintura e desenho na Escuela de Bellas Artes de San Carlos, Valência, e na Escuela de Bellas Artes San Fernando, Madri; tornando-se professor dessa última. Inicia sua missão na Amazônia peruana, em 1970, ano em que desenvolve uma pintura particular, compromissada com as causas do pensamento teológico, como deixou registrado no polêmico mural “La opción por los pobres”, pintado na Colômbia. A partir dessa época, realiza a pintura de murais em diferentes lugares da América Latina, do México até à Argentina, dando cores e formas ao Mundo dos Pobres, ao Outro Mundo Possível e a Boa Notícia dos evangelhos.

Companheiro de caminhada e de ideologia de Barredo, Pedro Casaldáliga também nasceu na Espanha, em uma aldeia próxima à Barcelona, em 1928. Veio para o Brasil em 1968 e fixou residência em São Félix do Araguaia, em Mato Grosso, onde exerceu a função de Bispo emérito na Prelazia. Ao chegar ao país, não ficou imune às reivindicações do povo que vivenciava o regime militar, comprometendo-se com a causa pela defesa dos direitos humanos. Seu compromisso com as causas sociais estão em consonância com as causas da libertação que defende uma revolução espiritual que culmina em uma participação ativa do povo na sociedade e na Igreja.

A série de murais na prelazia de São Félix do Araguaia é iniciada por Cerezo Barredo em 1970, quando em solidariedade aos companheiros da causa, esteve na região mato-grossense. Todas as pinturas estão centradas em narrações do Novo Evangelho, trazendo imagens de profecia, de martírio, de cenas bíblicas em que as personagens são o povo negro, mestiço, indígena, homens e mulheres, moradores da região que são ilustrados, não como espectadores ou como componentes de uma paisagem, mas como sujeitos que atuam para transformar a própria história.

Para a leitura dos painéis em relação aos poemas foi selecionada como base teórica, a semiótica desenvolvida por Algirdas Julien Greimas, uma vez que:

A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se

à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético. (PIETROFORTE, 2004, p. 11)

A ampliação do conceito de texto se abre para:

os sistemas verbais [que] são as línguas naturais e os não-verbais, os demais sistemas, como a música e as artes plásticas. Os sistemas sincréticos por sua vez, são aqueles que ‘acionam várias linguagens de manifestações’ (GREIMAS E COURTÈS, s.d.: 426), como ocorre entre um sistema verbal e um não-verbal nas canções e nas histórias em quadrinhos. (PIETROFORTE, 2004, p. 11)

Para a relação prevista neste trabalho, ou seja, a correspondência entre a pintura e a poesia, será utilizado o exame dos sistemas sincréticos para a busca por sentido. Vale ressaltar que “A semiótica proposta por Greimas concebe o sentido como processo gerativo, em um percurso que vai do mais simples ao mais complexo e concreto.” (PIETROFORTE, 2004, p. 12).

O semisimbolismo, que é definido como a relação entre a expressão e o conteúdo, foi explorado por Jean-Marie Floch e aplicado ao estudo das artes plásticas, do marketing, etc. (PIETROFORTE, 2004, p. 13).

J. M. Floch define a semiótica semisimbólica dentre dos domínios da semiótica poética. Utilizando a definição de poética da linguagem, de Roman Jakobson, como a projeção do eixo paradigmático no sintagmático, a semiótica define a poeticidade do mesmo modo. Quando no plano de expressão de um texto verbal há uma rima, as relações paradigmáticas estabelecidas entre significantes semelhantes são projetadas no eixo sintagmático; e quando no plano de conteúdo há uma metáfora, são projetadas as relações paradigmáticas estabelecidas entre significados. (PIETROFORTE, 2004, p. 9).

A semiótica semisimbólica será utilizada como ferramenta para análise das pinturas e dos poemas da obra selecionada, tendo por base a Teologia da Libertação como sustentação para essas relações. Sendo assim, uma das pinturas que exemplificam essa atuação da nova vertente da igreja católica é o mural *I. O Reino e o Anti-Reino*, localizado na igreja do Morro de Areia em Santa Terezinha e pintado em 1989.



Figura 1: “O Reino e o Anti-reino”

Fonte: BARREDO, 2005, p. 9

O mural divide-se em duas cenas, a esquerda está a representação do Reino e a direita a do Anti-reino. Em categorias mais profundas, de acordo com a semiótica greimasiana, temos a definição das operações semânticas fundamentais que instauram basicamente os termos contrários identificados como Vida x Morte. Vale salientar que a semiótica plástica possui um arcabouço teórico que auxilia na configuração de possíveis sentidos de acordo com as relações semisimbólicas projetadas no percurso gerativo e desdobrado nas formas de expressão e conteúdo.

A semiótica plástica opera com três categorias: 1) as cromáticas, responsáveis pela manifestação por meio da cor; 2) as eidéticas, responsáveis pela manifestação por meio da forma; 3) e as topológicas, responsáveis pela manifestação e distribuição dos elementos figurativizados. (PIETROFORTE, 2008, p. 39)

Essas categorias se projetam em acordo com as relações semisimbólicas formadoras do sentido. “Construída por meio de formas semânticas, a imagem do conteúdo tem propriedades conceituais que, quando textualizadas em semiótica plástica, passam pelo processo de manifestação em que categorias do conteúdo são traduzidas em categorias plásticas.” (PIETROFORTE, 2008, p. 34). Os componentes eidéticos, cromá-

ticos e topológicos podem ser analisados por meio das relações de contraste em que o plano da expressão é organizado. As relações semisimbólicas revelam que o lado direito representado pela morte e o lado esquerdo pela vida; nesses espaços ainda é possível associar a relação entre horizontal x vertical, uma vez que o lado esquerdo onde está figurativizada a vida as pessoas estão em pé e o lado direito estão deitadas ou ajoelhadas. De acordo com a categoria plástica topológica podemos estabelecer o contraste entre direito x esquerdo, horizontal e vertical.

A categoria plástica eidética que descreve a forma dos elementos, pode ser definida pela regularidade da projeção das figuras em contraste com a irregularidade, assim, do lado esquerdo, todos estão em pé, em posição de luta e de frente para o espectador; o lado direito, todavia, traz figuras de lado, deitadas, ajoelhadas, de cabeça para baixo, estabelecendo a diferenciação entre as formas por meio das oposições homogêneo e heterogêneo.

Já na categoria cromática, nota-se a oposição entre o claro x o escuro figurativizada pela presença ou ausência de luz. O lado direito representado pela morte apresenta cores escuras, com os sujeitos do discurso figurativizados por meio de pessoas ajoelhadas ou deitadas, uma caveira, um saco de dinheiro e um trator passando por cima das pessoas. O braço da morte é escuro e extenso, seu formato tenta pinçar as pessoas do lado direito, projetando a ação dos valores capitalistas massacrando os indivíduos. Já o lado esquerdo, a presença da luz está projetada nas cores claras e brancas de suas roupas e da luz que vem do alto como fonte de iluminação sobre todos. A luz maior está sobre a figura de Jesus, aquele que está à frente de todos, com a mão esquerda levantada, impondo-se e limitando a ação da morte. A categoria cromática revela também um Jesus negro, com traços que representam um homem simples, do povo e marcado pelas chagas provindas da crucificação; as demais pessoas, homens, mulheres e crianças são todas negras ou com traços de descendência indígena. A composição dos figurinos aponta para a simplicidade das vestimentas e da existência de objetos que demonstram a luta e o trabalho como a faca, a enxada e o chapéu de palha.

O fundo do mural do lado esquerdo mostra um degradê de cores quentes e claros, com um alaranjado, um marrom e um amarelo, já o lado direito carrega no verde e marrom escuro, mais uma vez referenciando o lado da vida x morte.

Nesta oposição entre o claro e o escuro, temos a figura do Cristo em pé, todo vestido de branco, à frente das pessoas, um braço estendido ao povo e o outro firme, representado a vida em luta e o outro imposto diante do seu rival, um rosto roxo, de boca aberta engolindo uma pessoa, o olho esbugalhado, uma metáfora da Morte.

A diferenciação do sagrado na representação pictórica é expressa pelo arco de luz na cabeça do Cristo, tal como era marcado pelas pinturas bizantinas. Há, portanto, uma retomada da era primitiva da arte religiosa. Os traços simples, a pouca utilização da perspectiva e o uso puro das cores (sem misturas) reafirmam este retorno à arte

religiosa ancestral, em acordo com os princípios da Teologia da Libertação que busca voltar o exercício do evangelho em conformidade com as ações revolucionárias da igreja primitiva.

Pode-se, assim, esquematizar as relações das três categorias plásticas com as figuras do discurso figurativizadas no mural da seguinte maneira, tal como proposta por Pietroforte (2008, p. 28):

Plano de expressão	Categoria eidética Categoria cromática Categoria topológica	Homogêneo x heterogêneo Claro x escuro Esquerdo x direito
Plano de conteúdo	Figuras do discurso	Pessoas em pé x pessoas deitadas e ajoelhadas, trator, saco de dinheiro, caveira, rosto grande, altar.

Os contrastes das categorias plásticas definem a configuração que instaura a relação entre expressão e conteúdo, desse modo, a vida x a morte são figurativizadas por meio da oposição desses elementos, retomando a dualidade trazida pelo título da obra: *O Reino e o Anti-reino*. Com o mesmo título, há o componente verbal do poema que dialoga e foi por esse mural inspirado:

Nas trevas da mentira

a máquina do lucro,
 a fome do poder,
 os ídolos da Morte.
 Diante deles caem
 os joelhos incautos.
 Eles vêm massacrando
 teus anônimos filhos sem defesa.
 Seu braço imenso tenta
 capturar-nos
 a todos, Pai da Vida!

Ajuda-nos a abrir
 as portas do santuário,
 igual que uma consciência,
 ao sol, ao mundo,

ao curso do Araguaia
 Entre o luar e a luta
 – dos índios e os tori –
 como um ventre da História
 todo o morro palpita.

Sob as telhas antigas da missão
 rompe a luz da Verdade
 no estandarte da Páscoa,
 e os passos de Francisco,
 do Povo e dos romeiros,
 se acrescentam ao Passo.
 Sem medos, na esperança;
 sem deuses, Deus-conosco;
 na graça e na conquista
 do Teu Reino!
 (CASALDÁLIGA, 2005, p. 11)

O poema recupera a dualidade entre vida x morte figurativizada verbalmente pelos mesmos componentes do mural. “As trevas da mentira” se opõem “à luz da Verdade”. “Os ídolos da Morte” são projetados por meio da “máquina do lucro e da “fome

do poder”. A ação da Morte surge tal como na pintura, pelo “braço imenso [que] tenta capturar-nos”. A queda, o massacre e a captura são as modalidades do fazer da Morte. O pedido de auxílio conjuga-se com a espacialidade da pintura, pois “as portas do santuário” aberta para “uma consciência ao sol” coincide com o espaço em que o mural está posicionado simbolizando a passagem de luz para dentro da igreja.

O sol, o mundo e o Araguaia afunilam o fazer e o poder da consciência com o auxílio de Deus. A luta marca essa conscientização por meio da História de um povo, os índios e os tori, citados no poema. A missão, a Verdade e a Páscoa encontram-se sob “as telhas antigas” tal o local onde está pintado o painel, há, ainda, uma espécie de moldura formada pelas telhas da construção da igreja.

O Reino de Deus é conquistado por meio da ação, são “os passos de Francisco, do povo e dos romeiros” que promovem a chegada da “graça” e da “conquista” atribuídas ao “Deus-conosco”. A vida do Reino opõe-se a morte do Anti-reino através da luta e da conquista que o Reino de Deus promove. A posição de luta libertária marca a figura sagrada do Cristo em defesa do povo ali representado pelos habitantes daquela comunidade.

O segundo mural é intitulado *A Ceia Ecológica do Reino*, está na igreja de Que-rência e foi pintada em 2001:



Figura 2: “A Ceia Ecológica do Reino”

Fonte: BARREDO, 2005, p. 55

Em seu enunciado, o mural apresenta uma ceia posta na floresta onde estão sentadas pessoas de diferentes classes sociais, culturas e etnias, o que as une é a figura centralizada de Jesus Cristo no fundo; à frente temos uma árvore cortada com um broto nascendo, na categoria semântica fundamental, essas figuras do discurso repre-

sentam a oposição vida x morte. Desse modo, realiza-se: dentro da ceia, vida; fora da ceia, morte. Nota-se que mesmo fora e mesmo cortada, o broto se revela ereto, o senso comum atribui cor verde e ao broto com a ideia do senso comum da esperança, de algo que nasce, que surge em meio as adversidades.

Na categoria topológica, a divisão do mural é composta de uma cena dividida em duas partes figurativizando a passagem do tempo entre o dia e a noite; no espaço centralizado e no interior da ceia há a suspensão do tempo como se fosse a eternidade, o ideal, a comunhão perfeita; fora dela ou em seu entorno o dia é marcado pelo lado esquerdo com o sol e a lua pelo lado direito representa a noite. Assim, os componentes expressam por meio do contraste vida – dentro (eternidade) / morte – fora (passagem secular do tempo) operando os termos contrários e contraditórios da oposição fundamental.

A categoria cromática está relacionada com as demais categorias, sendo assim, do lado esquerdo a cor azul clara reafirma o dia junto ao sol de três cores: branco, amarelo e azul; o lado direito traz a lua branca em contraste com o céu negro. Nessas relações, a categoria eidética projeta duas formas: uma moldura em vários tons de verde que manifesta o espaço da floresta desenhada no formato de uma igreja, e no centro, o círculo de pessoas marcadas pela heterogeneidade de cor, roupas e expressão envolta do retângulo branco da toalha. A relação entre essas cores carregam significados estruturados em mitologias cromáticas. “Uma dessas mitologias diz respeito ao preto relacionado ao luto e o branco, ao nascimento. No ocidente, o preto é a cor das cerimônias fúnebres, como velórios, enterros e cremações, enquanto o branco é a cor das festas de ano novo.” (PIETROFORTE, 2008, p. 44). O branco é a cor da vestimenta do Cristo em oposição ao tronco morto à sua frente, contudo, dele brota um ramo verde, símbolo bíblico que reafirma a vida.

Loiros, morenos, brancos, negros, indígena, gaúcho, criança, adulto, todas essas figuras do discurso manifestam a diversidade formadora da ceia. Suas cores e as das suas vestimentas reafirmam essa variedade. Na toalha branca, os elementos que compõem a ceia também se firmam nessa construção de sentido: o vinho e o pão são componentes da mitologia bíblica simbolizando o corpo e o sangue distribuídos as pessoas para sua plena comunhão, tal como aparece em no evangelho de João, capítulo 6, versículos de 48 a 56, o qual elege o uso desses elementos e que pode ser resumido no versículo 54: “Quem comer a minha carne e beber o meu sangue tem a vida eterna, e eu o ressuscitarei no último dia.” (1994, p. 1329). A banana, o queijo e o chimarrão também fazem composição nessa ceia, marcando a diversidade social dessa roda em diálogo unificador com a tradição.

Para a Teologia da Libertação, a questão do Reino ocupa lugar de destaque na idealização e reflexão da prática dessa nova vertente católica.

O Reino de Deus é uma obsessão de Jesus, sua única causa, porque é a causa onicompreensiva. O conceito “Reino de Deus” aparece 122 vezes nos evangelhos, das quais 90 vezes na boca do próprio Jesus. O Reino é o senhorio efeito (reinado) do Pai sobre todos e sobre tudo. Quando Deus reina, tudo se modifica. “Justiça, liberdade, fraternidade, amor, misericórdia, reconciliação, paz, perdão imediatos com Deus... constituem a causa pela qual Jesus lutou, pela qual foi perseguido, preso, torturado e condenado à morte. E tudo isso é o Reino. O Reino de Deus é a revolução e a transfiguração absoluta, global e estrutural desta realidade, do homem e do cosmos, purificados de todos os males e cheios da realidade de Deus. (CASALDÁLIGA, VIGIL, 1993, p. 111)

A conceituação do Reino parece ganhar contornos e cores no painel de Barredo. A utopia sonhada pelos pensadores e teorizadores da Teologia da Libertação vem sugerida nas figuras do discurso distribuídas no mural da igreja, fazendo profetizar o sonho da transformação social tão almejada por esta vertente.

O poema dialoga com o painel retomando na forma verbal os elementos e conceitos figurativizados pelos pincéis.

Nesta Ceia ecológica
sobre o verde salvado
- ele da Terra Mãe –
se oferece, com Cristo, o Universo.
E nós te oferecemos nossas vidas
entre a lua e o sol
do tempo humano:
“O culto do Deus vivo
Continua na vida”.
O pão, o chimarrão,
as bananas, o queijo,
em partilha fraterna.
Na roda desta Ceia
cabem todas as lutas,
todas as esperanças.
Nesta Ceia se abraçam
as diversas culturas
em comunhão pascal.

Os diferentes rostos
no Rosto do teu Filho.

Salva-nos da cobiça que depreda!
Livra-nos do egoísmo excludor!
Seja a nossa utopia
como a toalha, aberta e luminosa;
aberta e luminosa
como a tua Palavra.

Querência tem querença
do teu Pão,
do Vinho do teu Reino,
Pai-Mãe das nossas vidas,
Irmão dos nossos passos,
Amor do nosso amor!
(CASALDÁLIGA, 2005, p 57)

O cenário da ceia corresponde ao “verde salvado” em que a floresta é a “pele da Terra Mãe” que “entre a lua e o sol” estabelece o oferecimento das vidas ali representadas diante do “tempo humano” em que se cultua o “Deus vivo” por meio de suas configurações simbólicas atribuídas à figura do Cristo, à do pão e à do vinho. A utopia conjuga a “partilha fraterna” do alimento, “O pão, o chimarrão, / as bananas, o queijo”;

assim como a heterogeneidade é vivenciada e respeitada na ceia onde “cabem todas as lutas, / todas as esperanças.”, onde “se abraçam / as diversas culturas / em comunhão pascal.” A figura do Cristo também soma essa diversidade, uma vez que se projeta “os diferentes rostos / no Rosto do teu Filho.”

As figuras e ações da morte estão fora da ceia com a cobiça e o egoísmo que depreda e exclui. “A toalha, aberta e luminosa” é comparada com a “Palavra” de Deus, ou seja, a Bíblia Sagrada.

A referência do local, a cidade de Querência, recupera a história e a atualidade do município de Mato Grosso, pois grande parte do seu território encontra-se na Reserva Indígena do Xingu, palco de inúmeros conflitos. A cidade também é fruto do processo de colonização realizado pela saga gaúcha, movimento que é muito comum nas cidades do interior do estado. A luta por terra, por dignidade, pela sustentabilidade são pontos de atrito que comumente atingem a população de Querência, daí o verso que propõe além do jogo sonoro, um desejo utópico: “Querência tem querença”, confirmando o que falta para que a paz seja instaura.

A comunhão da *Ceia Ecológica do Reino* inclui o elemento feminino na formação do sagrado, assim “Pai-Mãe das nossas vidas”, respeita a diversidade do olhar das diferentes pessoas diante de um deus que pode ser também mulher. Esse tipo de inovação, integração e liberdade fazem parte dos pilares que sustentam a Teologia da Libertação.

A arte religiosa desenvolvida pela Teologia da Libertação apresenta, portanto, três tipos de função: a pragmática que visa a pregação da ideologia dessa vertente de renovação da igreja católica; a catártica, onde os seguidores se reconhecem na voz e nos pincéis dessa arte e a estética, com o signo poético tanto pictórico quando verbal expressando o belo em figuras e palavras que conjugam realidade e utopia.

O projeto poético de Barredo e Casaldáliga nessa obra promove o encontro da literatura e da pintura em uma confluência que reafirma os valores estabelecidos pela ideia de Reino de Deus e a causa dos pobres, dos marginalizados e excluídos promovida pela Teologia da Libertação. Os traços simples, as cores fortes, sem misturas e as figuras que recontam histórias bastante conhecidas do povo e da realidade do interior do país conjugam-se as palavras também simples, narrativizadas em poemas que valorizam o sonho e o desejo de uma comunidade que, muitas vezes, encontra-se longe ou desconhece qualquer outro tipo de arte.

A revolução espiritual proposta pela Teologia da Libertação por meio da leitura bíblica feita pelo olhar dos pobres projeta-se na arte desenvolvida por Barredo e Casaldáliga. Na arte, a revolução pictórica expressa nos murais conserva a estrutura narrativa das pinturas renascentistas e mergulham no expressionismo primitivista ao estilo de Paul Gauguin. A revolução poética acompanha os murais e imprime na pala-

vra a coragem da denúncia e a alegria da transformação pelo viés da ação da luta por meio de um texto simples que descreve ou narra as diferentes pinturas.

Desse modo, a comunhão de todos esses elementos anunciados como prática e projeto de renovação contribuem tanto para a atualização do fazer social, quanto para o estético da arte religiosa contemporânea no Brasil e, de forma mais específica, no Mato Grosso.

Referências bibliográficas

- A Bíblia Anotada.** Tradução de Carlos Oswaldo Cardoso Pinto. São Paulo: Mundo Cristão, 1994.
- BARREDO, C. CASALDÁLIGA, P. **Murais da libertação na prelazia de São Félix do Araguaia-MT, Brasil.** São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BOFF, L. **Nova evangelização: Perspectiva dos Oprimidos.** Petrópolis: Vozes, 1990.
- BOSI, A. **Dialética da Colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- . **O Ser e o Tempo da Poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CASALDÁLIGA, P.; VIGIL, J. M. **Espiritualidade da Libertação.** Tradução de Jaime A. Clasen. São Paulo: Vozes, 1993.
- MOTTA, S. V. Guimarães Rosa/Joan Miró: um diálogo intra e entre artes. **Revista de Letras.** São Paulo, n. 36, 1996.
- PIETROFORTE, A. V. **Análise do texto visual: a construção da imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.
- SILVA, R. R. “O sagrado na poesia: a imagem poética e a experiência religiosa”. In: DIAS, M. P. de L.; ROQUE-FARIA, H. J. (Orgs.). **Cultura e Identidade: Discursos II.** São Paulo: Ensino Profissional, 2009.

UMA LEITURA SEMIÓTICA DA ANTOLOGIA POÉTICA DE DOUGLAS DIEGUES: *LA FRONTERA SELBAJE*

Greissi Cristina Sousa

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

“De tanto caminar, aprendí que no soy de ningún lugar, soy de la frontera. Um lugar donde los pájaros vuelan libres y sueltos por el are, cantando um idioma que todos entienden.”
(SEVERO, 2012, p.7)

Nas entrelinhas dos entre-meios introdutórios

O confim geo-histórico da fronteira é uma questão eminentemente de poder político, de demarcação de territórios. Paradigmaticamente, um limite entre duas unidades distintas para postular tradições e fabricar histórias a partir de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 32). Neste conceito temos a ideia da unicidade, da nação, do pertencimento e subsequentemente do monolinguismo para promover ideologicamente esta homogeneização.

A utilização de uma única língua pelo indivíduo e sua respectiva comunidade reverbera na concretização deste juízo arbitrário que recalcou o ensejo das ressignificações das constituições identitárias que representam os elementos regionais.

O que houve desde então para tornar as línguas em questão majoritárias e, como resultado, línguas nacionais e oficiais? A resposta está em que, com a necessidade de fortalecer as fronteiras entre as nações, os governos destes países implantaram políticas linguísticas bem elaboradas e executadas com rigor e muito afincado. Essas políticas linguísticas visavam propagar determinadas línguas em detrimento de outras, em que foram no processo histórico simplesmente esmagadas por meio de medidas coercitivas (RAJAGOPALAN, 2010, p. 79).

A óptica do totalitarismo cultural e linguístico entra em crise justamente quando se constata que os muitos sujeitos sociais transfronteiriços, objetos de investigação desta pesquisa, narram a história de conjuntos de sistemas bastante distintos da ideia dominante do macrossistema. Os sistemas de signos filtram os elementos que melhor se adaptam à sua condição atualizada e esta nova combinação confere codificação própria, que, pelo viés dos estudos da Semiótica da Cultura subjazem ideia de traço. “Uma vez que é impossível situar num mesmo conjunto de sistemas tão distintos, o que está ao alcance da abordagem semiótica são os traços que constituem os diferentes sistemas de signos” (MACHADO, 2003, p. 27).

O trânsito se dá, então, num campo complexo em que a linguagem correspon-

de diretamente ao modo de viver. E compreender a linguagem também é compreender o processo constante de autorrenovação como um texto de cultura. É modelizar, semiotizar, é entender que na fronteira “O mundo inteiro está em apenas um lugar”.

Como são muitos os sujeitos que passam a narrar a história, e estes sujeitos procedem de origens distintas, o idioma canônico deixa de ser a única forma de expressão de uma determinada comunidade, passando-se a aceitar outras linguagens, e rompendo-se, assim, com toda sorte de visão monolítica real (COUTINHO, 2010, p. 35).

A condição do sujeito que habita a fronteira é a de “viver-entre-línguas” (ANZALDÚA, 2009, p. 311). É falar uma língua órfã e mestiça, é permutar idiomas, utilizar a linguagem em fluxo sem tradução. Ter um pé em cada lado da demarcação territorial oportuniza adquirir uma língua refletida diretamente na realidade que condiz com o inevitável intercâmbio cultural. E neste âmbito, há que se inferir que “é o processo de mestiçagem que é responsável pelo diálogo tradutório entre língua e culturas” (CHACACAROSQUI-TORCHI, 2013, p. 73).

Chacarosqui-Torchi (2013), afirma ainda que é pela mestiçagem que conseguimos entender as constantes transformações culturais e sua densa polissemia fronteiriça. O processo mestiço da cultura fronteiriça nos coloca no limiar simultâneo entre passado e presente, entre o que asseveram Laplantine e Nouss de que “qualquer cultura é mestiça no sentido em que esta participa do mito e do real, e que vive no limiar entre o passado e o futuro” (s/d, p. 58).

Desta forma, a fronteira (política, história, geográfica ou ideológica) se dá como um não-lugar, um entre-meio marcado pela irregularidade e pela limiaridade. A fronteira é, semioticamente, constituída como um lugar fluído de passagem, um ponto de vista móvel sublinhado precisamente por sua flexibilidade.

Fronteira: Zona de limiaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contrato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade garante a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular (MACHADO, 2003, p. 161).

Neste preâmbulo, então, tem-se a linguagem como um sistema semiótico de texto de cultura, e, dentro das multifaces do sujeito fronteiriço a linguagem também constitui a memória marginalizada proveniente das semioses dos mecanismos das transmissões das informações em texto. Estas memórias subalternas, de acordo com Achugar (2006), da fronteira o caracterizam como o indivíduo que fraudas, que burla o sistema normativo imposto pelo centro. É uma desobediência epistêmica ao eurocentrismo moderno. É um sistema de signos que não dispõe de um modo organizado. Ele

é modelizado constantemente. É a efemeridade da alusão lispectoriana do “tudo é por enquanto”. E há a “necessidade de examinar suas linguagens no sentido de valorizar o potencial comunicativo de suas práticas, manifestações ou fenômenos” (MACHADO, 2003, p.50).

1 A Crítica *Porã*

A *Fronteira-Porã*, “o local em que o sol se põe” (NOLASCO, 2013, p.12), situada ao sul do Mato Grosso do Sul, do Brasil, entre as cidades de Ponta Porã/BR e Pedro Juan Caballero/PY¹, é o *locus* de epistêmico na qual erigimos esta reflexão. Na “fronteira seca” há apenas uma rua que faz a linha divisória entre as duas cidades. Na própria Rua Internacional não há alfândega, nem qualquer restrição ao livre traslado das pessoas que se deslocam simultaneamente para trabalhar, estudar, fazer compras, buscar seus interesses.



Fotografia 1: COR – Rua Internacional

Há que se inferir que este estudo não caminhará para o desvendamento semiótico das fotografias propostas, elas tem caráter modelizador ilustrativo. E neste entorno há também que se elucidar o conceito de texto como memória não hereditária e coletiva. Esta é a perspectiva humana construída a partir da memória, ou seja, a afirmação do sujeito se dá na constituição de suas memórias e/ou esquecimentos, afinal “é o texto

¹ Ponta Porã está situada a 335 quilômetros de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul e Pedro Juan Caballero a 546 quilômetros de Assunção, capital do Paraguai.

que reúne as características do tipo de cultura” (MACHADO, 2003, p. 39)

[...] no momento a partir do qual é lícito falar de cultura, o gênero humano começou a ligar a sua própria existência à uma existência numa memória hereditária que se alargava constantemente: desse modo converteu-se no destinatário da informação. [...] E isso exigia a contínua atualização do sistema codificante, que tem sempre de estar presente, quer na consciência do destinatário, quer na do remetente, como um sistema desautomatizado. [...] a exigência numa constante auto-renovação de conversão em outro, conservando-se, embora, ele próprio, constitui um dos mecanismos fundamentais de funcionamento da cultura. (LOTMAN & USPENSKII, 1981, p. 57)

Como um grande texto de cultura *fronteriza* em um conjunto mestiço de signos, então, neste momento, a fim de representar as memórias do sujeito da fronteira ponta-porranense eleger-se para análise a produção poética multilíngue do brasiguaiou Douglas Diegues, no livro cartoneiro *Uma flor na solapa da miséria*.

Douglas Diegues é filho de uma paraguaia e um jornalista carioca. Nasceu no Rio de Janeiro, porém aos dois anos de idade muda-se para cidade de Ponta Porã, Mato Grosso do Sul. Douglas cresce em um local que é por excelência mestiço. Na “fronteira selvagem” os constructos identitários são marcados pelo cruzamento destas diferentes origens. Dentro deste raciocínio é impossível demarcar, mesmo que haja uma linha divisória, as diferenças culturais como um limite entre Brasil e Paraguai.

A oposição implica tanto no investimento do poeta no caráter mestiço e transitório que forma as identidades dessa região periférica do Cone Sul latino-americano, quanto a tentativa de estabelecer um limite que separe sua produção poética daquela outra que se faz a partir dos centros legitimadores da cultura letrada – a universidade, a escola, a mídia e o mercado das grandes editoras de livros. Dessa forma, essa eliminação constrói uma identidade marginal para a poesia de Diegues, tarefa que o autor leva em frente no discurso que elabora a partir da cena composta por sua atuação como poeta e editor que circula, contemporaneamente, entre as cidades sul-mato-grossenses de Ponta Porã e Campo Grande e as paraguaias Pedro Juan Caballero e Asunción. (KAIMOTI, 2011, p. 87)

De caráter “excêntrico”, uma epistemologia outra que não as dos centros legitimadores da cultura letrada, a produção do escritor é marginalizada por ser transposta em dialetos locais como a linguagem em fluxo se dispõe nos entre-meios da fronteira.

Desta forma, esta crítica é tecida na margem observando com a pertinência de quem vivencia tradições e cultura marginalizada. É a observação do terrorismo linguístico para o centro como reconhecimento da mestiçagem dos elementos regionais neste

horizonte ideológico.

2 O *Portunhol Selvaje*

A cidade de Ponta Porá tem como língua oficial a Língua Portuguesa, que também é a predominante, mas não única. A partir desta surge o *Jopará*, dialeto local, língua não-oficial, constituída da mestiçagem e hibridismo das línguas Portuguesa, Espanhola, Guarani, entre outras. Reitera-se que a fronteira é um local em grande parte de imigrantes, de “atravessados”, então há que se inferir que culturas oriundas de nações, que não a brasileira e paraguaia, também adjazem este cenário.

A esta mestiçagem e hibridismo de línguas Douglas denomina *Portunhol Selvagem*. Ciente do local geo-histórico cultural e dos entrecruzares das línguas das fronteiras; esta transposição da oralidade dos dialetos fronteiriços para a sua escrita reproduz diretamente a linguagem e cultura subalterna do sujeito sem voz que habita a fronteira.

Em *Uma flor na solapa da miséria*, o escritor transpõe a sua ideia da variante local, usando o próprio dialeto, como uma poesia prosaica. *O Portunhol Selvagem*, aqui é a transposição poética do *Jopará*. É a língua que fez parte de sua infância, que produz significado e o coloca em evidência na sua constituição identitária de sujeito de fronteira e deixará um legado para a posteridade.

U portunhol salbaje es la língua falada em la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos em la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es uma lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Perto tiene uma graça salvaje que impacta. Es la lengua de mai mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salbaje comigo. Us poetas de vanguardia primitivos, ancestrales de los poetas contemporâneos de vanguardia primitiva, non conocian um lenguaje poético. Com los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conocen, outro lenguaje. El portunhol salbaje es uma música diferente, feita de ruidos, rimas nunca bistas, amor, água, sangre, árboles, piedras, sol, ventos, fuego, esperma. (DIEGUES, 2007, p. 3)

É o caráter selvagem desta língua inventada a todo tempo e o tempo todo que faz que o texto poético fronteiriço escrito se reflita como uma cena congelada da linguagem local em fluxo. É o modo como se transcreve a história local a partir do conhecimento vivenciado, produzido. A “fronteira é realidade e mito, sonho e frustração” (CARVALHAL, 2003, p. 153).

O escritor, então, no anseio de publicar e divulgar seus *sonetitos selbagens* vê a impossibilidade quando é barrado pelas renomadas editoras brasileiras por não escrever

essencialmente na Língua Portuguesa. Indício outro do recalque do centro da cultura letrada. Todavia, este empecilho lhe induziu a uma fantástica adaptação. Douglas funda então, em 2007, *Yiyi Jambo*, a primeira editora cartoneira do Paraguai. Neste momento, o Portunhol Selvagem está consumado e reproduzido com estirpe para ser insigne alhures.

Trinta sonetos foram produzidos para a publicação do livro *Uma flor na solapa da mi-séria*. Os sonetos não possuem título e suas características peculiares também aqui analisadas.

para Lobo Antunes la cosa también es diferente
literatura – qualquer literatura
tiene que tener esperma
si non – simplesmente – non conbence

comparto com el tal Lobo Antonus
de esa verdade inbentada –
sin esperma la literatura
non fede ni cheira nada

literatura – escritura – cualquier literatura
sin esperma
parece orina – frase impostada – conversa
mole – enganación – guevo falso – falsa locura

Douglas Diegues ou Lobo Antunes, poco importa quem hoy canta
la pelota em la gran feira literária brasileira
literatura com esperma es mucho más berdadeira.
(DIEGUES, 2007, p. 5)

A ideia clássica do gênero soneto é subserviente à estrutura de composição de dois quartetos e dois tercetos. Os sonetos *dieguianos*, além de romper com a estética linguística, como observados anteriormente, também rompem com a estética deste modelo literário. Seu soneto, aqui citado, é composto de três quartetos e um terceto. São versos livres, que em diversos momentos se iniciam com letra minúscula e utilizam do travessão como recurso de pontuação. Esta quebra de paradigmas, é em demasiado pertinente a este lócus de enunciação, pois é transcendentalmente único.

Superada a rígida tipologia, intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. E onde se dissolve a ideia de gênero como categoria impositiva, se relativiza também, concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo. (CAMPOS, 1977 p.13)

O livro de Diegues, estudado neste ensaio, é uma edição cartoneira, feita à mão, com capa de papelão reciclado, pintada com tinta guache, fotocopiada e costurada com barbante. Com o prestígio que se tem de obter um exemplar único, uma vez que todas as capas serão diferentes, Douglas é ainda um poeta social, que busca no lixo a representação da sua obra.



Fotografia 2: COR – YiYi Jambo

Há, neste momento da reflexão, o rompimento com o cânone editorial, indício este, novamente de valia marginal, refutada pelo centro e, agora, inclusive pelas margens manipuladas pelo estereótipo de reconhecimento apenas do ideal livro publicado em versão brochura, capa-dura em série por editoras renomadas.

Considerações cartoneiras

A produção cartoneira é única, no entanto, aberta a inúmeras interpretações

assim como a obra de arte mestiça, que não responde a uma única intenção do artista. Desta forma, este trabalho é um *working-in-progress* que estuda a relevância de revogar os estudos das literaturas fronteiriças com intuito de questionar o lócus de subalterno.

Douglas Diegues, porta-voz da Fronteira Porá, compõe sua poesia utilizando das variantes orais do multilinguismo local denominado por ele como “Portunhol Selvagem”. Este, assim, deve ser considerado um caráter mestiço no plano da Literatura sul-mato-grossense.

Já caminhando para o fim desta reflexão em processo cartoneiro reitera-se que há que se abrigar um novo olhar sobre a produção de cultura fronteiriça, pois esta mostra todo o significado eminente neste campo da produtividade, evidenciando que, segundo Schelee (1984) “Aqui há uma terra só, só há uma gente, seja do lado de cá, seja do lado de lá”.

Referências bibliográficas

- ACHUGAR, H. **Planetas sem boca**. Trad. De Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANZALDÚA, G. Como domar uma língua Selvagem. **Caderno de Letras da UFF**, Niterói, n. 39, 2009.
- CAMPOS, H. de. **A ruptura dos gêneros na Literatura Latino Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CARVALHAL, T. F. **O próprio e o Alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CHACAROSQUI-TORCHI, G. A manifestação popular do “El Toro Candil” desenhando aspectos da condição mestiça da cultura do Mato Grosso do Sul. In: CUNHA, B. R. R.; LEITE, M. C. S.; NOLASCO, P. S. (Orgs.). **Cânone e Anticânone: a hegemonia da diferença**. Uberlândia: EDUFU, 2012
- COUTINHO, E. de F. Mutações do Comparatismo no universo latino-americano. In: SCHIMDT, R. T. (Org.). **Sob o Signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 31-42.
- DIEGUES, D. **Uma flor na solapa da miséria**. Assunção: Yiyi Jambo, 2007.
- KAIMOTI, A. P. M. C.; DIEGUES, D. Las fronteras siguen incontrolables. In: SANTOS, Paulo S. Nolasco dos; GÓIS, Marcos Lúcio de S. (Org.). **Literatura e Linguística: Práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul**. Dourados: Editora UFGD, 2011.
- LAPLANTINE e NOUSS, F. e A. **A Mestiçagem**. Trad. Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura – Instituto Piaget, s.d. 1984.
- LOTMAN, I.; USPENSKII, B. **Sobre o mecanismo semiótico da cultura. Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

MACHADO, I. **Escola de Semiótica** – A Experiência de Tártu-Moscow para o Estudo da Cultura. Ateliê Editorial: Cotia, 2003.

NOLASCO, Edgar C. **Perto do coração selbaje da crítica fronteriza**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

RAJAGOPALAN, K. Linguagem, identidade nacional e a importância da perspectiva geopolítica. In: NÚÑES, A.; PADOIN, M. M. **Dilemas e diálogos platinos** - Relações e práticas socioculturais. Dourados, MS; Ed. UFGD, 2010.

SCHLEE, A. G. **Uma Terra Só**. Melhoramentos: São Paulo, 1984.

SEVERO, F. **Viento de Nadie**. Rumbo Editorial: Montevideo, 2012.

Fotografia 1, COR – Rua Internacional Disponível em <<http://www.turismo.bonito.ms.gov.br/roteiros/ponta-pora>> Acesso em 14/09/2014

Fotografia 2, COR – YiYi Jambo Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202001609338671&set=pb.1138882351.-2207520000.1410445529.&type=3&theater>> Acesso em 14/09/2014

A CALMA ARDENTE DO PASTOR LISO

Marimilda Rosa Vitali

Todo o animal da calma repousava,
só Liso o ardor dela não sentia,
que o repouso do fogo em que ardia
Consistia na Ninfa que buscava.

Os montes parecia que abalava
o triste som das mágoas que dezia;
mas nada o duro peito comovia,
que na vontade d'outrem posto estava.

Cansado já de andar pola espessura,
no tronco d'ua faia, por lembrança,
escreveu estas palavras de tristeza:

«Nunca ponha ninguém sua esperança
em peito feminino, que de natura
sòmente em ser mudável tem firmeza»¹.

Todo o animal da calma repousava é um soneto do gênero pastoral, do qual Bernardo Tasso é considerado o criador. Em todo caso, o autor deste soneto retoma «la topique de l'amour malheureux ou non partagé, du désespoir amoureux dans un paysage bucolique»². Muitas são as marcas deste soneto que o identifica como sendo pastoral, são elas: o contraste entre a tranquilidade da natureza e as dores de amor sofridas pelo protagonista; a oposição entre as lamentações do amador, capaz de emocionar até os montes; a epígrafe escrita sobre o tronco de uma árvore, em particular o carvalho, como também o motivo da instabilidade do coração feminino.

O modelo reconhecido do primeiro pontífice, herdeiro da lírica grega, é Virg. *Aen.* 4,522-32 onde o profundo silêncio da noite («Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras») contrasta com a tristeza de Elissa, que Enéas está a ponto de abandonar («at non infelix animi Phoenissa neque umquam / solvitur in somnos»). Momentos antes do pôr do sol, numa variação do mesmo motivo encontramos em Dante (*Inf.* 2,1-6) e Petrarca (*Rvf*50).

Mas é Torquato Tasso, autor muito amado de Camões, que revive a noite virgiliana (*Ger.lib.* 2,96-97). Uma das palavras comuns a todos é justamente *Todo o animal*, que marca a partir de Dante («e l'aer bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro»), a maioria das realizações estão atestadas na literatura italiana. Nos parece que foi Lorenzo de' Medici quem a integrou nos poemas pastorais; como podemos conferir no *Innamoramento di Lorenzo il Magnifico*:³

1 Edição BERARDINELLI, Cleonice, nº 14.

2 Elena Taddia, *Histoire d'archives : Une célébrité douteuse à Gênes au XVIe siècle, au défis des pouvoirs civils et religieux*, in Dominique de Courcelles (éd.), *Mémoire et subjectivité (XIVe-XVIIe siècle) : L'entrelacement de 'memoria', 'fama' et 'historia'*, Paris, CHampion/Genève, Droz, 2006, p. 77-88 [p. 86].

3 Em *Poemetti in terza rima* (ed. Orvieto).

La luna in mezzo alle minori stelle
chiara fulgea nel ciel quieto e sereno,
quasi ascondendo lo splendor di quelle;

e 'l sonno avea ogni animal terreno
dalle fatiche lor diurne sciolti,
e il mondo è d'ombre e di silenzio pieno.

Sol Corinto pastor ne' boschi folti
cantava per amor di Galatea
tra' faggi, e non v'è altri che l'ascolti (...)

Um traço importante que distingue o soneto camoniano de todas as realizações citadas, não vem a ser o silêncio da noite que está em contraste com as dores de amor sofridas pelo protagonista, mas sim a paz de um sufocante meio dia de verão (*calma*). O mesmo emprego encontramos na segunda égloga de Virgílio, onde o pastor Corydon canta seu triste amor pelo jovem Alexis (vv. 8-9 «nunc etiam pecudes umbras et frigora captant; / nunc viridis etiam occultant spineta lacertos» etc.).

Esta variação pastoral de *Todo o animal da calma repousava*, remonta mais uma vez a Virgílio, e pode ser naturalmente associada na poesia italiana ao êxodo da primavera, e isto acontece, depois de um célebre soneto de Petrarca (*Zefiro torna*). Vejamos nesta variação, que tem a redação baseada no modelo dantesco, na AA.VV., *Lirici Toscani del '400* [DP] 41,13-15 «ogni letizia cresce / a tutti li animal che sono in terra, / quando solo a me stesso ho mossa guerra ».

Quanto ao soneto que faz objeto da nossa análise, tem como modelo direto, sem dúvida, a Égloga I de Garcilaso de la Vega, na qual os protagonistas têm por nome Salício e Nemoroso. Nenhum dos componentes estão faltando, a saber, o carvalho (que já encontramos em Lorenzo il Magnifico), v. 45-46 «cuando Salicio, recostado / al pie d'una alta haya»; a queixa amorosa, que ressoa suavemente, v. 52 «se quejaba tan dulce y blandamente»; a dureza da senhora amada, v. 57-59 «Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea! », mais extremo, que as pedras elas mesmas e as montanhas parecerem querer derreter pelo charme órfico doloroso do canto amoroso, v. 197-98 «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan » et 229-30 «queriendo el monte al grave sentimiento / d'aquel dolor en algo ser propicio, / con la pesada voz retumba y suena ».

O registro do amor em um tronco de árvore, principalmente o carvalho, primeiramente foi associado ao gênero pastoral por Donatus e Servius, comentadores de

Virgílio.⁴ O *topos* dos troncos gravados⁵ se encontra na primeira pastoral em língua vulgar da Renascência, a *Arcadia* de Jacopo Sannazaro⁶. Os pastores «gravent des écorces, ou plutôt chantent qu'ils ont inscrit des noms sur les arbres, qu'ils le font ou vont le faire»:

per questo io scrivo e vergo
i faggi in ogni bosco,
tal che omai non è pianta
che non chiami Amaranta.⁷

Giavarini⁸ explica que «Même sur un ton bucolique, dans un registre bas, le geste signifie la recherche d'une pérennité, que le nom même d'Amaranthe porte déjà ». Vejamos ainda, na mesma obra, *ProL. 2* «sì come io stimo, addiviene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi diletтино non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri»; VI 1:

«Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone, Fronimo, sopra tutti i pastori ingegnossissimo, la scrisse in una verde corteccia di faggio; e quella, di molte ghirlande investita, appiccò a un albero che sopra la bianca sepoltura stendeva i rami soi »;

XII^c 1-3 «Qui cantò Meliseo, qui proprio assisimi, / quand'ei scrisse in quel faggio: - Vidi io, misero, / vidi Filli morire, e non uccisimi»; et finalement XI^c 100-05 (é o canto de Ergaste aluno sobre a tomba de sua mãe Massilia):

Non che sia degno da notarsi in carte,
ma che sol reste qui tra questi faggi,
così colmo d'amor, privo d'ogn'arte;
acciò che in questi tronchi aspri e selvaggi
leggan gli altri pastor che qui verranno

4 Em ocorrência, Brocense reenvia a uma passagem de Flaminio, *ad Gibertum*: «sive sub umbrosa captaret frigora quercu / qua fugiens liquido murmurat unda pede».

5 Cf. Verg. *Ecl.* 5,13-14 «Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi/carmina descripsi »; Prop. 1,18,20-22 ; Ov. *Her.* 5,21 ; Calp. Sic. *Ecl.* 1,20-21 ; G. Benivieni, *Bucolica* (8 ecloghe), in *Bucoliche elegantissimamente composte...*, VI, c. 15v.

6 «Une *proemio* qui loue le style humble de la flûte pastorale, douze proses et douze églogues dont les premières ont sans doute circulé, avant l'édition pirate de 1501, dans un manuscrit de 1489, tandis que les deux dernières modifient autant le statut de l'imitation que le paysage arcadien; enfin, un adieu *A la Sampogna* pour témoigner du retour de Syncero, le narrateur, dans le monde»: Laurence Giavarini, «Et croy que les lettres seront creues avec les arbres »: Le lieu des écorces gravées dans la pastorale à la Renaissance, in Michel Gally / Michel Jourde (éds), *L'inscription du regard, Moyen Âge – Renaissance*, Fontenay/St-Cloud, E.N.S. Éditions, 1995, p. 271-314 [p. 276].

7 Amaranta é o nome da amada de Galicio (cf. Sannazaro, *Epigram.* 2,7 *In tumulum Amaranthae*).

8 Giavarini 1995 :277.

i bei costumi e gli atti onesti e saggi.⁹

Posteriormente, o *topos* foi retomado por Ariosto em *Roland furieux* 23,102, e por Tasso em sua *Aminta* I, 227-31:

Lo scrisse in mille piante, e con le piante
crebbero i versi; e così lessi in una:
« Specchi del cor, fallaci infidi lumi,
ben riconosco in voi gli inganni vostri:
ma che pro', se schivarli Amor mi toglie?». ¹⁰

Se adiciona a evocação irônica feita por Lope de Vega em sua *Arcadia, prosas y versos* (1605). «Esta eterna habitación de Faunos, y Amadriades, era tan celebrada de enamorados pensamientos, que a penas en toda la espessura se hallara tronco sin mote escrito, en el liso papel de su corteza tierna»¹¹

Já o tema da volubilidade, que fez objeto da inscrição de Liso no soneto camoniano, remonta a *Ov. Her.* 5,109-10 «Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci / mobilibus ventis arida facta volant». Esta é a mesma *Héroïde* em que Páris escreveu seu amor por Énone nas sobe o tronco das árvores (v. 21-30):

Incisae servant a te mea nomina fagi
et legor Oenone falce notata tua;
et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt;
crescite et in titulos surgite recta meos!
[Populus est, memini, fluviali consita rivo,
est in qua nostri littera scripta memor.]
Popule, vive, precor, quae consita margine ripae
hoc in rugoso cortice carmen habes:
« Cum Paris Oenone poterit spirare relicta,
ad fontem Xanthi versa recurret aqua ».

A volubilidade dos amantes (neste caso Páris) primeiramente foi definida por Servius ad *Aen.* 1,663: «quia amantibus nec levius nec mutabilius invenitur». ¹² Foi Boccace quem transformou esta definição em um cliché antifeminista, primeiramente em *Filostr.* 8,30 «volubil sempre come foglia al vento», referindo-se à uma «giovane

9 Em III 22 se trata de um Olmo: «Paris, che con la falce avea cominciato a scrivere *Enone* a la cortecchia di un olmo». Na verdade, se tratava de um choupo, cf. Maurizio Perugi, *Des farcitures en forme de gloses : les Héroïdes vernaculaires entre roman farci et commentaire à citations*, in R. Brusegan /A. Zironi, *L'antichità nella cultura europea del Medioevo, Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua (27.09-01.10.1997)*, Greifswald, Reineke Verlag, 1998, p. 3-20.

10 Cfr. Tasso, *Rime* 88,12-14.

11 Luis Sánchez, 1599, Libro I, f. 3r : « Esta eterna habitación de Faunos, y Amadriades, era tan celebrada de enamorados pensamientos, que a penas en toda la espessura se hallara tronco sin mote escrito, en el liso papel de su corteza tierna ».

12 De onde Isid. *Orig.* 8,11,80.

donna» et 1,22,1-4 «Che è a porre in donna alcuno amore? / Ché come al vento si volge la foglia, / così 'n un dì ben mille volte il core / di lor si volge »;¹³ em seguida em *Filoc.* 3,20,16

«Tu, mobile giovane, ti se' piegato come fanno le frondi al vento, quando l'autunno l'ha d'umore private »:

Esta vez a similitude está novamente conforme o modelo ovidiano, onde faz referência a um homem. Mas, como sabemos, foi o clichê «La donna è mobile» que se impôs nos séculos seguintes. Por oposição *mudável / firmeza*, que marca a conclusão do soneto camoniano, como podemos ver em B. Cappello, *Rime* 73,37-39 «O misero colui che s'affatica / giamai credendo in feminil pensiero / trovar fermezza sua avversaria antica! », e ainda em L. de' Medici, referindo-se ao *Amor* « e tu mi dà / di tua mobilità ogni fermezza¹⁴ »; C. Gonzaga, «Ahi sesso feminil crudo più ch'angue, / quando vedrassi in te fermezza o fede? ¹⁵». Este tema foi inserido em um teatro pastoral por Girolamo Muzio:¹⁶

Misero Mopso, e sarà dunque il vero
 quel, che per tutti i boschi ognor rimbomba
 del breve amor, de' mal fermi pensieri
 del sesso femminil? Ah! dunque lasso
 avrò senza 'l suo amor da stare in vita?
 Non sarà il ver, sebbene e pastorelle
 e Ninfe, e Driadi e Naiadi, e Napee
 son di mobil voler; però non voglio
 dir che sia 'l suo così mutabil core.¹⁷

Faria e Sousa em seu comentário levanta uma questão muito importante, quando comenta o v.2, pergunta se devemos ler Só Liso ou Soliso, este último está apoiado por uma égloga que Azevedo Filho inclui em seu 'corpus mínimo':¹⁸ neste poema *Soliso* é o pseudônimo do autor, e portanto, como FS continua a argumentar, em um outro soneto, este também editado por LAF n° XXVII, o nome não pode ser outro a não ser *Liso* «porque el verso está cabal», como vemos nos vv. 9-11:

13 Boccace se inspira aqui em Bernart de Ventadorn, cf. M. Perugi, *Chiose gallo-romanze alle « Eroidi » : un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio*, « Studi di filologia italiana », 47 (1989), 101-48, p. 135.

14 *Rime* 54,3-4

15 *Rime*, parte 3,42 v. 118-19

16 Tullia d'Aragona, *Rime: Egloga* 6 (Girolamo Muzio), vv. 63-71.

17 Cf. *ibid.*, vv. 86-90: «e troppo / grande argomento de l'incerta fede / de le mutabil, de l'avare voglie / del femineo desir »; A. Firenzuola, *Rime: Le lagrime* 275-77 «Dunque è pur vero / quel ch'io sempre negai, che si mutabile / sia 'l muliebre cor sempre e sì vario?».

18 « Écloga II » segundo FS. Se trata da égloga *De quanto alento e gusto me causava*, na qual os interlocutores têm por nome Soliso et Sylvano. Cf. LAF V,1 p. 51 et 56-57.

Quando Liso Pastor, num campo verde,
Natercia crua Ninfa só buscava
Com mil sospiros triste que derrama.

Veja o comentário de Azevedo Filho: «O nome *Liso* é anagrama de *Loís*, igual a *Luís*, e supomos tenha sido introduzido no soneto por LF». Depois deste reenvio interno ao corpus camoniano, FS avança um segundo argumento, baseado desta vez no *usus scribendi*:

Assí puede ser aquí de ambas maneras, Liso, y Soliso: pero más me inclino a que dize, *só Liso*: porque lo pide el modo de hablar; assí *todo animal reposava, solamente Liso no*.

A observação de FS é pertinente, como o sugere por exemplo esta oitava de P. Aretino, *Opera Nova*:

Lasso, in terra ogn'animal che vive
pur ha riposo in qualche folto bosco,
e tra fresche erbe e tra l'ombrose rive
consuman l'amor lor senza alcun tosco,
e son d'ogni martir lor voglie prive
senza doglia nissun'e senza fosco;
solo io in affanni e 'm-pena, sì angoscioso,
la notte, il giorno, sto senza riposo.

Ou ainda, esta passagem de A. Botta, *Il Rurale: Lamento del pastore* 28-30 «La passion grave che nel cor si serra / fa ch'**io sol** piango al lume della luna, / allor ch'ogni animal riposa in terra».

Por outro lado, a paleta das variantes relativas ao v.2 não está ainda completa. A maioria dos testemunhos básicos, a saber CrB, M, PR + Rh, Ri se leem: *Só Liso^o ardor dela não sentia*; se adiciona o manuscrito E, que traz *Lis o*. Se trata em todo caso de um verso problemático do ponto de vista da escansão, pois, o primeiro acento principal está na 5ª sílaba (*ardór*): esta precede imediatamente outra sílaba tônica (*déla*), formando uma sequência que nos parece bem irregular. Esta sequência não muda se nos basearmos em LF, que é o único onde se lê *Hilario*. O nome do protagonista deste soneto se declina, então em três variantes:

Lis	E
Liso	CrB, M, PR + Rh, Ri
Hilario	LF

A tradição manuscrita não é a mais completa. Assim assinala FS, a variante *Ilario* está presente ainda «en la Glosa que el mismo P. hizo a este Soneto, buena fiança de lo mucho que dél se agradó». Se trata da *Octava IV Despoys que a clara Aurora a noite escura*, editada por FS, onde cada uma das quatorze estrofes se terminam por um verso do soneto, vejamos o que disse FS ao verso final da segunda estrofe:

En los manuscritos de la glosa no dize *Liso*, sino *Ilario* : yo puse *Liso*, porque este soneto que va glosando, y anda impresso, dize *Liso* : pero quando el P. le glosó, también él dezia *Ilario*; porque así lo veo en los propios manuscritos. Esto es, que el P. se andava poniendo diferentes nombres, y parece tomó assiento el el de *Liso*: y aun en este no mucho; porque ya dize *Liso*, ya *Soliso*.

Em outros termos, por mais que ele prefira corrigir o texto seguindo a base do que ele considera como a última versão autoral, FS conclui de maneira irreprochável que a obra de Camões apresenta muitas estratificações, das quais não podemos tomar ato. Quanto à glosa recuperada por FS, é pouco provável que ela pertença a Camões. LAF não integrou este texto em seu ‘corpus mínimo’ afirmando que o «Texto publicado, pela primeira vez, na edição de Faria e Sousa, em 1685. A composição aparece em E – 23, mas sem qualquer indicação de autoria. Portanto, não pode integrar o corpus irreduzível da lírica de Camões»¹⁹

Seja qual for nosso pensamento sobre o critério autoral adotado por LAF, outros indícios nos apoiam a chegar a mesma conclusão que LAF. De acordo com os estudos que Spaggiari consagrou à glosa na península ibérica, a regra é que se trata de um autor diferente daquele que compõe o poema glosado, ainda mais que o gênero da glosa parece ter sido cultivado somente por um curto período, nomeadamente ao fim do XVI século. Como veremos ao fim de nossa análise das variantes, a lição *Hilario* remonta segundo todas as probabilidades à uma versão autoral mais antiga, que LF assim como os testemunhos conhecidos por FS tiveram, nese caso, conservado.

Lembramos finalmente que aos v. 9-10 do soneto precedidamente evocado por FS, os personagens se chamam *Liso* e *Natercia*, enquanto que o texto crítico de Azevedo Filho, nº XXVII, se lê respectivamente *Ilário* e *Camila*: é a edição de CrB, que o editor utiliza como ms. de base, enquanto que os outros mss. LF, TT, MA, assim como o impresso Ri se acordaram em utilizar *Liso*. Uma vez mais, a variante de CrB está bem conhecida de FS. Primeiramente, ele diz: « En un manuscrito, en vez de *Só Liso*, dize *Ilario* ». Em seguida, acrescenta: « Ultimamente en otra copia hallé el soneto en este título: *De Ilario, & Camula* [quer dizer *Camila*] ».

19 LAF, I, 385

A conclusão de FS é, aqui ainda, irreprochável:

«Desto se ve que el P. para hablar de sí en sus Poemas avía elegido también el nombre de Ilario, asassi como el de Liso, y el de Almeno, y el de Alicuto, y el de Frondelio, y otros que representan en estas obras ».

Quando tomamos os dois pseudônimos empregados nos dois sonetos mencionados, o quadro vem a ser o seguinte:

ClBer n°14	<i>Hilario</i> LF : <i>Só Liso (Lis)</i> CrB, E, M, PR + Rh, Ri
ILAF XVII	<i>Ilario</i> CrB : <i>Liso</i> LF, TT, MA + Ri
	<i>Camila</i> CrB : <i>Natercia (Natrechia)</i> LF, TT, MA + Ri

Enquanto, a autenticidade do segundo soneto está provada, ao menos se adotarmos como base nos critérios aplicados por Azevedo Filho, o primeiro está atribuído a Camões em M. assim como nos impressos, mas o index de Pedro Ribeiro o atribui tanto a Camões quanto a Diogo Bernardes.

No soneto LXX, ao verso v.10, a variante de LF *Natrechia cruel Ninfa só buscava* repete a sequência prosódica que notamos acima, com dois acentos consecutivos, sobre a 5ª e a 6ª sílaba. A presença de um problema prosodico está confirmada pelo resto da tradição, onde se lê *Camila / Natercia crua Ninfa* com exceção de *Natercia Ninfa crua*, variante de TT. Natércia é anagrama bem conhecido de D. Caterina de Ataíde de Lima. Quanto à Camila,

«pode ser un criptograma: *Ca-* (a sílaba inicial de *Caterina* e também de *Camões*); e *-mila* anagrama de *Lima*, de D. Caterina de Ataíde de Lima. Como se vê, é possível (se não se trata de uma variante do próprio Autor) que LF tenha atenuado ou facilitado a interpretação do criptograma, recorrendo, ao conhecido anagrama de Caterina, que é *Natrécia* ou *Natércia* ».²⁰

Nós estamos inclinados a defender que se trata mais uma vez de uma variante autoral. *Soliso* e *Ilario* remontam provavelmente ao período juvenil da produção camoniana.²¹ *Soliso* poderia ser uma adaptação de *Salicio*, um dos protagonistas das duas primeiras églogas de Garcilaso:

«Salicio (de *salix* ‘sauce llorón’) se ha interpretado como un anagrama incompleto de Garcilaso, si bien se ha querido ver en él el trasunto del poeta Francisco Sá de Miranda ».²²

²⁰ LAF II, 1, p. 443.

²¹ Cf. LAF II, 1, p. 469-70.

²² Morros 1995 :120-21.

Quanto à Camila, cuja origem virgiliana é bem conhecida, ela também apareceria entre os protagonistas da *Écloga II* de Garcilaso.²³

Referências bibliográficas

- ARAGONA, T. **Girolamo Muzio**. Ed. Enrico Celani, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968.
- ARICÓ, A. C. **L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo**. Bulzoni Editore, 1995 .
- BERARDINELLI, C. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro, MEC – Departamento de Assuntos Culturais, 1973.
- BRUGNOLI, G. ; STOK, F. **Studi sulle Vitae Vergilianae**, Copertina anteriore ETS, 2006.
- BRUNEL, J. YVERNAULT, C. **Parnasse latin moderne: choix des meilleurs morceaux des poètes latins qui se sont le plus distingués depuis la renaissance des lettres jusqu'à nos jours**. V. 2, 1808.
- CAPPONI, M. G. **Delle Sventure di Torquato Tasso**. Saggio, Tomo I, Dai Torchi di Luigi Pezzati. 1840
- CORREIA, L. F. **Cancioneiro**. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de Os Lusíadas, 1972.
- SANSONI. G.C. **Studi di Filologia Italiana**. Volumi 45-47, Accademia della Crusca, la University of Michigan, 1988.
- GIAVARINI, L. *Et croy que les lettres seront creues avec les arbres: Le lieu des écorces gravées dans la pastorale à la Renaissance*, in Michel Gally / Michel Jourde (éds), **L'inscription du regard**, Moyen Âge – Renaissance, Fontenay/St-Cloud, E.N.S. Éditions, 1995.
- MEDICI L. de'. **Tutte le opere**. a cura di P. Orvieto. Roma: Salerno Editrice, 1992.
- MORROS, Bienvenido: **La edición de las poesías de Garcilaso** / Bienvenido Morros, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- PERUGI, Maurizio. Des farcitures en forme de gloses: les Héroïdes vernaculaires entre roman farci et commentaire à citations. In: BRUSEGAN, R.; ZIRONI, A. **L'antichità nella cultura europea del Medioevo**. Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua (27.09-01.10.1997), Greifswald, Reineke Verlag, 1998.
- _____. Chiose gallo-romanze alle «Eroidi»: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio, **Studi di filologia italiana**, 1989.
- SANCHEZ, L. **Libro I**. f. 3r Madrid, 1599.
- TADDIA, E. Histoire d'archive : Une célébrité douteuse à Gênes au XVI^e siècle, au défis des pouvoirs civils et religieux, in Dominique de Courcelles (éd.), **Mémoire et subjectivité** (XIV^e-XVII^e siècle : L'entrelacement de 'memoria', 'fama' et 'historia', Paris, CHampion/Genève, Droz, 2006.

23 «Podría ocultar el nombre de un amor de don Bernaldino [de Toledo], posiblemente alguna prima suya que había preferido la vida conventual a casarse con él, según se desprende de que ella en la égloga descienda de la 'sangre y abuelos' de Albanio y sea virgen consagrada a Diana » (Morros 1995 :142).

O NÚCLEO ULTRARROMÂNTICO NA POESIA DE EUGÉNIO TAVARES: AMOR IDEALISTA E MAL-DO-SÉCULO

Genivaldo Rodrigues Sobrinho

Pode-se dizer que Eugénio talvez fosse um poeta do amor idealizado, no fundo do amor nunca encontrado, no amor romântico e inconcebível.

Vasco Martins

Natural da Brava, uma das ilhas que formam o Arquipélago de Cabo Verde, Eugénio de Paula Tavares fez o seu *debut* literário em 1882, publicando, aos quinze anos de idade, seu primeiro poema no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. Sua obra poética foi produzida entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, marcada pelo peso de uma forte presença cultural portuguesa em Cabo Verde.

A produção lusitana foi, neste momento, a principal referência literária dos escritores do arquipélago, uma vez que foram as estruturas coloniais que deram forma às suas instituições de ensino, à imprensa, às bibliotecas, enfim, a todo o seu edifício letrado, sendo os modelos providos pela metrópole os sustentáculos da base intelectual cabo-verdiana.

No contexto do quadro de ressonâncias ultrarromânticas, o idealismo amoroso é, sem dúvida, um dos núcleos privilegiados na produção de Eugénio Tavares, associando-se a ele os temas do desengano, da tristeza, da dor, da melancolia, da saudade, da solidão, da noite, do sonho, da morte, entre outros.

O poema *Chico e Berta*, por exemplo, apresenta o colóquio amoroso de início em cena que evoca a ilha natal de Nhô Eugénio, a Brava. Vejamos:

Quando nasceu o sol do vosso imenso Amor
Estava o céu azul, sereno, aveludado,
Era na primavera, e **o vale atapetado**
De flores, era o **ninho ideal do vosso Amor**.

Gorgeou a **Toutinegra**; entreabriu-se a **Flor!**
O Som e a Cor, bem como o par enamorado,
Em loucuras pagãs, rolavam pelo prado
Cantando o vosso Amor – a Toutinegra e a Flor...

Depois, um triste dia, ergue-se a Sombra negra:
O vento desfolhou a Flor; e a Toutinegra
Emudeceu de horror nos verdes laranjais...
Volta a sorrir o Sol? Rescendeu o **rosmaninho?**
De novo a Toutinegra entoia madrigais?

Sede felizes! Deus festeja o vosso **ninho!**

Brava, 14/6/908 (TAVARES, 1996, p. 17, grifos nossos).

Em texto anterior, quando comentávamos as *Cartas para a América*, endereçadas ao amigo Inocêncio Simplício, ressaltávamos “a surdina suave dos prelúdios amorosos das toutinegras” e “a natureza [...] espreguiçando-se e sorrindo castamente pelas bocas perfumadas das flores” (TAVARES, 1999, p. 193) que o poeta Eugénio Tavares inscrevia no paraíso da Ilha Brava, chamada em Cabo Verde de “ilha das flores”. Para outro poeta, Jorge Barbosa, o

seu amor à ilha natal chegava a ser idolatria, um sentimento exaltado e profundo. Toda ela viveu nos versos de Eugénio: a Natureza acidentada e fértil, as flores que nascem espontâneas pelos caminhos e pelas encostas, e as que mãos cuidadosas cultivam nos jardins, o aroma que a deslocação do ar volatiliza, o clima bendito, as cumeadas dos montes aneladas de névoa, e o fundo pedregoso dos vales, o conflito psicológico dos passionais, o drama sentimental dos emigrantes que em terra distante contam os dias para o regresso à ilha-berço... (BARBOSA, Notícias de Cabo Verde, 31/05/1931, *In*: TAVARES, 1997, p. 302).

Assim, a paisagem de fundo do poema, solar e serena de início (como as descrições eugenianas da ilha Brava), transforma-se num cenário “triste”, de “horror”, toldado pela “Sombra negra” do clima ultrarromântico da terceira estrofe, sob o signo da doença, da morte ou do envelhecimento, isto é, da passagem do tempo. Os verbos marcados pela negatividade, como “desfolhou” e “emudeceu”, sugerem um romance que sofreu percalços. No entanto, a quarta estrofe do soneto deixa em aberto, com as interpelações do sujeito poético, o destino dos enamorados Chico e Berta, aos quais deseja, com o auxílio da religiosidade católica, o restabelecimento da felicidade no seu ninho de amor.

O texto, embora apresente circularidade centrada no vocábulo “ninho” (primeira e última estrofes), sugere um amadurecimento da relação amorosa.

Quanto à sintaxe, o estilo exclamativo (“Deus festeja o vosso ninho!”) e interrogativo (“Volta a sorrir o Sol? Rescendeu o rosmaninho?”), enxertado ainda pelo apostrofico (“Sede felizes!”) e pelo hiperbólico (“imenso”, “horror”) é caro aos padrões ultrarromânticos lusos.

Outro soneto vai debruçar-se sobre o tema do júbilo do amor e da consequente perda da felicidade, recorrendo a vocabulário semelhante:

Sempre Adorada

Desce comigo ao fundo deste **horror**

De ver, talvez, bem longe ainda o dia,
O dia de acordar para a alegria
Meu **coração turbado pela dor**:

Desce comigo a este **inferno**, Amor;
À geleira da minha **nostalgia**;
Desce comigo, **santa**, e avalia
O que resta de **tanto sonho em flor!**

Entre os **escombros da felicidade**
Que, na ilusão gentil de curtos anos,
Juntos erguemos numa esperança infinda

Tu verás, no regaço da **saudade**,
Mal ferido do **mal** dos **desenganos**
Minha **alma, doida**, a te **adorar** ainda!

(TAVARES, 1996, p. 19, grifos nossos).

Na primeira quadra, a atmosfera de “horror” perdura e sua causa é clara: a “dor” do eu lírico, que apela à amada que a compartilhe com ele (“desce comigo”).

Na segunda estrofe, em verso paralelístico, o horror se intensifica em “inferno” e a “nostalgia” explica a causa do sentimento conturbado (“coração turbado”, “alma doida”) do eu poemático: a frustração de sonhos que possivelmente não foram realizados (“O que resta de tanto sonho em flor!”). Adensando o sentido do texto, o primeiro terceto torna mais intensa a carga trágica dos “restos” de esperanças também partilhadas (“juntos”) em “escombros da felicidade” e, finalmente, o último terceto revela o “mal” maior ou o “desengano” máximo: a “saudade” da mulher adorada.

Os substantivos hiperbólicos (“horror”, “inferno”, “escombros”), conjugados a advérbios de intensidade (“bem”, “tanto”) caracterizam também o exagero nos sentimentos e situações que o eu lírico exprime.

Como no soneto anteriormente examinado, a passagem do tempo aponta para um índice de negatividade (“ilusão de curtos anos”, mas de “esperança infinda”) que se materializa no afastamento dos amantes, suposto no sentimento de saudade. Contudo, a paixão platônica do eu lírico (“santa”, “adorada”) persiste, como o comprova a chave de ouro do soneto, em tom exclamativo: “Minha alma, doida, a te adorar ainda!”

A saudade do primeiro amor retoma mais um núcleo romântico, o regresso ao passado, aliado ao sonho. A passagem do tempo é recorrente na poética eugeniana:

A Valsa

Aos meus amigos João Henriques de Almeida e Rogério Vasco

Rompeu a valsa nos bordões tão graves
Da guitarra. Sonhando vagamente,
Revoa o meu espírito doente
Num ângelus de lágrimas suaves.

Crescendo no horizonte, como naves
Que regressam, num pálido poente,
Os dias que morreram, tristemente,
Voltam em bandos, como bandos de aves.

Plúmbeas recordações duma outra idade
Chegam nas asas roxas da saudade,
E acordam a minha alma para a dor...

Eu vou sonhando: o meu primeiro amor
Abeira-se de mim. Falo-lhe: Flor!
É isto sonho, ou é realidade?
(TAVARES, 1996, p. 19)

As metáforas aéreas, que representam a capacidade de regressar no tempo, como os dias que “voltam em bandos, como bandos de aves” e as recordações que “chegam nas asas roxas da saudade” associam-se ao campo do sonho, tão caro à retórica romântica. A hipérbole ou o exagero, aqui, intensifica a carga daquelas recordações (“crescendo no horizonte, como naves”) que povoam a memória, no momento presente (“pálido poente”) melancólico do eu poemático.

A tristeza (“lágrimas”) do “espírito doente” pelos “dias que morreram” e a “saudade” são amenizadas, como podemos observar, pela música da guitarra portuguesa (semelhante à que Eugénio usava para compor as suas *mornas*), que impulsiona as recordações (do latim *re + cor, cordis*, ou trazer de novo ao coração) do primeiro amor e de tempos mais felizes (“outra idade”). Cabe observar as cores que se misturam com os sons da valsa: cinza (“plúmbeas recordações”) e roxo (“asas roxas da saudade”), tendo para um clima *noir*, soturno, próprio do ultrarromantismo.

Essa atmosfera soturna e noturna se adensará nos poemas seguintes, “Os tristes” e “Noite infinda”:

Os Tristes

Quando os tristes sofriam, torturados,
Eu deles me acercava, despertando
A coragem, o bem, suave e brando,
Na alma ferida dos abandonados.

Depois, quando os punhais envenenados

Me foram pouco a pouco trespassando,
Então os tristes, pálidos, em bando,
Me cercaram em lágrimas banhados.

Lançaram nos meus ombros suas mantas;
Os braços seus me foram travesseiras;
E quando as aves de rapina, arteiras,

Voltearam sobre mim, as almas santas
Dos tristes, como Mães me defendiam,
Sobre o meu lar as asas estendiam...

(*Idem*, p. 21)

O *pathos* pessimista (“tristes sofriram”, “torturados”, “abandonados”), associado ao mal-do-século, expressa-se numa retórica melodramática (“punhais envenenados trespassando”) e terrífica (“aves de rapina”), típica da oratória ultrarromântica.

O poema “Noite Infinda”, associando-se a essas trilhas, continuará a trabalhar o campo semântico dos sentimentos, da melancolia saturnina típica do ideário ultrarromântico referido.

A aurora virginal, todos os dias,
Da **noite** lá nas horas derradeiras,
Vem lavar as montanhas e as ribeiras
Da caligem das **sombras fugidias**:

Raro, porém, à voz das **cotovias**,
Como um bando augural de messageiras,
Da irremediável **Dor** sobre as geleiras
Sorriem, de regresso, as alegrias!

Não há **noite**, por mais **aterradora**,
Por mais cheia de **sombras e visões**,
Que não finde por uma madrugada:

Mas, neste mundo, quantos corações
Se mergulham em **treva tão pesada**
Que nunca mais uma alvorada as doura!
Janeiro de 1900 (*Ibidem*, p. 21, grifos nossos)

A noite “aterradora” e a “treva tão pesada” simbolizam as emoções humanas sob o signo do astro baço, Saturno. A atmosfera fantasmagórica de “sombras e visões” ou de “sombras fugidias” e de Dor (com maiúscula alegorizante) parece, até a terceira estrofe, obstáculo a ser vencido pela luz solar da madrugada: “A aurora virginal, todos os dias,/ Vem lavar as montanhas e as ribeiras/ Da caligem das sombras fugidias [...]”.

Com “a voz das cotovias”, eco do texto shakespeariano *Romeu e Julieta*, modelar do discurso amoroso ocidental, “sorriem, de regresso, as alegrias”, o que redundaria na conclusão: “Não há noite, por mais aterradora,/ Que não finde por uma madrugada”. As cotovias seriam, como no texto do mestre inglês, “os arautos da manhã” (as “mensageiras”, no poema de Eugénio Tavares).

Embora este fosse um raciocínio lógico para a leitura menos atenta do poema, um adjetivo – “raro” –, associado às cotovias (canto que separava os amantes ao anunciar, na tragédia de Shakespeare, o raiar do dia), faz soar um alarme: o regresso das alegrias é “raro” e a “Dor” persiste. Como no texto de Shakespeare, em que o amor acaba por não se realizar plenamente no mundo do real e o verdadeiro (des?)encontro dos amantes se dá na morte.

Portanto, a conjunção adversativa (“Mas”), que inicia o último terceto, levamos a entender que, na verdade, o que se afirma é o oposto do aforismo “Não há noite, por mais aterradora,/ Que não finde por uma madrugada”: a proposta do poema é que “Neste mundo, quantos corações/ Se mergulham em treva tão pesada/ Que nunca mais uma alvorada as doura! A expressão em grifo parece a fala do corvo, de Edgar Allan Poe, em seu poema considerado de “romantismo negro”: *Nevermore, nevermore* (Nunca mais, nunca mais!)

O poema *Réstea de luz*, conjugando-se ao núcleo dos desencontros de amor, propõe a fugacidade da presença feminina ao lado do amante: ela desperta os seus sentimentos e logo se vai.

Fizeste mal em me acordar. Agora
Entrou-me na alma o teu olhar; e logo
Ergueu-se a ti todo o meu ser, em fogo
Como um vulcão dourado pela aurora.

Eu quisera dormir até à hora
Da morte – o mar de sombras em que afogo
Meus males todos... Flor, ouve o meu rogo:
Não me despertes, fuge; vai-te embora.

Ainda ficasses a meu lado,
E nunca mais de mim tu te afastasses...
Mas, como sonhos tímidos, fugaces,
Chegas sorrindo, partes a chorar,
Deixando-me a curtir, abandonado
Na dor de te perder sem te beijar...
(*Ibidem*, p. 23)

O olhar da amada provoca no eu poemático um turbilhão de sensações (“fogo”,

“vulcão”, “afogo”) que não poderá ser vivido em plenitude, porque um afastamento é anunciado (“foge”, “perder sem te beijar”), culminando no estado de solidão: “abandonado”.

O amor, como no texto de Camões, é um estado hiperbólico, “é fogo” (“que arde sem se ver”), “vulcão dourado pela aurora”, mas que, contraditoriamente, se converte em “males” e “dor” (em Camões “dor que desatina sem doer”).

A amada, quando surge, o faz sempre num contexto luminoso, de aparição platônica, como podemos observar no poema a seguir.

Em mim já é, toda a felicidade,
Efeito de uma causa conhecida:
Feliz me sinto sempre na medida
Que em ti o bem **rebrilhe**, sobrenade.

Dos teus sorrisos vem a **claridade**
Que veste e que **ilumina** minha vida;
Assim, do **sol**, a lua dolorida,
Toma esse **ideal reflexo** de saudade...

Inspiram-se nos teus os meus desejos.
Só amo o que tu amas. Teus juízos
São meus **faróis** da Dúvida nos brejos.

Contigo são-me, infernos, paraísos,
E na glória suprema dos teus beijos,
Reflexos são dos teus, os meus sorrisos.
Dezembro de 1914 (*Ibidem*, p. 24, grifos nossos)

Produto mais de contemplação do que de uma convivência real ou realização carnal, o amor, “efeito de uma causa”, depende das reações da mulher amada e se torna reflexo de sua presença, desejos, atos: “inspiram-me nos teus os meus desejos”, “reflexos são dos teus, os meus sorrisos”.

O eco camoniano na poética dos nativistas cabo-verdianos, já ressaltado por Gabriel Mariano em entrevista concedida a Michel Laban (LABAN, 1992, v. 1, p. 326), parece evocar o célebre poema “Transforma-se o amador na cousa amada”. E transforma-se por virtude do “muito imaginar”.

Portanto, o núcleo neoplatônico da poética camoniana é conservado na poética de língua portuguesa de Eugénio Tavares.

Eugénio retoma a definição do amor como fenómeno contraditório, resumida no soneto camoniano “Amor é fogo que arde sem se ver”:

O Mal de Amor
(Coroa de espinhos)
Prelúdio

O amor é semelhante a uma planta
Com **flores de oiro e espinhos peçonhentos**,
Que a uns a existência **eleva e encanta**,
E a outros **só confere sofrimentos**.

Há esse amor que **aclara e que enobrece**,
E ess'outro que **prostitui e mata**:
Amor astro e amor raio; **santa prece**,
Ou vergonha que a morte só resgata.

O **amor letal** não menos nos seduz
Que o doce **amor vital** do nosso lar:
Iguais na sua força, iguais na luz,
O próprio Deus se ilude em os coroar...

Quanto uma **sorte escura** nos arrasta
Ao **doce mal** do amor; os nossos olhos
Fecham-se à **luz**; e nada nos afasta
De um destino de lágrimas e abrolhos.

Coroas tece o amor, **de brancos lírios**
E de espinhos em garras de condor...
A uns, **flores**; e a quantos mais **martírios!**...
Eis a eternal religião do amor!

Está nas mãos de Deus e de quem ama,
Beijar, sem sangue, os lírios lactescentes...
Que culpa tem a inofensiva chama
Que a busquem, cegas, asas inocentes?

É porventura a **luz** que corre após
A borboleta no seu voo incerto?...
O amor é Deus, e é um mal atroz?
Infinito de luz, e **abismo aberto**?

O **sol** dá cor às pétalas das rosas,
E põe rosas nas faces das crianças:
Mas são, seus **raios, setas venenosas**:
Fulminam vidas, **matam** esperanças.

Assim o amor, essa razão suprema
Da vida: **eleva, salva, diviniza**:
De par, porém, **arrasta à mais extrema**

Miséria, e a honra, às vezes, desraíza,

O Amor e o Sol! Eis as bases da vida!
Toquemo-los apenas com os lábios:
Queimam a borboleta enlouquecida,
Mas **dão felicidade e luz** aos sábios...
Atende, filha, e vê: nunca houve abismo
Para as aves do céu? Minha Alegria!
Desdobra as asas **desse idealismo**
Sentimental e forte que te guia!

Já me não treme o coração receoso
De ver **o mal do amor, a tempestade**,
Toldar de sombras teu perfil radioso,
Velar-te a ilusão Felicidade.

(TAVARES, 1996, p. 44-45, grifos nossos)

As metáforas que definem o amor (mais especificamente, o “mal de amor”) são sempre expressas antiteticamente, como no texto camoniano. Frequentemente associado ao Sol e à claridade, o Amor, sempre sob o signo de um “idealismo sentimental”, pode ser “santa prece” ou “vergonha”, “vital” ou “letal”, “luz” que traz “felicidade” ou que “queima”, força que “eleva, salva, diviniza/ De par, porém, arrasta à mais extrema/ Miséria”, “sol” que “dá cor às pétalas das rosas”, mas cujos “raios, setas venenosas [...] / Fulminam vidas, matam esperanças”.

Mas esse fenômeno constitui-se mais complexamente, porque os estados contraditórios acabam por ser inclusivos, expressando-se em oximoros, nos quais Camões é um mestre, que unem os opostos: “flores de oiro e espinhos peçonhentos”, “esse amor que aclara e que enobrece,/ É ess’outro que prostitui e mata”, “Infinito de luz, e abismo aberto”.

O prelúdio do mal de amor descreve o início, quando o amor começa com força total e igual luz, daí, além do uso das antíteses e oximoros, Eugénio Tavares emprega um vocabulário enfático e hiperbólico para sugerir ao leitor como se sentiria o eu lírico em estado de paixão: “eleva”, “encanta”, “enobrece”, “prostitui”, “mata”, “felicidade”, “sorte escura” (destino), “extrema miséria”, “enlouquecida”, “abismo”.

Este “amor astro e amor raio”, que dispara setas a esmo qual Cupido cego, poderá tecer “coroas” “de brancos lírios” e/ou “de espinhos”, “flores” ou “martírios”. No entanto, no subtítulo do texto, o eu poemático opta pelo polo pessimista da equação: a coroa é “de espinhos”, no melhor estilo ultrarromântico religioso cristão.

O mal do amor pode ainda originar-se do afastamento da amada ou da ausência, como no poema *Epílogo*:

Ó meu amor! Ó minha companheira,
Que de tão longe ao meu suplício assistes!
Esta me seja a hora derradeira,
Que outras não poderei viver mais tristes!

Ó meu primeiro, e meu único amor!
Ó coração ausente de meu peito!
Requer à sorte abrande seu rigor
Antes que abata o meu sonho desfeito!

Ó minha honra! Ó minha santa cruz,
Da qual me vem o golpe e a resistência!
Tu és a força imensa que reduz
Todo o meu mal a esta dor da ausência!

Ó luz vital dos meus olhos ausente!
Ó mão piedosa que me ampara e guia!
Milagre que me sara e deixa doente
Vivo p'ra a dor, e morto p'ra a alegria!

Estás longe de mim e é maravilha
Que eu possa inda viver nesta orfandade
Do teu amor, em noite onde não brilha
A esperança, **consolo da saudade!**

Estou longe de ti, e o céu destila
Nos lábios meus o travo da cicuta!
Mas **da tua alma plácida, tranqüila,**
Me vem toda a coragem para a luta.

Terei na minha frente o horror da queda?
Que importa? Amparam-me teus braços santos!
Envolve-me do ódio a labareda?
Salvar-me-á o orvalho dos teus prantos!

Quando a Traição me estende sua mão
De dedos que laceram como puas,
Nenhum golpe me atinge o coração
Neste refúgio das virtudes tuas.

É este amor que eleva e fortalece!
É este o amor que aclara e dignifica!
Diante de sua força augusta, cesse
Quanto de nobre a fama testifica!

E semelhante às rochas duras, frias,
Que esbofeteia em vão o mar rugindo,

Em vão do mal as raivas mais sombrias
Tentam ferir-me, na alma te ferindo!

Não há poder que vença o grande amor
Na honra renascido e coroadado!
A nós, Deus no-lo deu assim. E a dor
Aumenta, apenas, seu fervor sagrado.

Meus lábios lançariam maldições
Se o Beijo os não tivesse redimido!
Meu peito sonharia más acções
Se o teu amor mo não tivesse unguido!
Beijo de amor! Hóstia santificada!
Tu és a cruz de sangue que redime!...
Se em toda a terra foras tu hasteada,
De toda a terra fugiria o crime!
Março, 1916 (*Idem*, p. 63-65, grifos nossos)

Podemos observar na quarta quadra do poema o uso dos oximoros para expressar que o eu poemático sofre com a ausência da amada (talvez por morte?), mas nela também se fortalece o idealismo amoroso na medida em que o amante tem o “consolo da saudade”.

Este amor, santificado por um vocabulário religioso cristão (“hóstia”, “santa cruz”, “braços santos”, “fervor sagrado”, “ungido”, “cruz de sangue que redime”), “eleva e fortalece [...] aclara e dignifica”, transformando aquele que ama em virtude da nobreza do objeto amado.

Por fim, o tema culminante desse núcleo teatralizado que constitui o espírito de época ultrarromântico é a morte que, como no texto Romeu e Julieta de William Shakespeare, acaba por consagrar os amantes:

Para a Vida e para a Morte!

Como Laura a Petrarca, se encontraram
Um dia; e seus olhares, confundidos
Num raio férvido de amor, cantaram,
De luz epitalâmios comovidos.

Uma linda manhã, o sol rompeu
E lhes doirou as frentes inclinadas
Diante de Deus; e, remontando o céu,
Partiram suas almas enlaçadas.

E foram caminhando alegremente
Pelas áleas da vida, entretecendo

As plumas do seu ninho, numa ardente
Intuição do bem o mal vencendo.

Em certo passo alçou-se a tempestade
Nas sombras do destino encastelada:
Fechou-se torvamente a escuridade
Numa tremenda ameaça concentrada:

Uma volta de mar os separou:
A Ele a vaga ergueu-o revoltada:
Ela, muda de espanto se abraçou
Aos pés gelados de uma cruz de estrada.

Qual maior dor? Qual mais funda agonia
Qual peito mais ferido e resignado?
Ela abraçada à sua cruz sombria?
Ou Ele, nessa cruz crucificado?

O mar e o vento, como salteadores
Que atacam pela estrada os viandantes,
Seus peitos separaram, seus amores,
Mas não seus corações fiéis, constantes.

Se declinava a fúria da tormenta
De novo os dois santelmos ressurgiam
Na noite negra, numa viagem lenta,
Buscando-se nas trevas que se abriam.

Debalde o mar voltava a rebramir!
O vento, em vão soltava roucas pragas!
Conta o poder do Amor, vinha ruir
Toda a força dos ventos e das vagas.

Depois? Depois, ainda, é o futuro,
O futuro nem sempre impenetrável...
(O Mal, mesmo que o vejas torvo e escuro,
Não é, tu podes crer, interminável)...

Supõe, lá mais adiante, uma bonança
Sem refregas, traições; sem laços reles...
Não vês dois vultos, pela tarde mansa,
Unidos, graves, plácidos? São eles...

Qual foi a força que lhes deu vitória
Nessa batalha horrível contra o mal?
O amor que salva! A soberana glória
Do coração a víscera imortal!

Unidos na alma, a vida percorreram.
E embora os separasse dura sorte,
Unidos combateram e venceram,
Unidos para a vida e para a morte...
(*Ibidem*, p. 60-61)

O poema, dialogando com o *Cancioneiro* de Petrarca e elegendo como tema um dos amores mais idealizados da história da literatura, na sétima quadra refere ainda ao contexto religioso-cristão para dignificar a força daquele amor, impossível na vida terrena – “seus peitos separaram”, pois Laura era casada – contudo, que transcende a morte (“Mas não seus corações fiéis, constantes”, “unidos para a vida e para a morte” por “epitalâmios” ou cantos nupciais).

O poema *O sonho* compensa a distância amorosa e propõe a realização do amor na “outra vida”, para além da morte:

Quando um dia eu voltar desta viagem,
Hei-de trazer-te o Sonho cuja ausência
Te tem posto pesares na existência,
Na tua vida branda como aragem.

Se eu lá ficar, porém, nessa miragem
Que acolhe os tristes cheia de clemência
Há-de voltar a ti a vaga essência
De eterno amor, em pálida romagem.

Minha alma há-de voltar a contemplar-te
E hás-de ouvi-la, num choro doloroso
Rogar a Deus de ti jamais a aparte.

E quando soar-te a hora da partida,
Como um par, de andorinhas, amoroso,
Iremos, juntos, desta à outra vida.
(*Ibidem*, p. 13)

Vasco Martins, a respeito da poética de Eugénio Tavares, tanto em língua portuguesa quanto em crioulo, ressalta “o extremo romantismo”, cujos traços mais relevantes buscamos demonstrar.

Para o investigador e maestro,

A noção de Amor em Eugénio Tavares justifica, é claro, uma época romântica, uma estrutura poética condizente com os estados espirituais também do próprio poeta, que diz possuir pela mulher uma paixão sensível (MARTINS, 1989, p. 87).

Eugénio Tavares trabalha, ainda, com os tópicos do exílio, do escapismo e do saudosismo, também constituintes do ultrarromantismo, que se conjugarão com o núcleo contextual da série literária cabo-verdiana que Manuel Ferreira denomina de “terra-longismo”.

Referências bibliográficas

TAVARES, E. **Eugénio Tavares – viagens, tormentas, cartas e postais**. Recolha, organização e notas biográficas de Félix Monteiro. Prefácio de Manuela Ernestina Monteiro. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1999.

_____. **Eugénio Tavares – poesias, contos, teatro**. Recolha de Félix Monteiro. Organização e introdução de Isabel Lobo. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1996.

BRAGA, T. **Introdução e teoria da história da literatura portuguesa**. Porto: Lello & Irmão, 1896.

_____. **História da literatura portuguesa VI: o ultra-romantismo**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.

FERREIRA, A. **Perspectiva do romantismo português (1833-1865)**. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1971.

FERREIRA, M. **A aventura crioula**. 3. ed. Lisboa: Plátano Editora, 1985.

FRANÇA, J-A. **O romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. v. 4.

GARMES, H. **A convenção formadora: uma contribuição para o periodismo literário nas colônias portuguesas**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1999. Orientador: Benjamin Abdala Jr.

GOMES, S. C. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. São Paulo-Praia: Ateliê Editorial-Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro de Cabo Verde, 2008.

LABAN, M. **Cabo Verde: encontro com escritores**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992. 2v.

MARIANO, G. Amor e partida na poesia crioula de Eugénio Tavares ou inquietação amorosa. In: **Cultura caboverdeana – ensaios**. Lisboa: Vega, 1991.

MARTINS, V. A música tradicional cabo-verdiana – I (A morna). Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1989.

SANTOS, A. C. O. **Eugénio Tavares: poesia e convenção romântica**. Dissertação de Mestrado. S. Paulo: USP, 2007. Orientador: Helder Garmes.

Webgrafia

BARROS, C.; BARROS, V. **O amor em Eugénio Tavares**. Disponível em: http://www.eugeniotavares.org/docs/pt/noticias/amor_em_eugenio_tavares.html. Acesso em maio de 2010.

FUNDAÇÃO EUGÉNIO TAVARES. Disponível em www.eugeniotavares.com. Acesso em maio de 2010.

GOMES, S. C. **Amar Cabo Verde**. Disponível em www.simonecaputogomes.com. Acesso em maio de 2010.

GUIMARÃES, J. A. N. M. **O nativismo em Eugénio Tavares**. Disponível no site da Fundação Eugénio Tavares. Disponível em: www.eugeniotavares.com. Acesso em maio de 2010.



PARTE II

Exame do texto narrativo



LITERATURA E CULTURA: O MOVIMENTO NARRATIVO DE RICARDO GUILHERME DICKE

Mônica A. Teixeira de Oliveira
Luzia A. Oliva dos Santos

As relações entre as culturas e sua influência no comportamento do homem tem sido um dos principais objetos de estudo. Diante da direção posta pelas investigações que tangenciam a cultura, objetivou-se analisar o conto *A proximidade do mar*, de Ricardo Guilherme Dicke (2002), quanto aos aspectos que o constituem. Buscou-se, também, contribuir com os estudos voltados à literatura produzida em Mato Grosso, pois o conto revela um “percurso metalinguístico entrelaçado com outras manifestações artísticas que exploram tanto o regional quanto o universal” (PRECIOSO, 2011, p. 49).

O escritor que transita por diversos espaços de Mato Grosso apropria-se das imagens das cidades, das especificidades de cada povo, para fazer emergir a sua arte. Assim, foi traçado um perfil da literatura de Dicke (2002) que entrelaça o local e o universal, para compreender como se dá a relação entre as culturas que se movem pela construção dos personagens.

O trabalho buscou revelar o caráter literário e representativo da narrativa de Dicke no que diz respeito aos aspectos culturais reveladores das características do espaço mato-grossense, como também, o aspecto onírico presente nas ações desencadeadas pelo personagem protagonista. Ante essas relações culturais, surge o imaginário na obra e as inquietações do personagem Beldroaldo diante da sociedade que impossibilita a conquista de seu anseio. Para compreensão desses aspectos, teve como ponto de partida o sonho do personagem; uma imagem recorrente em busca da presença do mar, como também, o apelo latente pela música. Além disso, discutiu-se a modalidade do *querer ser* e do *poder fazer* que leva o personagem a se questionar e refletir acerca de sua condição humana.

É indispensável que sejam compreendidas as relações culturais tecidas no conto. Dicke, pela palavra, se estabelece como transculturador ao entrelaçar as culturas na voz do personagem Manólios Vesselios, pela música de vários países que ouve pelo rádio, como também, nos costumes de Beldroaldo e sua identificação com o ambiente rural, que pode ser percebida por meio de suas atividades rotineiras e seus costumes.

A natureza da literatura é registrar o percurso do homem no mundo e na história, recorrendo a mensagens universais que totalizam o pensamento do homem e revelam a mente humana. Compreende-se, a partir de Miguel (2007, p. 17) que “o homem é, na linguagem literária, representado pelas imagens [...]”. Assim, a imaginação é “uma potência maior da natureza humana” (BACHELARD, *apud* MIGUEL, 2007, p. 17). Na arte literária, o poeta/contista/ficcionista é o explorador dessas imagens, pois

as captura e as faz simbolizar no pensamento por meio de linguagem; a poesia dá o tom à “coisa” pensada.

Para a tessitura desse texto, faz-se necessário recorrer à crítica do imaginário que se ocupa especialmente das imagens com o desejo de “[...] definir um modo de ‘estar no mundo’ a partir dos textos literários” (BERGEZ, s/d, p. 105). Dessa maneira, pode-se interpretá-la como a teoria que acredita na força intermediadora da literatura e conhecimento, pois: “[...] definida por não dogmática, não se articula em torno de um corpo doutrinal e rejeita a ideia de que o sentido de um texto literário pode ser esgotado por uma investigação científica; centraliza a ideia de que a literatura, sendo de essência espiritual, é tanto objeto de conhecimento quanto de experiência” (MIGUEL, 2007, p. 18).

Pode-se assegurar que a teoria do imaginário resgata no âmago da obra os significados e representações que permitirão interpretar o texto que se lê, uma vez que “[...] a crítica temática se fixa em geral [...] no momento primeiro, originário, do qual se supõe proceder a obra: ela tenta identificar um ponto de partida, uma intuição primeira, a partir da qual a obra se irradia” (BERGEZ, s/d, p. 116). Compreende-se que a teoria do imaginário se solidifica a partir do surgimento de uma ideia da qual o eu que escreve se embriaga para conceber sua obra literária. Por isso, a teoria do imaginário “postula, pois, uma relação dupla, de implicação recíproca, entre o sujeito e o objeto, o mundo e a consciência, o criador e sua obra” (BERGEZ, s/d, p. 107).

Cabe ainda lembrar o caráter criador do texto literário para, dessa forma, compreender a relação que se estabelece entre o texto, o autor e o leitor, “visto que a obra tem uma função tanto de criação quanto é de desvelamento do eu” (BERGEZ, s/d, p. 103). A palavra deixa de representar uma ideia ou uma imagem e passa a ser a própria ideia e/ou coisa por meio da arte criadora que se consolida pelas mãos do sujeito que escreve.

Segundo Bachelard (1997), a imagem tem caráter criador; ela é uma particularidade do pensamento do ser que escreve e se concebe como entidade criadora e realizadora. Diante disso, a imagem poética nasce como resultado dos desejos do coração e da alma do Ser no ato da criação: “a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão” (BACHELARD, 1997, p. 18). A linguagem literária manifesta então, o sentimento da psique humana. Os elementos do espaço constituinte para a imaginação são indispensáveis à criação, e na concepção de Bachelard (1997, p. 125), “a tepidez do ar, a doçura da luz, a paz da alma são indispensáveis à imagem”.

O significado dos elementos essenciais que constituem a narrativa de Dicke (água, sonho e música), revela a supremacia da água no conto *A proximidade do mar*. Por meio dela, originam-se todos os outros seres, todos os significados da vida e da existência da humanidade: “[...] primordial, é considerada como sendo o ponto de partida

para o surgimento da vida - toda a vida vem da água-, daí sua simbologia estar ligada à matrix - mãe” (ZSCHOMMLER, 2009, p. 2).

Nesse sentido, o sonho e a música brotam da imagem da água na narrativa, é por meio dela que o sonho se constitui e surge no inconsciente do homem que idealiza. Do mesmo modo acontece com a música, pois a imagem do ir e vir das águas se confunde com as oscilações das ondas do rádio, que transportam seu ouvinte a outros tempos e lugares, assim como as águas do oceano fazem com o homem que navega. Precioso (2011, p. 57) destaca que: “A não linearidade e a não cronologia dos fatos narrados balançam como as ondas do mar que vão e vem, se chocam e se desmancham. O mar dá o tom, o destino, o desejo mais profundo de Beldroaldo. A música e a literatura confluem para o mesmo mar da arte por meio da memória ficcional”.

Pode-se considerar que o mar, ou a imagem dele, se torna para o homem que sonha a mais perfeita representação das insígnias da vida, pois a água traz em sua essência “[...] um dos símbolos do inconsciente, sendo que o ato de entrar na água e dela sair possui uma analogia com o ato de mergulhar no inconsciente [...]” (ZSCHOMMLER, 2009, p. 3). Logo, o homem que sonha com o mar, busca encontrar nele o seu próprio Ser. Surgindo no sonho, o mar passa a existir como o sonho, portanto, deixa de ser imagem para ser essência, constitui-se na própria “coisa”.

Em meio aos desdobramentos do pensamento do protagonista, que oscilam entre o querer ser e o Ser em relação ao desejo de conhecer o mar, é possível perceber uma afinidade que se atribui à figura da água com a lembrança materna e paterna, então, a imagem da água faz recordar a configuração da família; o acalanto da mãe e a segurança do pai:

Como o espírito da mãe banhando-o na pulsação sagrada do mar de lágrimas, de suas pálpebras vazando-se as águas lustrais que encheram o abismo oceânico. Ou como a memória do pai espraiando-se de horizonte a horizonte, sua voz como música da natureza despertando o silêncio do sono e da morte. [...] O mar lhe cantando canções de ninar. (DICKE, 2002, p. 135)

O mar tem em suas profundezas uma grande afinidade com a imagem feminina – esposa, mãe, porém, pode ainda ser masculino, por sua força e tamanho. Ora, essa ambiguidade do mar não deixa de ser impressa no conto *A proximidade do mar*, uma vez que é essa ambiguidade o ponto culminante do sonho do personagem que constantemente se questiona: o que é o mar? Beldroaldo não pode decifrá-lo, enxerga somente uma fusão de imagens que se guiam para formar um único ser, o mar:

Ele também achava que o mar devia ser feminino, uma espécie de coisa- mulher, imenso, sem fim, se balançando [...] As águas eram femininas:

logo, o mar, o oceano, devia ter uma qualidade intrinsecamente feminina. Mas, ao mesmo tempo, sentia que o mar podia ser homem, macho, masculino, nada o impedia. Forte, sua extensão, brutal, sua força, sua eminência, sua voz profunda, sua lembrança enorme era como a de um pai [...]. (DICKE, 2002, p. 126)

No recorte feito acima, é notável a relação do mar com a imagem paterna. O mar tem a mesma força e o mesmo chamado de um pai que impõe autoridade, mas que simultaneamente oferece conforto ao filho que chora sua tristeza e lamenta sua dor.

Cabe ainda lembrar o caráter criador da água, pois, simbolicamente, está relacionada com a origem da vida: nascimento e renascimento. Ela representa a existência de todos os seres e está diretamente ligada à figura materna, aquela que dá origem à vida e simboliza a purificação da alma humana; a figura da água adquire caráter criador e realizador uma vez que “a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar” (BACHELARD, *apud* BERGEZ, s/d, p. 121). Então, o mar é para o homem um dos símbolos maternos, por conceder à figura da água o mesmo caráter purificador que a imagem materna tem para o sujeito que sonha: “como uma consolação, uma pureza estranha, uma pacificação sem limite [...] uma purificação bendita, seria a visão do mar. [...] Como o espírito da mãe banhando-o na pulsação sagrada do mar de lágrimas [...]. O mar lhe cantando canções de ninar” (DICKE, 2002, p. 135). Ainda em delírio, reflete sobre o mar e o relaciona à figura paterna e materna, com o dia e a noite, respectivamente: “de dia o mar é como um pai, de noite como ma mãe... ah, a claridade e a lealdade latentes do mar, quando é de dia... E a escuridão e a profundidade abissal quando é de noite” (DICKE, 2002, p. 150).

Se o sonho é um fenômeno natural, é a partir dele que o protagonista pode contemplar esse infinito de água, uma vez que, na realidade, não o poderia fazer: “o mar de seus sonhos era um mar imaginado, não um mar de verdade. Aliás, em sonhos, havia sim, visto o mar [...]” (DICKE, 2002, p. 135). A imensidão parece fazer parte de sua essência enquanto homem, pois, para Bachelard (1993, p. 190), a imensidão é “o movimento do homem imóvel”. Assim, a imaginação leva Beldroaldo à imensidão que parece distante e impossível de ser alcançada, possibilitando ao personagem a liberdade para criar o seu universo, pois o espaço onde vive é descrito como aquele que desconstrói o seu sonho.

Sonhar com a água permite ao sonhador o diálogo entre as culturas, entre o passado e o presente, entre o real e o imaginário. Possibilita, ainda, entendimento da condição humana por meio do balanço das ondas e da vida, que se assemelha aos estados emocionais do pensamento do homem: “uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (BACHELARD, 2007, p. 10). Em meio ao poder de

criação da água, Beldroaldo sente brotar em si o sonho de estar no mesmo espaço onde estiveram os grandes heróis mitológicos: “Um mar espumoso e azul, frio no inverno, mas suave no verão, onde habitavam os deuses da Grécia. Mar Egeu. [...] onde nascera entre as espumas a deusa do amor, Afrodite, e onde erraram Ulisses e os Argonautas, Dédalo e Ícaro, onde reinava Netuno com sua corte de tritões e sereias, aureolado de hipocampos e medusas” (DICKE, 2002, p. 124).

Entende-se que tanto a água quanto a literatura trazem em sua matéria um significado indizível, porém passível de compreensão, pois a água “[...] traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros” (BACHELARD, 1997, p. 99). Essa definição também poderia ser designada à literatura, visto que ela carrega tais significados e representações que permitem ao poeta e ao leitor deleitarem-se no universo das palavras e das imagens – mesclando-as - para deixar seus pensamentos libertos do aprisionamento da realidade.

O devaneio de Beldroaldo proporciona à psique humana a sensação de plenitude e meditação; ele é um sonhador, imagina-se próximo à imensidão do mar e sente essa proximidade invadir seus sentidos e seu espírito com uma sutil intensidade, que chega e vai ganhando espaço parecendo não se desprender de si. O sonho o liberta da realidade mesquinha e condicionada da qual busca se libertar. Bachelard (1993, p. 189), sobre o devaneio e a imensidão, destaca que:

Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.

Diante disso, acrescenta-se à figura da água a representação do infinito e sua relação com aquilo que é duradouro e essencial para o sonhador, bem como a semelhança do mar com a música: “a música, por acaso, não era qualquer coisa de oceânico, de marinho? Sim, afinidades, eleições, correspondências espirituais que se encontravam no infinito. O mar era algo infinito e músico também” (DICKE, 2002, p. 126).

Ao acordar, Beldroaldo sente a proximidade do mar: “agora estava ali no meio da noite com desejos agudos de ver o mar. Como uma proximidade profunda, o mar. Debaixo de si, dos lados, de todos os horizontes, a memória arcaica do mar porejando [...]” (DICKE, 2002, p. 125). O personagem, ao trazer a imagem do mar ao seu pensamento e ao relacioná-la à figura feminina, torna-a presente a ponto de percebê-lo, por meio dos sentidos; trata-se de uma invocação feita a Beldroaldo:

[...] naquele mar azul e doce que banhava sua terra pululante de ilhas e arquipélagos, nascera outrora a mulher mais bela entre todas as mulheres, Anfititre, a rainha do mar [...] nem sabia mais se seu grande desejo de ver o mar lhe nascera de tanto ouvi-lo contar as coisas marítimas e as lendas antigas ou se fora naquela noite: tudo já lhe vinha secreto desde há muito antes de que pensava. (DICKE, 2002, p. 123)

As imagens que habitam o pensamento de Beldroaldo, ao despertar, são míticas e o personagem, ao recordá-las, permite resgatar os tempos passados e os atualizar pela memória. Ao trazer a figura de Anfititre e relacioná-la ao mar, o personagem deixa transparecer a ambiguidade do mar que, às vezes, demonstra ser forte como o homem e sereno como a mulher, como se pode notar nas linhas que seguem “as águas eram femininas; logo, o mar, o oceano, devia ter uma qualidade intrinsecamente feminina. Mas, ao mesmo tempo, sentia que o mar podia ser homem, macho, masculino, nada o impedia” (DICKE, 2002, p. 126).

Se na concepção de Bachelard (1997) a água é o movimento quase imóvel, se ela configura a imagem da mãe, compreende-se, então, a monotonia com que Beldroaldo se depara ao encontrar o espaço exterior ao seu sonho: “nenhum vento fazia mexer coisa alguma, tudo imóvel. Só aquela lua era algo vivo na noite. Pulsante como um coração de ritmo infinito, flutuando no céu” (DICKE, 2002, p. 119). Tudo parece ausente, mas a sensação da presença do mar permite ao personagem o adormecimento embalado pelas imagens poéticas que lhe são inconscientes. A água restabelece o sonhador ao colo materno: “a água devolve-nos a nossa mãe” (BACHELARD, 1997, p. 136).

Por vezes, Beldroaldo retrata a mulher em seus pensamentos e sente uma saudade imensa de sua esposa que está na cidade, enquanto ele cuida da chácara do sogro. Essa solidão o leva a indagar acerca da feminilidade do mar e o relaciona à filha do fazendeiro Garraio, uma mulher loira de olhos verdes, assim como o mar: “mulher que parecia trazer em si algum mistério oculto do mar” (DICKE, 2002, p. 122). Logo, nas palavras de Bachelard: “[...] amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo” (1997, p. 120). Era o coração de Beldroaldo que desejava fervorosamente o mar e sabia que não era um simples coração, tinha em si uma sensibilidade de poeta no recôndito do ser.

A água, assim como a poesia, tem o poder de evocar o homem no mundo. Por isso, entende-se esse chamamento do mar ao personagem que parece gritar há muito tempo em seu inconsciente: “[...] tudo já lhe vinha secreto desde há muito antes de que pensava” (DICKE, 2002, p. 123). Beldroaldo é um ser que toca o intocável por meio dos textos filosóficos a que tem acesso. Tudo o que faz, desde as músicas que ouve aos grandes filósofos lidos, o leva ao grande mar: “a realidade imaginária é evocada antes de ser descrita” (BACHELARD, 1997, p. 126), conforme o que segue: “E de tanto pensar

no mar, imaginou que seus ouvidos o ouviam, que suas narinas respiravam seu alento de maresia, seu vasto suor de sal e iodo, e seus olhos viam, em vez da noite, o barrir das ondas, como um rebanho interminável de elefantes – mas o mar estava tão longe” (DICKE, 2002, p. 126).

Diante dessa imagem do mar, Beldroaldo sente-se impelido a acreditar nas sensações e vertigens que seus sentidos transmitem, precisa senti-las como realidade (e não somente fantasia) para realização do tão profundo desejo. Ele sai do plano real para o ideal, deixa a imaginação levá-lo a um mergulho no mais intenso devaneio para trazer o objeto de desejo ao seu mundo, pois, segundo Sartre (1964), imaginar é transformar a realidade em magia. A imaginação faz surgir por meio de pedidos e preces a coisa pensada e desejada, logo, a imagem se torna então, a própria coisa.

[...] cruzou o canal que sussurrava o vento. O que tanto dizia esse vento nas hastes do canal? Sempre o mesmo, sempre o mesmo. Algum segredo imemorial seria, senão não falariam sozinhas por tanto tempo, o tempo que durasse. Mas o que seria? Era uma linguagem, uma voz parecida à das águas, às marolas de muitas águas passando, que produziam uma música vegetal, leve às vezes, às vezes pesada, que parecia um ténue soprar de flauta no crepúsculo e tomava proporções de orquestra à noite, à medida que tudo ficava escuro com a chegada das sombras imensas, para de novo, de manhã, voltar ao ciclo das seringas e dos aulos. (DICKE, 2002, p. 130-131)

O excerto acima citado revela uma imagem do movimento do mar que se assemelha ao vai e vem do personagem Beldroaldo pelo canal, pois o som do vento e a musicalidade relembram o balanço do mar e seu “serviço”: fluir e refluir, estar sempre indo e vindo. Beldroaldo, assim como o mar, vai e vem em seu pensamento e em seu serviço: cuidar da chácara do sogro e fazer suas atividades diárias. Esse ir e vir do canal, essa musicalidade desencadeada pelo vento, faz lembrar o levantar e cair das ondas do mar, a imagem das águas sempre se renovando para manter seu ciclo; uma sonoridade do vento que trazia até a chácara os efeitos das ondas ao cair na areia e ao voltar ao mar.

Quando Beldroaldo desperta do sonho, que fora um tanto quanto perturbador, esquece-se de tudo, o que fica é a imagem do mar, “o mar no sonho. No sonho o mar” (DICKE, 2011, p. 120). Bachelard (1993, p. 194) acredita que “em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores se apagam”. O que interessa a Beldroaldo é somente o mar, com sua imensidão, “um sem fim imensurável de água” (DICKE, 2002, p. 120). O mar que o personagem tem ao despertar é o fruto de sua imaginação e de suas leituras clássicas, de tanto querer o esplêndido mar sua consciência busca uma forma de satisfazer esse querer e o faz através da imaginação. Esse paraíso longínquo e recôndito torna-se então o espaço dos sonhos para Ser arte.

Freud (2001, p. 27) lembra que: “[...] alguém que tenha acabado de acordar presume que seus sonhos, mesmo que não tenham eles próprios vindos de outro mundo, ao menos o haviam transportado para outro mundo”. Entende-se, então, o motivo de Beldroaldo acreditar que realmente estava no cume de uma onda gigantesca. No entanto, parece que foi Beldroaldo, em estado consciente, quem transportou o “outro mundo” para junto de si, o mar estava ali (ou a imagem dele), diante de si, no sertão mato-grossense:

Já devia ser mais de meia-noite, devia ser de madrugada. Tapou-se com o cobertor, fazia frio, um frio que irrompera súbito, tão desacostumado, quando o normal daquela estação seria o calor insuportável. E esse sentimento de que o mar estava tão próximo, essa impressão pueril era verdade, talvez fossem as palavras do grego de que ali antigamente fora berço de oceano. (DICKE, 2002, p. 127)

Segundo Freud (2001), pode-se lembrar do sonho com o objeto em questão, mas não se pode dizer com precisão, se o conhece na realidade. Beldroaldo não se lembra do sonho ao acordar, o que de fato lhe resta é o mar, pois ouvir as histórias permite a Beldroaldo conhecê-lo sem jamais tê-lo visto, sabia somente que era tão grande, tão profundo: “não se lembrou do sonho: somente aquela culminância de roda gigantesca em espiral de um parque de diversões que tocava no firmamento. [...] tentou lembrar-se do sonho: só lhe sobrou de tudo o mar” (DICKE, 2002, p. 119-120). Assim sendo, o sonho pode ser definido como uma atividade natural do pensamento do homem, uma vez que nas palavras de Bachelard (1997), ele é uma vida transcrita na matéria, ou seja, uma vida intensamente arraigada nos meios materiais.

Beldroaldo, por meio do imaginário, torna-se livre para romper fronteiras geográficas, históricas e culturais que dificultam sua proximidade com o mar, caracterizando o fenômeno da transculturalidade, no qual a relação entre as culturas se dá sem que suas especificidades sejam perdidas e silenciadas. Além disso, pela palavra, o contista permeia diferentes culturas, permitindo observar em sua narrativa aspectos que as revelam.

Antes de se refletir acerca do fenômeno da transculturalidade, é necessário compreender os conceitos de cultura e identidade cultural e como se manifestam na narrativa. Em seguida, será feita uma reflexão acerca do termo transculturação para entender como ocorre no conto “A proximidade do mar” (2002).

O termo cultura abrange uma totalidade de costumes, valores éticos e religiosos. A cultura, então, pode ser compreendida como algo que está em constante movimento, é elástica, uma vez que se adapta a novos elementos que se mesclam e integram. Nas palavras de Bosi (1992, p. 16), o termo cultura é “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir as novas gerações para

garantir a reprodução de um estado de coexistência social”.

Diante dessa esfera cultural e da multiplicidade de cores e vozes, o ser humano vai formando sua identidade e adquirindo valores que o singulariza diante da sociedade. Segundo Barbosa (2006, p. 17) “a identidade está vinculada à posição tomada por cada grupo ou indivíduo na situação de contato. Ela se constitui na escolha dos elementos culturais que serão eleitos como representantes daquele grupo específico”. Assim, o homem tem liberdade para escolher os valores que o representarão, bem como o grupo cultural do qual deseja fazer parte.

No conto *A proximidade do mar*, o personagem Beldroaldo se estabelece como um homem interiorano, porém, letrado. Isso implica dizer que o diálogo entre a cultura erudita e a popular é representado na narrativa de Dicke pelas ações do personagem que ouve músicas clássicas, mesmo estando distante delas geograficamente: “rhapsody in Blue de Gershwin – parece que está tocando há séculos, que foi arrancada ou raptada às rochas da eternidade [...] Depois Les Pauvres de Paris. Agora [...] Ein Klein Nacht Musik de Mozart” (DICKE, 2002, p. 150). Trata-se da estratégia que Beldroaldo utiliza para permear culturas tão distintas que se dissiparam de seu meio em função do sistema social. Beldroaldo, homem simples do sertão, encontra na música e na literatura o suporte para fugir do represamento da mente, uma vez que a música, na sua concepção é: “[...] a eterna linguagem universal dos sons e da harmonia [...] o divino idioma dos deuses [...]” (DICKE, 2002, p. 142).

Diante dessa busca pela formação de sua identidade, Beldroaldo recorre à poesia, enquanto meio para sua realização como ser que sonha e busca tornar real o objeto idealizado “transladou-se para a varanda, deitou-se no sofá desconjuntado e tentou escrever alguma poesia [...]” (DICKE, 2002, p. 133). A literatura, enquanto elemento de representação, proporciona ao personagem caminhos para encontrar respostas quanto ao seu questionamento acerca de sua identidade e é por meio dela que o eu se compreende. Porém, não podendo escrever por faltar-lhe inspiração, Beldroaldo volta ao tempo e bebe da fonte que o levará à poesia “pôs-se a ler Cabrera Infante – Três tristes tigres – depois tentou ler Cambio de piel, Carlos Fuentes. [...] Foi lá dentro, veio com um livro de Ítalo Calvino e se pôs a ler. Leu até que a tarde foi caindo [...]” (DICKE, 2002, p. 134). Há, novamente, no excerto, a reafirmação do entrelaçar cultural que possibilita ao personagem transitar entre tais culturas sem que sejam perdidas as particularidades de cada uma. Assim sendo, a identidade é formada pelas representações sociais e culturais que o homem experimenta, cultivando-se no húmus desse intrincamento de bens culturais.

Essa narrativa de entrelaçamento faz com que a literatura de Dicke englobe imagens históricas e culturais que se amalgamem pela palavra e se amarrem pelas ações do personagem. Diante do caráter criador da palavra, que faz reviver, Dicke tece uma narrativa oscilante, de sentidos variados, que resgata outras culturas e aproxima espaços

distantes. Por meio do narrador/personagem, o contista quebra as linhas do tempo e atualiza personagens clássicos: “pensou em Ulisses viajando no intérmino mar Egeu de ilhas floridas e azuis: quem nunca foi Ulisses alguma vez ao menos nesta vida intérmina?” (DICKE, 2002, p. 131), Gustave Flaubert e Baudelaire, na França “a música me atrai como um mar... já dizia Baudelaire [...]” (DICKE, 2002, p. 134).

Percebe-se, então, que a narrativa suscita a temática do trânsito entre culturas distintas. Segundo Ortiz (s/d, p. 01) o termo transculturação é mais apropriado para substituir o vocábulo aculturação, pois “significa o processo de trânsito de uma cultura para outra e todas suas repercussões sociais [...]”. Transculturação expressa com mais clareza essa definição, pois entende-se que nesse processo de movimentação não haverá uma perda significativa de valores e essências da cultura dominada que serão sobrepostos pela cultura dominadora.

A transculturação a que uma determinada sociedade está exposta não significa que irá receber e internalizar uma cultura estrangeira, acarretará, conseqüentemente, um processo de acomodação de ambas, sem que percam sua natureza primária:

Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor o processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação. (ORTIZ, s/d, p. 04)

Uma literatura transcultural é aquela que se cria com intensas e frequentes transições entre tempo, história, espaços sociais e culturais, bem como não deve ser resumida a simples definições como, nacional ou mundial, visto que ela representa a transição desses mundos e espaços, pois “configuram um ‘entre mundo’ complexo e repleto de construções e desconstruções de limites sociais, culturais e geográficos” (ETTE *apud* BOHUNOVSKY, 2011, p. 05). A literatura que observa os fenômenos transculturais não é guiada por espaços “físicos”, ela é impulsionada por imagens que fazem o criador embriagar-se nas outras culturas. Não existem fronteiras que possam barrar a imaginação criadora, possibilitando o passeio do autor/personagem/leitor entre as culturas que se separam geograficamente.

É possível encontrar no conto de Dicke a relação sertão/litoral, arte/poder, local/universal, que é demarcada pela transição imaginária do personagem Beldroaldo entre esses espaços que trazem para discussão não somente as relações políticas e sociais, mas também a criação literária. Tais reflexões permitem que o leitor relacione tais discursos de maneira que haja sintonia entre essas esferas. Como lembra Miguel

(2007, p.7), “a ênfase colocada na atualização dos temas míticos universais visa à articulação entre esses discursos locais, objetivando estabelecer o mito como o fio que os liga, numa perspectiva que vai do universalismo dos grandes temas mitológicos da humanidade às particularidades simbólicas elaboradas no discurso regional”.

Nota-se que o homem está ligado a pensamentos e imagens que saem do âmbito pessoal e o elevam à cultura universal, aproximando-o do espaço social/cultural que mais o representa. Bachelard, ainda lembra que “[...] a imaginação criadora se apropria do tempo e do espaço conforme um modelo revelador de um “estar no mundo” próprio do artista” (BACHELARD *apud* MIGUEL, 2007, p. 21). Assim, o criador busca no tempo e no espaço o meio para estar no mundo e ser poeta, ou seja, pela sua relação com o ambiente é que sua criação se manifesta e se materializa por meio da linguagem literária.

Dicke, ao tecer a narrativa, não se permite relegar os elementos locais que darão movimento ao seu texto, porém, os eleva ao campo da universalidade ao lado da tradição. O contista, então, alinhava os recursos estilísticos, estéticos, linguísticos e culturais para promover o itinerário entre culturas, o que não permite configurar sua obra apenas como regional, pois está em comunhão com elementos da esfera universal: “os autores da transculturação buscam seus recursos na tradição das culturas às quais pertencem, e só conseguem produzir assim justamente porque também eles são produto do contato entre as culturas tradicionais e as culturas universalistas” (BARBOSA, 2006, p. 36).

Assim, para compreender a transculturalidade na obra de Dicke, é importante observar o próprio percurso feito pelo contista. Ele nasce em Raizama, no município de Chapada dos Guimarães. Anos depois, muda-se para Cuiabá com a família e, por volta de 1965, parte para o Rio de Janeiro onde inicia sua carreira acadêmica.

Com essa transição geográfica, Dicke permeia espaços e culturas distintas, contudo, a origem, o sertão de Mato Grosso, é impresso em suas obras em mesmo nível semântico que as demais culturas contempladas. Essa transição conduz ao hibridismo cultural, ou seja, o indivíduo que se move entre ambientes e costumes estrangeiros se torna um novo indivíduo, pois ao deixar sua terra, passa a ser um estrangeiro: dança outras danças, ouve outras músicas, prova novos sabores e, ao mesclar os seus valores aos valores do outro, constitui o hibridismo cultural.

O hibridismo faz parte da formação identitária da humanidade, visto que a relação entre os sujeitos acontece naturalmente. E a literatura é o ambiente que permite a revelação do hibridismo, pois revela os questionamentos do homem e da realidade, bem como a relação entre os sujeitos com o espaço em que se situam. Com isso, entende-se que:

O hibridismo cultural é, portanto, um fenômeno natural e imanente na constituição e evolução da civilização. Sua manifestação é percebida com mais ênfase na arte em geral e na literatura em particular. Seja como transculturação, aculturação ou neoculturação, o hibridismo é o testemunho mais nítido de que, mesmo esforçando-se por preservar formas culturais autóctones, o homem está aberto a novas maneiras de interagir culturalmente, como mais um recurso de sobrevivência num mundo que tem a mudança como traço essencial. (BARBOSA, 2008, p. 79)

Nessa perspectiva, a transculturação está intimamente ligada ao hibridismo cultural, no qual uma nova cultura é constituída, tendo como base culturas que passam o tempo e a história e, nesse processo de troca, os elementos de uma cultura tendem a dialogar e a se adequar com os da outra. Percebe-se, desse modo, que o homem está em constante movimentação e se permite criar um novo trajeto para dialogar com essa troca entre as culturas.

No conto em análise, além dos aspectos acima apontados, é relevante a presença da música como um elemento catalisador entre culturas. A música é a fonte que leva Beldroaldo a sonhar com o mar. Quando Beldroaldo a ouve, compara-a com o mar: “a música, por acaso, não era qualquer coisa de oceânico, de marinho? [...] O mar era algo infinito e músico também [...]” (DICKE, 2002, p. 126). Pode-se caracterizar o elemento música como o meio que proporcionará a Beldroaldo uma viagem além das fronteiras, pois é a partir dela que o personagem dialoga com o passado e o presente da arte. Observa-se que as ondas do rádio mescladas com a literatura levam o personagem a permear o universo das culturas que estão distantes geograficamente, mas se fazem próximas por meio da melodia: “uma longínqua estação de rádio: Alexandria. Cidade marítima, aberta para o Mediterrâneo [...]” (DICKE, 2002, p. 127). Compreende-se, então, com as palavras de Precioso (2011, p. 54), que assim como “a música acompanha as variações do mar, o rádio de pilhas de Beldroaldo navega em diferentes portos pelas ondas sonoras”.

Todas as músicas tocando simultaneamente se mesclam para formar uma única canção na qual todas as identidades culturais se entrelaçam e dialogam com suas particularidades, com um mesmo intuito: ouvir o silêncio do sonhador e traduzi-lo sem justificativas: “música estranha, nem árabe, nem judia, nem grega, nem italiana, mas todas ao mesmo tempo. Violinos, harpas e címbalos, tambores e tamborins, pandeiros” (DICKE, 2002, p. 127). A canção preenche, então, o desejo irrealizado de tocar o mar, impedido por questões que se impõem pela ausência de capital e pela distância geográfica que o separa do objeto sonhado.

Dicke, ao unir as culturas pela música, parece não permitir que se perca a essência de cada uma. Todas elas permitem a transição entre os elementos culturais que as constituem. Esse recurso utilizado pelo autor permite fazer notar que uma caracte-

rística diferenciada está sendo desenhada na escritura literária contemporânea, pois há um percurso entre mundos diferentes que possibilitam transpor as barreiras sociais e geográficas que impedem o homem de alcançar seu sonho. Esse novo escrever indica para a aproximação entre povos e culturas que se distanciam pelas incoerências e repressões sociais que inferiorizam e oprimem o homem.

Beldroaldo nunca saiu do sertão de Mato Grosso, porém, pode navegar por outros mares, conhecer o passado e o agora da cultura. Sente que, apesar de sua simplicidade de homem sertanejo, carrega no recôndito de seu ser a nobreza de um marinheiro, de ser homem do mar “em seu sangue, devia pulsar um marinheiro, homem do mar, lobo do oceano, apesar de toda província” (DICKE, 2002, p. 134). Diante da proximidade com o mar, o personagem move o dial do rádio constantemente, até encontrar música, a língua dos deuses, em sua concepção:

Deitado na cama, ligou o rádio – era o único a fazer aqui-, [...] e procurou uma estação satisfatória no dial, no escuro. [...] depois vieram outras músicas, mas ela não gostou e mudou: Rádio Nacional de Espanha: música flamenca de guitarras e castanholas. Paco de Lucia corria os dedos pelas cordas da guitarra, transfigurando-a. [...] Ele foi virando o dial até encontrar La Voz de Alemania e era um programa literário, e ele não se esquecia que sempre tivera suas veleidades literárias [...]. (DICKE, 2002, p. 141)

Nesse sentido, o dial do rádio permite ao personagem criar e recriar, ir, mas voltar, deslizar-se pelos pensamentos e, vagarosamente, fluir para o mundo dos sonhos, assemelhando-se às ondas do mar que vêm e vão, sempre se renovando. A distância entre os mundos não existe para o sonhador, ela é uma ilusão que se desfaz pela arte, pela imaginação criadora. O personagem tem no dial do rádio o controle sobre o aprisionamento social; é só mover o dial diante do falatório, o que precisava era de música. Nesse sentido, por meio do dial nos são mostradas as relações interculturais.

Além da música, outro fator determinante para Beldroaldo conhecer além do mar e navegar na história é o grego Manólios Vesselios, que, às vezes, visitava Beldroaldo e lhe contava histórias mitológicas. Manólios trouxera, para o sogro de Beldroaldo, em seu caminhão chamado “Barco da ilusão”, materiais para construção e, nessas visitas, contara ao sonhador como era o mar e sua constante movimentação, nunca imóvel, indo e vindo.

Manólios conta a Beldroaldo que nasceu no recôndito da Grécia, em Pireu, um porto próximo de Atenas. O grego viera para o Brasil, porém, sempre retornava à sua terra. Contava que já fora marinheiro e recordava do movimento do mar. Por meio dessas características do grego, é possível perceber o entrelaçar das culturas, a ponte que une a Grécia ao Brasil, mais especificamente ao Mato Grosso. Manólios representa, por meio de seu ir e vir, a transculturalidade, pois por suas lembranças e viagens pelo

mar e pela música, o grego está sempre perto de suas terras, mesmo estando distante geograficamente.

No excerto que segue, Beldroaldo viaja em seus pensamentos e contempla o mar ao ouvir música grega em uma estação de rádio de Buenos Aires, a LRA, quando Manólios chega com seu “Barco da ilusão” para uma visita e, ao perceber o que o amigo está ouvindo, se sente em estado de nostalgia com a canção:

- Ah, você e o mar... o mar, você sempre pensando no mar... você não esquece o mar. Que música é essa? Ah... – e um sorriso lhe iluminou a boca, a cara – é música de minha terra: as buzúquias [...] você escuta essas coisas, meu filho? [...] e mastigou algumas palavras em grego acompanhando a música. [...] Ah, deixa-me ouvir... Você pelo que é já devia ter visto o mar com seus olhos, meu filho... (DICKE, 2002, p. 153)

Não é por acaso que o caminhão do grego Manólios refere-se à ilusão, pois, para o grego, a distância não existe, ele pode ir e vir, não importa quão distante seja o seu destino, a proximidade e a distância são somente ilusões. Assim, Manólios provoca Beldroaldo, propondo que ele, homem entendido sobre os assuntos do mar, devia conhecê-lo, nem que vendesse seu fusca, fruto de muito trabalho: “quem sonha a visão do mar mais que tudo deve saber que essa imagem vale mais que um fusca velho” (DICKE, 2002, p. 125).

Beldroaldo não vende o fusca e, portanto, não conhece o mar, seu grande desejo. Beldroaldo almejava esse emaranhado de água e, não podendo alcançá-lo, entende que “talvez fosse melhor apenas o adivinhasse, ficasse assim mesmo como imaginava, boiasse em sua memória somente como uma coisa ainda não revelada” (DICKE, 2002, p. 135). Dessa forma, a coisa idealizada permanece imóvel, pois ao realizar um sonho ele se concretiza e, assim, perde sua magia. Mantendo-se somente sonho, reaviva-se em cada noite e em cada despertar.

No decorrer deste percurso de leitura, ficou evidenciada a relação entre as culturas que acontece pelas ações de Beldroaldo, por suas leituras, por meio do dial do rádio e pela conversa com o grego Manólios. Esses elementos marcam as trocas culturais e evidenciam o hibridismo presente na narrativa de Dicke que não se limita classificar como local ou global, pois alcança uma amplitude maior desses conceitos, dada a dimensão de sua singularidade. Ela demonstra a peculiaridade do escrever de Dicke e permite um estudo literário guiado pelas perspectivas culturais que são evidenciadas. A voz dos personagens, os espaços revelados pela linguagem literária, em sua pluralidade de signos, não permitem que se conclua a análise do tema em questão, mas promovem outros olhares e interpretações que poderão nortear novas leituras e compreender as diferentes faces da cultura de Mato Grosso.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBOSA, E. A. **A transculturação na narrativa de Ricardo Guilherme Dicke**. Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT Instituto de Linguagens – IL Cuiabá, 2006.
- BERGEZ, D.. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-19, 1992.
- DICKE, R. G. “A proximidade do mar”. In: LEITE, M. C. S.; MORENO, J. **Na margem esquerda do rio: contos de fim de século**. São Paulo: Via Lettera, 2002.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- MIGUEL, G. F. **O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2007.
- ORTIZ, F. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983: *Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba*. Tradução: Livia Reis.
- PRECIOSO, A. L. “O fascínio da água em “A proximidade do mar” de Ricardo Guilherme Dicke”. In: SANTOS, L. A. O. dos. (Org.). **Tópicos de leitura: literatura & contexto**. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato, 2011.
- SARTRE, J-P. **A imaginação**. Trad. Luiz R. S. Fortes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- ZSCHOMMLER, M. **Dicionário de simbologia**. Sociedade Brasileira de Psicanálise. Integrativa, 2009.
- BOHUNOVSKY, R. **A relação literária de Ulrich Becher com o Brasil: entre transculturalidade e “moradia fixa”**. XII Congresso Internacional da ABRALIC *Centro, Centros – Ética Estética* - 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil.

A LINHA METAFÓRICA ENTRE AS FRONTEIRAS: O PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO IDENTITÁRIA EM *TOADA DO ESQUECIDO*, DE R. G. DICKE

Iouchabel S. de F. Falcão

Ao refletir sobre a configuração do texto literário, Antonio Candido diz que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (2000, p. 27). Sob o critério “estrito”, que configura vertentes de análise mediadas pela tríade *obra, autor e público*, o estudo da arte literária explora o papel dos elementos atuantes na tessitura do texto que transportam a realidade observada para o campo abstrato, considerando a estilização formal vinculada à realidade natural e social que implica uma gratuidade advinda tanto do criador quanto do receptor (idem, p. 47-48).

A partir da conexão desses pontos é possível remeter a análise para o campo interdisciplinar, em que discursos vários se inter cruzam para indagar sobre a relação entre a reflexão do quadro real, no pensamento do homem contemporâneo, e a importância da arte como representação construída através do texto literário. Neste aspecto, a literatura produzida em Mato Grosso sugere um campo fecundo em que se pode refletir sobre a construção identitária do estado e do homem que constituem o seu panorama cultural.

A história do estado mostra que o seu progresso, comparado com a região sul e a costa litorânea do país, aconteceu tardiamente a partir da instauração do projeto Estado Novo e do Programa de Integração Nacional, propagado pelo então atual presidente Getúlio Vargas nas décadas de 1930 e 1940, que originou novos núcleos econômicos e sociais. Dentre as principais transformações no cenário mato-grossense, destacam-se a inauguração de linhas áreas para o sudeste, a exploração agrária, a implantação de recursos próprios da modernidade, bem como os meios de comunicação (transmissão de rádio e o cinema), assim como os correios e telégrafos. Em 1950, a ocupação da região central foi marcada pela migração intensa, o que fortaleceu ainda mais o plano político, principalmente com a divisão geográfica concretizada em 1970 com a criação do estado de Mato Grosso do Sul (MAGALHÃES, 2001).

Foi nesse cenário que Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008) nasceu, natural de Raizama, uma comunidade em Chapada dos Guimarães, e vivenciou as etapas de expansão do estado. Sua literatura reproduz o espaço interiorano criado através dos personagens, cuja leitura – dentre tantas outras - possibilita examinar os aspectos singulares das identidades que se constroem nas relações entre os homens e o ambiente, este marcado por traços que evidenciam a presença de um olhar crítico e peculiar às marcas do processo de globalização que correspondem ao processo histórico de produção dos textos e que são essenciais para o estudo aqui proposto, que busca conciliar os aspectos históricos com o fazer artístico, como sugere Candido:

... a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo (2000, p. 49).

Respondendo à proposta do projeto “Estudos comparativos de literatura: tendências identitárias e vias discursivas para o pesquisador”, busca-se neste estudo a análise textual utilizando os conceitos dos estudos culturais associados à teoria literária que enredam os eventos que participam do fazer artísticos e que justificam o texto como representação da identidade tanto do espaço quanto dos indivíduos que o constituem.

Cultura e outros conceitos: o que alimenta a criação do texto literário

Multicultural e globalizado, sedimentado entre fluxos, fronteiras e hibridismos, composto principalmente pela diferença, o panorama cultural de Mato Grosso constitui a identidade dos sujeitos que o compõem, considerando identidade as formas sociais absorvidas que compõem o sistema de representação e afirmação dos indivíduos.

Os recursos e conexões próprios dos processos de constituição social levam à reflexão dos limites ou não limites existentes que caracterizam a formação cultural e a construção identitária. Se por um lado temos o conceito geral de cultura como um “conjunto” de práticas, técnicas, símbolos e valores transmitidos por gerações para garantir a reprodução da coexistência social (BOSI, 2010, p. 16), por outro se sabe que a formação desse conjunto envolve um sistema arbitrário, uma vez que o que os constituem são comportamentos humanos, o que amplifica a discussão entre a “conduta padronizada” e/ou “estados da mente” – ou mesmo ambos- que envolve os estudos das definições científicas para o termo (GEERTZ, 1989, p. 8), principalmente em tempos de globalização em que as culturas se encontram, se cruzam e se multiplicam ainda mais.

Ainda no campo dos conceitos, entende-se por globalização um fenômeno que não é novo e que faz parte de todos os processos existentes nas sociedades em desenvolvimento. Stuart Hall (2008, p. 56) destaca que, na contemporaneidade, ela é “associada ao surgimento de novos mercados financeiros desregulamentados” que alimentou as economias grandes ao ponto de desestabilizar as médias e intensificou o mercado de consumo através das indústrias, entre elas a cultural, impulsionada pelas tecnologias de informação. Esse processo é marcado por várias tendências culturais cuja mais dominante é a homogeneização, causa motriz da ação contrária de diferenciação:

A globalização tem causado extensos efeitos *diferenciadores* no interior das sociedades ou entre as mesmas. Sob essa perspectiva, a globalização *não é*

um processo natural e inevitável, cujos imperativos, como o Destino, só podem ser obedecido e jamais submetido à resistência ou variação [...] É “estruturante em dominância”, mas não pode controlar ou saturar dentro de sua órbita. De fato, entre seus efeitos inesperados estão as formações subalternas e as tendências emergentes que escapam a seu controle, mas que ela tenta “homogeneizar” ou atrelar a seus propósitos mais amplos. É um sistema de *con-formação da diferença*, em vez de um sinônimo conveniente de obliteração da diferença (HALL, 2008, p. 57, grifos do autor).

Impulsionado pelo estudo das diferenças, Ulf Hanners (1997) discute a difusão cultural no campo antropológico, explorando os termos *fluxos*, *fronteiras* e *híbridos* como alguns dos conceitos que se ocupam com a globalização e que melhor abrangem as discontinuidades que caracterizam as identidades das pessoas e, no presente contexto, os aspectos de suas produções. Destaca também a condição metafórica desses termos, atribuída pela condição simbólica que propõem.

A palavra *fluxos* é explorada por uma dupla perspectiva: uma referente ao deslocamento, à redistribuição territorial de algo; outra temporal, sem implicações espaciais (HANNERS, 1997, p. 11). Enfatiza, ainda, que os fluxos são os que mantêm os movimentos constantes e que a recriação dos significados é o que os tornam duradouros. Outras de suas particularidades são que eles têm direções e o que se ganha numa cultura, não se perde na origem, reorganizando-se no espaço.

O limite cultural se determina no estacionamento dos fluxos em algum modo ou lugar onde existam discontinuidades na distribuição dos significados entre os indivíduos e as relações sociais, podendo ser visível ou não, adquirindo assim também a condição de polimorfo, pois a aquisição cultural é um processo constantemente em curso. Assim, limite e fluxo se associam

à medida que a cultura se move por entre correntes mais específicas, como o fluxo migratório, o fluxo de mercadorias e o fluxo da mídia, ou combinações entre estes, [e] introduz toda uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas que provavelmente diferem muito na maneira de fixar seus próprios limites; ou seja, em suas distribuições descontínuas entre pessoas e pelas relações (HANNERS, 1997, p. 18).

Diante da dimensão que tais termos conquistam, sob sua condição metafórica portanto intangíveis em sua maioria, as interpretações desses movimentos direcionam à reflexão sobre os aspectos locais de significação, associados a uma outra imagem explorada pelo autor que é a ideia de *fronteira* que, fora da concepção geográfica, assume o caráter de espaço lúdico de manejo cultural não completamente seguro, dado a agilidade, a situação e as combinações criativas que geram novas maneiras de significar e que possibilita a análise das manifestações culturais em espaços menores.

A partir da dinâmica desses movimentos, a reflexão desliza sobre a percepção de resultados *híbridos* nos espaços de relações sociais (logo culturais) que nasce da *mistura* – colagem, *mélange*, miscelânea, montagem, sinergia e outros termos que a sinonimizam – no processo de contato e de fusão entre as culturas e participa da configuração do espaço de atuação e configuração identitária do indivíduo (HANNERS, 1997).

Ainda na explanação da esfera histórica do estado, a globalização é uma característica que caminha ao lado do progresso tardio de Mato Grosso. As invasões mútuas da expansão geográfica, das tecnologias modernizantes e da migração intensa de outros estados atuam de forma expressiva e inerente na composição identitária do homem mato-grossense. A região, que fora até então explorada principalmente pelos seus recursos minerais através do garimpo, passa a participar, política e economicamente, do cenário nacional como membro atuante do regime capitalista, explorando e degradando os demais recursos naturais existentes e construindo espaços cada vez mais urbanos¹.

Concebida pelas múltiplas características através de encontros, misturas e mesclagens, um dos termos que melhor adjetiva a configuração cultural do estado é *multicultural*, definido por Stuart Hall como palavra que

descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade “original” (HALL, 2008, p. 50).

Dentro dessa(s) configuração(s) identifica-se também uma tensão provocada entre o “global” e o “local”, e as partes que se constituem a partir dos lugares, eventos, símbolos “representam o que algumas vezes é chamado de uma forma *particularista* de vínculo ou pertencimento” (HALL, 2006, p. 76), gerando um novo tipo de “localismo” que não é auto-suficientemente particular, porém “resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo” (HALL, 2008, p. 58-59).

As junções das diferentes comunidades durante o processo globalizante no estado, que determina a homogenia em um campo heterogêneo, constroem a sua representação identitária que, difundida também pela arte, é caracterizada pela forte afirmação de seus aspectos locais em consonância com as muitas faces globais que a constituem, o que agrega à identidade outros epítetos como *fragmentada* e *plural* (também comuns nas discussões dos estudos culturais).

O mais importante a destacar é o diálogo desses muitos conceitos – mesmo dentro de sua esfera ambígua e/ou metafórica – com o processo de construção artística

¹ Esta análise não tem por objetivo pontuar cada processo que caracteriza a expansão do estado. Apenas julga necessário trazer os aspectos gerais que influenciaram na composição literária e que se traduzem como forma de reflexão sobre as operações que determinam o quadro cultural de Mato Grosso, considerando sua formação através do que, até então, foi apresentado.

ca, ou seja, com a forma de representação cultural que manifesta a identidade de um povo, estado ou nação e que evidencia suas formas de transformação, reafirmação e continuidade:

o funcionamento dos personagens, suas situações, embora particulares, estão sutilmente implicadas no processo da sociedade como um todo, respondem a ela não como meros elementos determinados, como meras consequências esquemáticas, mas sim no diálogo vivo que todo homem estabelece com seu tempo, fazendo com que este exista porque ele existe previamente. A função do romance não é substituir os tratados de sociologia, mas proporcionar estruturas de sentido que situem artisticamente o homem no mundo (RAMA, 2001, p. 91).

É na fusão dos conceitos acima expostos que se edifica a análise da novela *Toada do Esquecido*, de R. G. Dicke, propondo a interrelação entre a condição espacial que constitui o campo de atuação do autor com o resultado artístico que atua como forma de representação identitária e que reafirma, assim, a importância do texto literário contemporâneo como ferramenta de interpretação da sociedade, sem distanciar a forma que confere à narrativa dickeana a expressão rica e autêntica de composição literária.

Espaços onde muros imaginários se edificam

A leitura de *Toada do Esquecido* exige fôlego devido ao recurso estilístico que é peculiar à escrita dickeana e que edifica o ambiente em que as relações humanas são construídas, mesclando o espaço local com a universalidade dos discursos caracterizam seus personagens por encenarem questões filosóficas e reflexões sociais através da voz do homem comum interiorano. A trama articula-se entre quatro personagens fantasiados que percorrem uma estrada destruída pela queimada em uma Kombi, fugindo após um roubo de um garimpo chamado O Esquecido durante uma festa de carnaval.

As marcas principais do enredo estão presentes nas vozes narrativas, na construção dos personagens, na sobreposição dos tempos e nos elementos simbólicos que juntos articulam assuntos diversos em que, dentre eles, destacam-se o olhar particular do indivíduo diante do processo de globalização, a busca por riqueza e a preocupação com o meio ambiente, todos envolvidos em uma plurivocalidade que envolve os discursos:

Pelos buracos da viseira vê: é a trilha que segue entre bamburrais sujos e moitas esturricadas, até agora nada, nenhum lugar para se fazer bom acampamento e fazer bom almoço, terra de diabo, já não sei há quanto tempo estamos aqui viajando, o tempo se perdeu atrás duma cortina de semanas, talvez meses, os dias se foram, para onde foram? Ninguém o sabe, e todos

fingem que o sabem, tão seguros de si... (DICKE, 2006, p. 15).

Nota-se no texto que um dos elementos que desencadeia o sentimento de desolação e desconforto é o espaço, no trecho acima presente na percepção visual. Para a análise, tem-se por *espaço* o conceito de Osman Lins explorado por Antonio Dimas (1985), que o determina como imagem denotativa que expressa a experiência de mundo em que se edifica um ambientação subjacente (p. 20), elencada em: *franca*, composta por um narrador independente; *reflexa*, percebida pelo ponto de vista do personagem; e *dissimulada* ou *obliqua*, que não exige um personagem ativo, mas predomina uma harmonização entre espaço e ação.

Destes recursos narrativos, o último é o que predomina na novela em questão, devido à plurivocalidade que premeia a trama e a ligação íntima entre o espaço dos campos percorridos e a evidente influência destes nas atuações dos personagens, expressando, assim, uma colaboração recíproca entre os elementos (idem, p. 26), conforme representa o trecho seguinte: “Grande silêncio que grassa. Um a um, despertam-se ao sol que esquenta. Restam-se silenciosos ante os carvões apagados do fogão, passa um avião por entre as nuvens. O Cavaleiro tira o revólver, dá um tiro em sua direção” (DICKE, 2006, p. 43).

A presença da oposição entre o silêncio e o barulho presentes no cenário é apenas um dos vários exemplos que representam a relação estabelecida entre o espaço e o comportamento dos personagens, como o limpo e o sujo, a riqueza e a pobreza, a escassez e a abundância, a fome e a gula, a realidade e a ilusão. Essa relação, aparentemente contraditória, dita o ritmo do enredo e, em consonância com os discursos e com os pensamentos dos personagens, imprime a marca expressiva da intervenção mútua dos elementos narrativos.

Pode-se determinar, como fios condutores do texto, a estrada e a Kombi que os fugitivos utilizam como transporte, pois compartilham as mesmas cenas e espaços. Ambos possuem, como características, o movimento da viagem, sugerido pela automóvel, em contraponto à estabilidade marcada pelo cenário das queimadas que fixa uma imagem única por todo o ambiente, ou, como o próprio texto apresenta em várias passagens, pelos “mesmos campos carbonizados”.

Nesse ambiente, os dias se confundem pela incerteza do tempo e os personagens tentam obsessivamente controlá-lo observando as passagens do dia para a noite, fazendo a leitura do canto do galo, ouvindo rádio e usando um relógio cujo não se sabe se marca as horas corretamente:

- [...] Que horas são, Zabud?
- Dez para as cinco, mas, como sempre, não sei se está certo.
- Não deu corda nele? – pergunta mestre Gepetto.

- Dei, mas caso esteja errado, podem ver as horas no rádio.
- Às vezes ele não dá não, você pode esperar quanto quiser... Nem o dia, nem o mês, nem o ano nem a hora... É como o enigma do começo do mundo... (ibidem, p. 15-16).

Entre o móvel e o estável, as possibilidades insinuam a desordem. Diante disso, os personagens demonstram tentativas de controle para manter a ordem perante o espaço amórfico em que campo e estrada se confundem no silêncio: “Silêncio zumbe no céu, onde correm nuvens que nunca mais tornarão a passar, silêncio na terra, onde tudo continuará sempre como antes, como sempre. Estradas que não existem, estradas vazias desta terra” (ibidem, p. 20).

Essas tentativas são reconhecíveis através dos hábitos que eles tentam preservar durante a viagem, como se alimentar e dormir, o que reforça a presença de polaridades que permeiam a trama. O movimento circular entre a ordem e o caos se configura na busca da sobrevivência tanto no campo real, alimentada pelas necessidades humanas básicas, como pelo campo imaginário, em que os personagens fazem planos para o futuro e vislumbram espaços distintos, objetivados pela enorme quantidade de ouro que carregam enquanto percorrem o caminho:

- É ouro, senhores, esse ouro pelo qual se mata no mundo... Estamos ricos, mas onde vamos saborear nossa riqueza?
- Europa, Europa, gente... Adeus a estas terras bárbaras e horríveis onde tudo é sangue, dor e sofrimento (ibidem, p. 40).

Outro elemento que também é muito comum nos textos de R. G. Dicke e que propicia uma leitura dinâmica dos opostos nesta análise é o rádio. Ele funciona como condutor dos diálogos e dos pensamentos dos personagens e, com suas multiplicidades de vozes, também transita por diferentes lugares através do simples movimento do dial: “tudo passa no amplo *dial: gran teatro del Mundo* e nunca passam duas vozes iguais e para sempre para nunca mais voltar, os reflexos de toda vasta Terra” (ibidem, p. 71, grifos do autor).

É também por efeito do rádio que se inicia a narrativa, desencadeando o tema da sedução que a permeia e que tão é importante para a compreensão do enredo:

- Fabulosos, rodopiantes, mundos da ilusão! A gente vive no mundo da sedução: revistas e jornais repletos de insinuações, televisão com mulheres convidando, assim tão sem mais nem menos; pelas ruas elas andam nuas, nas rádios vozes ciciantes que sussurram no mundo da sedução, de manhã à noite e da noite à manhã: vozes que cantam irresistivelmente, envolventemente a não poder mais: este é o mundo da sedução e da ilusão em que vivemos envolvidos até o pescoço (ibidem, p. 11).

Seduzidos pela riqueza e pela imagem de felicidade que ela propicia, os personagens percorrem o deserto comburido carregando sacos de ouro que roubaram do garimpo O Esquecido. Por toda narrativa, o ouro aparece como elemento estratégico. Por exemplo, nos trechos “com todo esse bendito ouro que nos move para adiante, sempre adiante, para a frente eternamente, que nos carrega e nos move secretamente como uma *bússola*” (ibidem, p. 93, grifo meu) e “no *centro* do pavimento do carro sobre os sacos de ouro o *galo* amarrado” (ibidem, p. 96, grifo meu) é possível observar imagens simbolicamente construídas que, associadas à direção, ao espaço e ao tempo, respectivamente, indicam o ouro como objeto que desencadeia os eventos que ocorrem e que impulsionam os personagens à seguirem ao destino.

Ainda em análise do espaço, é possível associá-lo às determinações *utópico*, *tópico* e *atópico*,² devido a outros cenários construídos no texto. O espaço utópico criado pelos personagens induzidos pelo ouro é idealizado a partir das imagens de suas vidas em meio à abundância, como mostra passagens como: “- Eu vou comprar uma mansão em Miami, com criado francês, três piscinas, vou comprar um banco [...] quero ser banqueiro” (ibidem, p. 50); ou ainda: “vou viajar pelo mundo, e comprar uma casa enorme em Sidney, na Austrália [...] adquirir ações na bolsa, comprar cavalos [...] e ter a maior plantação de *marijuana* do mundo” (ibidem, p. 51, grifo do autor), imagens aliadas ao desejo de mudança de vida.

É interessante observar o recurso utilizado pelo autor para imprimir imagens contrárias entre os espaços atópico e tópico, quando o primeiro se traduz no espaço em que ocorre a aventura, que é estranho e hostil, e o segundo que corresponde ao lugar conhecido, próprio e seguro, porém também idealizado:

- E eu que podia ficar lá na cidade – diz o Cavaleiro – aposentado, deitado na rede, lendo de minha biblioteca interminavelmente, fumando dos meus cigarros, tomando café, os dias e as noites passando de outra maneira, mas não, estou aqui vendo as noites e os dias passando de outro modo assaz tristes nestes tristes campos comburidos (ibidem, p. 84).

Critérios como este intensificam a autenticação impressa na novela, expressa de forma coesa e diversificada e resultante dos elementos que a estruturam. A partir daí, é possível dirigir-se para as “relações entre traço e o contexto”, como trata Antonio Candido (2000, p. 9), para investigar as marcas que o processo modernizante e seus respectivos componentes deixam no texto como forma representativa e denunciante. Nele encontram-se particularidades próprias da identidade do estado em algumas de suas etapas de desenvolvimento, assim como o posicionamento do homem perante

² Utiliza-se, aqui, a exposição dos conceitos de espaço utópico, tópico e atópico elencados por Salvatore D’Onofrio (1999, Editora Ática) que correspondem aos espaços idealizado, conhecido e seguro, e estranho e não-próprio, respectivamente.

elas. Tomemos os termos discutidos por Ulf Hanners como direcionadores de análise.

O fluxo que determina o deslocamento geográfico dos personagens tem por partida o garimpo que, conforme já apresentado, foi a principal fonte exploração de recursos do estado de Mato Grosso até o início do século XX. Sob o aspecto temporal, é possível identificar nos personagens a condição significativa que ele produz na sua forma de representação:

Meu pai era garimpeiro, meus tios todos eram garimpeiros de mão cheia, viviam de catar ouro na bateia, meu pai teve até draga, varejou todo esse sertão, todos viveram no garimpo, perseverando sempre, meus vizinhos todos se foram na aventura do ouro, todo mundo era garimpeiro, nós também nos metemos até o pescoço e agora estamos aqui com todo esse ouro (DICKE, 2006, p. 57).

A apresentação das gerações passadas dentro do mesmo espaço de enunciação presente atuam como marcas de recriação e de afirmação das origens, ações que correspondem ao processo de construção identitária e que, no texto, possibilita a análise dos limites que demarcam a descontinuidade da distribuição de significados, ou seja, a fronteira, tendo em vista as novas características que constituem o ambiente e que mudam a maneira de perceber a nova realidade:

- “Mundo Bulhufento: Tempestades de línguas se abateram sobre o mundo bulhufento bocas falam sem parar tagarelas palreiam abusam de planos para o futuro para nós que não pedimos nada blábláblá sobre as condições do tempo bulhufam sobre futebol samba carnaval pinga futebol não há assunto que não seja farsesco fútil senil prosaico velhaco burro enjoativo idiota besta nestas línguas destas bocas que falam sem parar rádios televisão discos vitrolas jornais vizinhos o país o mundo a Via Láctea o universo o Cosmo parece que lhes deram corda com um monte de bocas falando [...] (ibidem, p. 79).

O próprio recurso literário do fluxo de consciência retrata as múltiplas formas que depreendem da reflexão sobre a invasão massiva de informações, tão iguais e tão diferentes, assim como a rapidez com a qual ocupam o espaço comum, e a percepção da universalidade do seu alcance causa a sensação de mal estar e de uma desordem amórfica e babélica, pois atinge principalmente a linguagem e a comunicação, atribuindo ao processo um paradoxismo baseado na capacidade de ampliar os contatos entre diferentes culturas que sugere, conforme afirma o trecho: “nos perseguem para sempre, enquanto nós levamos conosco aquela invenção do diabo que se chama rádio e que nos concede tanto a comunicação como a incomunicação” (ibidem, p. 95).

Se a percepção das descontinuidades também delimita a fronteira em que as

novas formas de significar se constroem, gerando hibridismo em que a cultura original e as novas influências se consolidam, também é através dela que se questiona, no texto, a “Universal Cumplicidade” no texto:

Abaixo o nacionalismo onde nada acontece, sempre o mesmo, viva o internacionalismo onde talvez esteja acontecendo algo, alguma nesga perdida de algo que ninguém imagina e nem concebe. Universal Cumplicidade Nacional, Universal Cumplicidade Nacional: tudo é a Universal Cumplicidade que borra e apaga todas as pegadas nas praias desse grande mar chamado percepção de vida... (ibidem, p. 101).

Fica evidente que os personagens que se confundem nas teias das diversas vocalizações, impossibilitando a identificação exata da enunciação, estão mergulhados na atmosfera estrangeira. A esperança de reconstruir a vida com suas riquezas em lugares diferentes dos seus, além de ser a única solução por eles encontrada como proteção contra as punições para seus crimes, é envolvida por uma áurea de encantamento, o que gera uma aparente discrepância quando se encontram passagens como: “E todas as rádios do mundo emitindo sofregamente milhões de vezes as mesmíssimas notícias, todas ao mesmo tempo: qual a razão desses transvario estomacal, para que tantas notícias?” (ibidem, p. 71); ou mesmo “lá vem a batida enjoativa marca registrada da nossa época reconhecível até no Afeganistão... A batidinha enjoativa do *rock*” (ibidem, p. 35).

A incongruência apontada é gerada pelas características que envolvem o noticiário e a música, quando aquele tem por objetivo expor fatos da realidade política, econômica e social e esta uma forma artística de representação, ambos produzidos dentro de espaços determinados, os mesmos idealizados pelos personagens. Conforme afirma Stuart Hall, “à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (2006, p. 74). O mesmo cabe para a análise do conhecimento superficial gerado pela célere difusão midiática de informações que resultam nessas dualidades – ou mesmo multiplicidade – de opiniões, também presentes no processo de construção identitária no processo de modernização.

Partindo para a análise das identidades sugeridas no texto, é possível identificar as marcas da pluralidade (já inferida pelos processos explorados acima) e da fragmentação que as constituem. O primeiro aspecto relevante é como os elementos de representação, na modernidade, se edificam numa esfera menos coletiva e mais individualizada, gerando o aspecto híbrido da identidade do indivíduo.

Muito embora os vários discursos se misturem durante todo o percurso narrativo, sugerindo uma uniformidade de ideias, a maioria deles é desenvolvida em seus

pensamentos, o que particulariza suas perspectivas:

E, mastigando, iam ruminando seus pensamentos e suas lembranças: e falavam ou não sabiam se falavam ou pensavam:

- Aldeia global, aqui também é aldeia global...

- Estamos fugindo disso para toda a eternidade.

Depois o presidente se calou, puseram um *rock*:

- O mundo massificado pelo *rock*, a batinha enjoativa...

- O grasno dos carros, o grasno das crianças, o grasno dos cães. E na TV e no rádio o homem deitando falação sobre o mundo. E o *rock*, é isso Zabud, isso, não entendes? É o mundo civilizado ante nossas mãos. Não queremos entender, oh grande Ignorante de Tudo? (DICKE, 2006, p. 30).

Percorrendo nas incertezas do espaço, do tempo e das vozes, os personagens estão imersos numa sensação de não-pertencimento. A imagem do mundo civilizado é resgatada no espaço de desolação e as lembranças urbanas não são nostálgicas, mas sim perturbadoras, e assim eles atuam como habitantes de um Aleph borginiano onde observam inversamente, de dentro para fora, o ambiente construído pela modernidade. Sobre isso, Hall apresenta:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilo, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desoladas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente” (2006, p. 75).

O que intensifica ainda mais a imprecisão dos elementos que constituem as suas identidades é o fato dos personagens estarem fantasiados e com máscaras sob regime pactual: “Ninguém pode tirar as máscaras antes de chegar a porto seguro: foi a maldita combinação entre nós aquela noite: quem tirar, morre. Serão loucos ou ainda é Carnaval?” (DICKE, 2006, p. 13). Não se sabe nem os nomes e nem mesmo nenhum outro dado que os identifiquem fora daquele espaço. Quanto a isso, é possível fazer um paralelo com a festa carnavalesca para melhor compreender este evento presente na novela. Mikhail Bakhtin pontua que “durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência” (2008, p. 7). O critério de representação é caracterizado pela máscara que

traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das

metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridiculização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem (ibidem, p. 35).

Sob essas perspectivas, a negação da identidade evidencia o lado humano dos personagens que encenam durante todo o percurso uma rotina que expressa as necessidades básicas de sobrevivência, como a fome, a sede, o sono e a excreção, o que conota uma crítica ao espaço construído pela sedução das novas tecnologias que leva o sujeito à superficialidade e ao mecanicismo, banalizando as reais necessidades. Assim, é possível inferir que as transformações sofridas e influenciadas pelo espaço inóspito figuram ações inversas, ou seja, o retorno ao primitivo traçado por um grupo de indivíduos livres de suas expressões reais cria a imagem de uma igualdade que não existe no espaço da civilização. Sem forças em uma legítima tradição local, o aspecto ritualístico que se mantém no carnaval carrega a imagem apenas daquilo que permanece na essência das necessidades humanas sem o critério de encenação teatral, mas sim concretizados na realidade.

Ainda no campo das dualidades que destacam a própria forma de estilo de produção de R. G. Dicke, o princípio cômico do carnaval é substituído pela melancolia da toada que reproduz a nostalgia do não vivido e a tristeza do esquecimento, como mostra um trecho cantado de *Toada do Esquecido*, que intitula a novela:

Enquanto existir Cuiabá,
Enquanto o mundo for viver,
que esquecido não quero mais
minha vida continuar,
esquecimentos eternos
respondam-me: onde vão parar? (DICKE, 2006, p. 82).

Este esquecimento que perpetua pela eternidade configura a angústia do homem contemporâneo que questiona a sua identidade, que se perde nas redes de sua múltipla visão cultural e se confunde entre seus aspectos autênticos de representação e as seduções do mundo modernizante. Essa visão também pode ser associada ao imediatismo proveniente do avanço tecnológico, em que seus produtos, por exemplo, as notícias e as músicas, nascem com prazos de validade perecíveis, fadadas ao olvido, e isso intensifica o sentimento de desolação diante das descontinuidades.

Os assassinatos que ocorrem durante todo o percurso da narrativa, que vão deixando um corpo a cada parada, são motivados por uma ambição secreta, pois só se descobre quem os comete no desfecho da narrativa, quando o personagem El Diabolo apunhala Zabud e demonstra sua satisfação somente em imaginar no fundo do Jipe “todo o seu grande e único ouro que é só seu e de mais ninguém” (ibidem, p. 131). Quando ele vai até a carroceria e verifica que os sacos de ouro estavam rasgados e que

todo o ouro havia se espalhado pelo caminho, El Diabo é tomado por uma cólera enlouquecida e bate o carro em alta velocidade em uma árvore de onde já se via as luzes da cidade e morre.

O ouro, que volta ao espaço natural, passa então a ser intangível, impossibilitando a concretização dos desejos expostos durante o caminho, e a imagem da cidade tão próxima mostra que ela não poderia ser alcançada sem seu objeto intermediário, construtor da esperança, de que as seduções de nada valem sem ele, além da morte simbolizar a impossibilidade de se construir como sujeito social dentro de uma demarcação tão próxima. Com tudo de volta ao seu espaço primordial, o homem, o ouro e a natureza finalizam o texto com a imagem fronteira entre o rural e o urbano – com tudo que implica esta margem – que representa a visão do indivíduo mato-grossense diante do progresso do estado.

Considerações finais

Nesta novela de R. G. Dicke encontram-se várias formas de se abordar a representação identitária que atua como forma de pensamento do homem contemporâneo e que evidenciam a influência dos acontecimentos sociais na produção artística. Assim, o cenário mato-grossense é o palco de onde vocalizam as várias expressões exploradas na análise.

A particularização com a qual os temas são abordados exhibe a individualidade do sujeito que carrega os resíduos do período moderno do início do século e que se sente hesitante diante da multiplicidade gerada pela globalização. A reflexão sobre as mudanças sofridas conota a crítica à devastação do meio ambiente e à invasão urbana onde os personagens expressam uma sensação de não-pertencimento ao mesmo tempo em que vislumbram os espaços internacionais.

O ouro expressa a relação de consumo e a áurea de sedução que propicia a falsa imagem de alcance de tudo através da riqueza. Essa imagem é construída pela passagem do momento em os personagens o possuem ao alcance das mãos, mas não podem usufruir de seus privilégios, à perda de tudo, que simbolicamente retrata a desconstrução do sujeito social contemporâneo ditado pelo capitalismo e intensifica a imagem do dinheiro como o deus moderno, conforme é venerado na trama.

A plurivocalidade dos personagens e das vozes do rádio demonstra algumas das consequências da irrupção massiva das tecnologias de comunicação, como a superficialidade dos contatos com outras culturas e principalmente pelo seu poder de ditar desejos, criando espaços idealizados de felicidade.

O texto apresenta sujeitos em conflito com sua própria identidade que questionam os fenômenos que influenciam a sua formação e apresentam uma insatisfação quando os múltiplos traços se confundem, gerando uma visão fragmentada de si mes-

mo, no espaço em que o local e o global edificam sua representação identitária.

A expressão da linha metafórica se consolida, portanto, nos fluxos espaciais – geográficos e imaginários - que configuram um ambiente que oscila entre o seguro e o hostil, passado, presente e futuro, o real e o idealizado, elementos edificantes das fronteiras que delimitam um novo espaço de significação em trânsito entre o primitivo e o moderno. Isso coloca em movimento formas de representações híbridas presentes na identidade do indivíduo que vê a si cercado pela modernização.

A comunhão dos estudos culturais com os literários permite, na narrativa dickiana, mostrar o quanto é contraditória a tentativa de expressão identitária em uma sociedade em processo de construção constante que influencia ativamente na maneira de ser do homem contemporâneo.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. Editora Universidade de Brasília. São Paulo: 2008.
- BOSI, A. **Dialética da Colonização**. Companhia das Letras. São Paulo: 2010.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. T. A. Queiroz, Publifolha. São Paulo: 2000.
- DICKE, R. G. Toada do Esquecido. In: _____ DICKE, R. G. **Toada do Esquecido e Sinfonia equestre**. Carlini & Caniato. Cuiabá, MT: 2006. p. 11-133.
- DIMAS, A. Rumo aos conceitos. In: _____ DIMAS, A. **Espaço e romance**. Ática. São Paulo, 1985.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S. A. Rio de Janeiro: 1989.
- HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adeline La Guardia Resende [et al]. Editora UFMG. Belo Horizonte: 2003.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Gauracira Lopes Louro. DP&A. Rio de Janeiro: 2006.
- HANNERZ, U. **Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional**. Mana, 1997. Disponível em: www.scielo.br/pdf/mana/v.301/2454.pdf. Acesso em: 03 de abril de 2014.
- MAGALHÃES, H. G. D. **História da Literatura de Mato Grosso: século XX**. Cuiabá, MT: Unicen Publicações, 2001.
- RAMA, Á. **Literatura e cultura na América Latina**. Organização Flávio Aguiar e Sandra G. T. Vasconcelos; tradução Raquel la Corte dos Santos, Elsa Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

A “FUNÇÃO PATERNA” EM *HORA DE DORMIR*, DE SANTIAGO VILLELA MARQUES, E *A TERCEIRA MARGEM DO RIO*, DE GUIMARÃES ROSA

Henrique Roriz Aarestrup Alves

De acordo com Freud, a cultura surge a partir do momento em que se instaura, entre os homens, a proibição do incesto, ocorrendo, então, a troca de mulheres entre os grupos humanos. Em *Totem e tabu*, Freud teoriza sobre a origem da cultura patriarcal em que o “pai” assume uma função reguladora de proibição do incesto, o que, definitivamente, diferenciou os homens de outros animais. O “complexo de Édipo” torna-se, portanto, um elemento fundamental para que seja possível o advento da civilização de estrutura patriarcal. Juliet Mitchel, em *Psicanálise e feminismo*, afirma que:

A história da humanidade, tal como Freud a reconstrói, é determinada por um fator: o assassinato do pai primitivo num período pré-histórico. E esse pai morto é que é a marca do patriarcado. (...) Esse é o começo da lei social e da moralidade. Os irmãos se identificam com o pai que eles mataram e internalizam a culpa que lhes proporciona o prazer de sua morte. Assim o pai se torna muito mais poderoso na morte do que na vida; é na morte que ele institui a história humana. O pai morto, simbólico, é muito mais importante do que qualquer pai vivo e real que se contentam em transmitir o seu nome. Assim começa a história do patriarcado. Marcados pelo símbolo do pai morto é que os meninos e as meninas encontram seu lugar cultural no interior dessa instância que é o complexo de Édipo (MITCHEL, 1979, p. 420).

Através desse processo, instituiu-se a “função paterna”, que não se resumiria, simplesmente, na figura do pai no interior da família de cunho patriarcal, já que entraria em cena uma representação simbólica muito mais ampla e complexa, composta de interditos necessários à constituição do sujeito. Nesse sentido, essa “função paterna” poderia ser veiculada tanto pelo pai quanto pela mãe, na medida em que ambos promoveriam o impedimento do incesto. Porém, em *O mal-estar na civilização*, Freud afirma que as proibições, na cultura ocidental, não aconteceriam sem um custo:

Na literatura analítica mais recente, mostra-se predileção pela ideia de que qualquer tipo de frustração, qualquer satisfação instintiva frustrada, resulta, ou pode resultar, numa elevação do sentimento de culpa. (...) Isso só parece possível de maneira indireta se supusermos que a prevenção de uma satisfação erótica exige uma agressividade contra a pessoa que interferiu na satisfação, e que essa própria agressividade, por sua vez, tem de ser recalçada (FREUD, 1974, p. 101).

Ou seja, para Freud, o advento da civilização (patriarcal) exige uma renúncia

libidinal de seus membros para que ela possa existir. Entretanto, essa “formatação” do sujeito não aconteceria sem consequências para a economia psíquica, resultando em agressividade – que deveria ser recalçada –, e insatisfação. O teórico afirma que “não é fácil entender como pode ser possível privar de satisfação um instinto. Não se faz isso impunemente. Se a perda não for economicamente compensada, pode-se ficar certo de que sérios distúrbios decorrerão disso.” (FREUD, 1974, p. 118). Segundo o teórico, esses sérios distúrbios poderiam ser fruto da agressividade e da impossibilidade de conquistar felicidade no âmbito da cultura. Uma das explicações para a violência e para a culpa (neurose) seria essa renúncia em nome da civilização, na medida em que o sujeito não receberia uma contrapartida satisfatória do meio social, advindo, daí, frustração.

Não é objetivo desse artigo aprofundar nas questões teóricas sobre o complexo de Édipo e o processo de castração desenvolvidas por Freud; apenas interessa observar aqui que a função do “pai”, na família patriarcal, seria representar a lei fundamental – interditos – e que, apesar de repressora, seria ela necessária para a própria constituição do sujeito – e da civilização –, de acordo com os padrões impostos pela cultura. Essas questões são importantes para se analisar os contos *Hora de dormir*, de Santiago Villela Marques, e *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, tendo em vista as representações dessa “função paterna” em ambas as narrativas.

No conto de Marques, o personagem do pai apresenta-se como algo ameaçador para seu próprio filho Danilo. Associado a uma imagem de “bicho-papão” – o Bicho Tutu – “comedor de crianças”, a figura do pai é apresentada como alguém que, apesar de representar socialmente a regra, a lei e a ordem estruturantes da família patriarcal, promoveria o contrário, ou seja, a sua desestruturação e instabilidade. A forma como o pai relaciona-se com os membros da família e da fazenda aparece logo no início da narrativa:

Do outro lado da parede que engoliu Mãe, é Pai que entra no trote-boi dos homens brutos. A fazenda faz Pai de capataz e Pai ensina à fazenda as suas pesadas lideranças, à terra sua tarefa de expressar-se em grãos; às cercas o mister de geometrizar riquezas; à alimária a vocação de saber-se bicho, e a mesma lição aos homens (MARQUES, 2012, p. 32).

A figura do Pai é associada à de um líder que hierarquiza as relações com o “outro”, seja homem, animal ou a própria terra. Na condição de chefe de família e de capataz da fazenda, o pai coloca-se em um patamar superior ao impor sua vontade a todos com brutalidade animalésca. Dessa maneira, quando ensina “à alimária a vocação de saber-se bicho, e a mesma lição aos homens”, o personagem nivela homens e bichos no processo de auto afirmar-se. Dessa maneira, a alteridade é vista pelo Pai como algo a ser dominado pela força – como a própria natureza pela cultura patriarcal –, e tudo aquilo que não se encaixa nesse padrão de significar o mundo é visto de forma nega-

tiva. Nesse sentido, o personagem do pai estabelece conduta semelhante tanto dentro quanto fora do ambiente familiar, já que exerceria a mesma liderança como chefe de família e capataz da fazenda. Hannah Arendt, entretanto, em sua obra intitulada *Da violência*, afirma que:

O “poder” corresponde à habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em uníssono, em comum acordo. O poder jamais é propriedade de um indivíduo; pertence ele a um grupo e existe apenas enquanto o grupo se mantiver unido. (ARENDR, 1985, p. 27)

Para a teórica, poder seria justamente a possibilidade de articular em conjunto com os outros através do discurso e do convencimento, propondo, assim, uma ação conjunta. Claro que a análise de Arendt refere-se ao âmbito da política em um contexto de modernidade europeia, mas, tendo em vista que a dita civilização brasileira deriva da patriarcal oriunda do Velho Mundo, poder-se-ia considerar possível e frutífero utilizar os conceitos da teórica para compreender as questões sobre poder e violência nas narrativas em questão. Nesse sentido, o personagem do pai, no conto de Marques, não estaria exercendo “poder” algum, pois não busca agir em consenso com os membros da família e nem da fazenda. Aliás, o que o pai faz, indistintamente, é impor sua vontade pela força, ou seja, pela violência física:

Mãe aprendia tudo, era boa de escola e queria até ser professora, se não ganhara marido tanto de sabedorias. Maior de informação, **Pai sempre encontrava os meios de falha que a boa aluna não via mas deduzia dos castigos**. Pai era providenciado nas clarividências: meia garrafa de aguardente e os embustes do universo se lhe desmantelavam. Reconhecia as manhas do Diabo e as de Deus, que não eram menores. **Mãe, de ser mulher e santa, apanhava pelos dois** (MARQUES, 2012, p. 32). (Grifos meus).

O filho Danilo e a Mãe apresentam-se como membros subordinados ao Pai, que representa a lei e a ordem familiar. Entretanto, tanto Danilo quanto a Mãe são alvos constantes da violência física do Pai, como se transgredissem constantemente suas regras e merecessem castigos corporais. Arendt aponta que “o poder e a violência se opõem: onde um domina de forma absoluta, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder esteja em perigo, mas sem se deixar que percorra o seu curso natural, o resultado será o desaparecimento do poder” (ARENDR, 1985, p. 35). Para a teórica, a violência física implica em ausência de poder, pois não haveria a ação consensual em nome de um objetivo comum. De modo semelhante, o pai não estaria exercendo poder ao se utilizar da violência na relação com a Mãe e com o filho Danilo, pois não há diálogo promotor de consenso em relação às regras impostas pelo pai, e sim a agressão física como única forma de linguagem e de relação social. Aliás, as regras impostas

pelo pai mostram-se um tanto quanto arbitrárias e aleatórias, implicando em castigos indiscriminados, já que, para o pai, qualquer que fossem as suas ações seriam merecedores de castigos. Nesse sentido, o maior “erro” da Mãe e do filho residiria no fato de comporem um tipo de “alteridade” inserida em um sistema de classificações negativas, ou seja, seriam eles o “não-pai”. O líder da família “sempre encontrava os meios de falha” da Mãe, que mereceria, assim, ser alvo de agressões pelo simples fato de ocupar o lugar social de mulher, acompanhado de seus respectivos significados e ambiguidades, de acordo com a sociedade patriarcal: “mulher e santa”. Com o filho Danilo, a postura é também agressiva:

As diferenças são muitas nas razões do corretivo, e Danilo grandemente se instruiu nos relativismos legisladores: apanha-se de não dormir; apanha-se de estar dormindo quando o melhor é acordado; apanha-se de estar à janela; apanha-se de jazer-se à cama em cima, ou à cama embaixo, conforme varia o medo da suspeita ao terror (MARQUES, 2012, p. 34).

Nessa relação, o Pai situa o filho fora de seu campo de ordenação, como se Danilo fosse um elemento transgressor, não contemplado pela própria ordem. Danilo, mesmo limitando-se em ocupar apenas o espaço a ele concedido – seu quarto –, apanha por qualquer ação que cometa, mostrando que é agredido, enfim, devido a sua própria condição de filho e, portanto, de objeto do Pai. Tendo em vista que o exercício da violência não seria o mesmo que o do poder, segundo Arendt, poder-se-ia dizer que o pai, não exercendo poder em relação à Mãe e ao filho Danilo, utilizar-se-ia da violência, supostamente, em nome das regras que defende. Porém, o pai bate não simplesmente porque acredita estar “educando” o filho (ou a Mãe) em nome de regras morais que crê serem verdades absolutas e promotoras de um bem maior, em nome da instituição familiar. O personagem agride muito mais porque não sabe relacionar-se com a alteridade de outra forma, tornando a violência uma linguagem, ou seja, a única forma conhecida por ele para lidar e comunicar-se com o “outro”. Não é por acaso que Danilo associa a imagem do pai à monstruosidade do “Bicho Tutu”, ou seja, a dita “regra” defendida pelo pai para aplicar castigos não é utilizada em benefício da união e bem estar familiar, e sim em nome de um “fundamentalismo egóico” que comunica ao filho (e à Mãe) que ele não teria permissão para existir na condição de diferença. Essa questão da monstruosidade do pai será retomada mais adiante, após o desenvolvimento de algumas considerações sobre o conto de Rosa.

No conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, o personagem do pai, sem maiores explicações, abandona sua família e põe-se a navegar no rio:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verda-

de deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho (ROSA, 2001, p. 80)

O pai age dessa forma, misteriosa, sem dizer uma palavra à família ou ao filho, narrador do conto. Essa atitude promove uma série de eventos na narrativa: vizinhos e parentes exigem explicações para o sumiço do pai; o tio vem “para auxiliar na fazenda e nos negócios” (ROSA, 2001, p. 81); dois soldados, jornalistas e até um padre tentam, em vão, desvendar o inexplicável ato e trazer o chefe da família de volta. Ocorrem, a partir de então, o casamento da irmã e o nascimento do neto, mas o pai mostra-se irredutível e não retorna a casa. Com o tempo, a família desagrega-se:

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. (ROSA, 2001, p. 83).

O silêncio do pai causa profundos transtornos a toda a família. Nesse processo, percebe-se uma característica da cultura ocidental e logocêntrica, que é buscar sempre explicações plausíveis para aquilo que não entende, de acordo com sua lógica binária:

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder ser também pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. (ROSA, 2001, p. 80-81).

Porém, esse exercício dos personagens para explicar o acontecido poderia ser considerado como uma tentativa lograda de preencher com significados e, portanto, com linguagem, o “silêncio” do pai. Nesse sentido, o que parece mais incomodar os membros da família e demais representantes de instituições sociais, como o padre (Igreja), os soldados (Estado) e os jornalistas (imprensa), seria o fato de nenhum significado possível parecer satisfatório para esclarecer a atitude do pai e revertê-la. Chomsky afirma que a razão seria aquilo que diferencia o homem dos outros animais:

Se o homem tivesse o instinto dos animais não poderia ter aquilo que nele chamamos razão; pois justamente esses instintos arrastariam suas forças tão obscuramente, a tal ponto que não haveria para ele nenhum círculo de reflexão livre. É esta própria fraqueza do instinto que constitui a vantagem natural do homem, que faz dele um ser racional. (CHOMSKY, 1972, p. 24-25).

Se para o teórico o diferencial do ser humano em relação aos animais seria a racionalidade, a linguagem articulada também poderia ser considerada um dos elementos dessa distinção, pois é através dela que essa dita razão é construída. É claro que esse conceito de humanidade de Chomsky, de cunho cartesiano, apresenta suas limitações, pois não leva em consideração as contradições e incongruências do sujeito nos contextos incertos da pós-modernidade, como se ele fosse linear e homogêneo. Mas, para fins de análise dos contos, esse conceito mostrar-se-ia suficiente para dizer que o ato do pai estaria além (ou aquém) dos limites da razão e da própria linguagem, já que nenhuma explicação, na narrativa, mostra-se plausível ou satisfatória. Nesse sentido, o ato do pai estaria no âmbito do não humano, do irracional, do ininteligível ou do animalesco. Não é à toa que o pai adquire uma aparência de bicho para o filho:

Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia (ROSA, 2001, p. 83).

O incômodo maior provocado pelo ato do pai advém, principalmente, do fato de apresentar-se muito mais próximo da natureza do que da cultura. Nesse sentido, poder-se-ia pensar que a saída do pai do âmbito social para o da natureza significaria um “retrocesso” ou “retorno” a um momento pré-cultural de existência, com implicações, inclusive, escatológicas. A respeito dos dois significados do termo “escatológico”, Walty e Cury, em seu artigo intitulado *In memoriam: escrita e lixo*, apontam que:

No primeiro, liga-se a *skôr, scatós*, do grego, significando excremento. No segundo, a *éskhatos*, também do grego, com a significação de extremo, último, o que contém ainda a idéia de renovação, da possibilidade de um novo tempo. (CURY e WALTY, 2004, p. 59).

Dessa maneira, o “retorno” do pai a essa condição “primitiva” apontaria para um processo próximo do primeiro significado de escatologia, que seria de deterioração ou decomposição da própria cultura criadora da “função paterna”, pois seu sumiço e silêncio - ausência da razão e da linguagem - promove a desintegração da célula fundamental da sociedade patriarcal, que é a família. Cada membro abandona a casa, restando apenas o filho. Além disso, as instituições sociais presentes na narrativa – Igreja, Estado e imprensa – também falham na tentativa de decodificar, classificar e controlar o ato do pai, ficando, também, irreversivelmente questionadas e esvaziadas de sentido. Por outro lado, a associação do pai ao animalesco poderia significar a possibilidade de um recomeço, mesmo que em estado primitivo, ligando-se, assim, ao segundo significado do termo, ou seja, “renovação” ou “possibilidade de um novo tempo”. Talvez seja esse um possível significado para o título do conto: a terceira margem do rio poderia

simbolizar um recomeço, uma nova possibilidade de existência.

Em relação ao filho e a outros membros da família, o pai não exerceria “poder” e nem “violência”, já que não desenvolve nenhuma ação em conjunto através da linguagem articulada, e tão pouco realiza qualquer agressão física. No início da narrativa, um esboço de conflito entre o pai e a mãe é anunciado. Porém, o pai responde apenas com olhar e gestos para o filho:

Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu apenas alva de pálida, mascou o beijo e bramou: “*Cê vai ocê fique, você nunca volte!*” Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos (ROSA, 2001, p. 80).

Ao entrar na canoa e lançar-se ao rio, o pai não estabelece relação de poder ou violência, e sim um esvaziamento das relações sociais patriarcais. Talvez isso possa ser considerado um tipo de violência simbólica, na medida em que rejeita e esfacela a cultura. De qualquer maneira, o abandono da família poderia significar desistência de exercer a “função paterna” e de colocá-la em funcionamento no seio familiar, rejeitando, também, a sociedade e suas instituições. Talvez isso signifique, também, que aquela insatisfação explicitada por Freud em relação à civilização esteja operando no personagem do pai, o qual a expressa na forma de abandono da cultura, e em silêncio.

A monstruosidade dos pais, em ambas as narrativas, parecem evidentes, mas possuem significados diferentes. Para Danilo, o pai estaria relacionado ao “Bicho Tutu”, ou um tipo de “bicho papão” construído pelo imaginário infantil do personagem. Ou seja, o pai é associado a uma entidade ameaçadora e nada acolhedora. Não há diálogo algum entre pai, mãe e filho que tornem explícitas e consensuais as ditas regras “(in)definidas” pelo pai, pois elas vão depender de seu estado de espírito ou grau étlico: “Pai era providenciado nas clarividências: meia garrafa de aguardente e os embustes do universo se lhe desmantelavam” (MARQUES, 2012, p. 32). Dessa forma, justamente por não se apresentar com a clareza das regras basilares da família, com o intuito de conduzir seus membros pelo dito bem da própria instituição patriarcal, o pai assume as dimensões monstruosas do “Bicho Tutu”, que poderia simbolizar suas decisões arbitrárias e violentas, como se fosse uma face deformada da lei que representa. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o monstro, na tradição bíblica, “possui as características do disforme, do caótico, do abissal” (CHEVALIER, e GHEERBRANT, 1993, p. 615). Essa ideia de monstro aproximar-se-ia em parte da monstruosidade do pai, pois estaria vinculado à deformidade da “função paterna” do sistema patriarcal, tendo em vista que há, na narrativa, a referência à lei. Ou seja, o pai de Danilo não seria monstro meramente por sua “informidade” ou “caoticidade”, como se não existisse a instância da ordem, mas sim pela deformidade do uso que faz da “razão” e, conseqüentemente, da “função paterna” socialmente estabelecida, contida nas constantes e imprevisíveis

“reinvenções” da norma, de modo a sempre justificar o uso da violência física. Como prova disso, basta lembrar das várias surras que leva Danilo em nome de uma regra pronunciada naquele momento, independentemente de onde estivesse ou o que tenha feito. Isso igualmente se aplicaria à Mãe.

Na narrativa de Rosa, a monstruosidade do pai seria diversa. O pai, pelo esvaziamento da cultura patriarcal e pela aproximação com o mundo da natureza representaria a própria morte. O filho, ao vislumbrar a imagem do pai, mais ao final da narrativa, foge assustado, apesar de propor tomar o seu lugar na canoa:

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me atirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além (ROSA, 2001, p. 85).

A reação do filho é típica de quem encontrou algo absolutamente desconhecido, como a própria morte: tem-se medo e, ao mesmo tempo, fascínio. Freud (1974) explica essa reação ambivalente, na medida em que o medo estaria intimamente ligado à perda da consciência e das dimensões corporais através da decomposição, e o fascínio estaria relacionado com uma nostalgia inconsciente de um momento pré-cultural de existência em que não se sofria pelo fato do “ser” ainda não ter sido constituído como sujeito em falta. Nesse sentido, o filho apresenta o desejo de tomar o lugar do pai e fazer parte dessa “outra” dimensão (fascínio) mas, ao mesmo tempo, o pavor o domina, justamente pela alteridade radical e devastadora da cultura que o pai representa. Nesse contexto, esse pai estaria mais próximo da monstruosidade proposta por Chevalier e Gheerbrant, ao ser associado ao informe e ao caos anterior à ordem, do que o pai de Danilo, da narrativa de Marques, mais ligado à deformidade da lei.

Na narrativa “santiaguiana” o menino comunica-se com uma espécie de co-ruja, ou seja, com o Iacurutu. Essa ave de rapina mostra à criança outros mundos, situados além daquele vivenciado com o pai:

Danilo vai se formando doutor de insubstâncias, as sabedorias noturníssimas do pouco, e aprende as lições, muitas. Que: morte é quando a vida se distrai. Que: passarinho e borboleta é flor sem lugar. Que: menino é o jacaré na lagartixa. Que: o feio é uma doença de vista. Que: a preguiça é o pecado do Paraíso. Que: coragem é medo desembestado.

Pai é que deve de não gostar de tanta lição sem serventia. Na obrigação de ensinar o filho suas sapiências, Pai esmurra aporta do quarto menino, grita à chave. Mãe não quer entregar, no seu juízo de arcanjo em portão de jardim proibido (MARQUES, 2012, p. 33-34).

As lições aprendidas por Danilo com o Iacurutu estão muito próximas daquilo que seria uma lógica infantil ou até mesmo linguagem poética, pois o lúdico, o prazer de brincar com a linguagem e com a alteridade estaria presente em uma forma de representar o mundo ainda não formatada ou engessada pelas normas institucionalmente impostas, ou mesmo pelas veiculadas pelo pai, “que deve de não gostar de tanta lição sem serventia”. Ou seja, a dimensão do pai, que representa a cultura e a lei, mesmo que deformada, opor-se-ia ao mundo de Danilo e do Iacurutu, mais ligado ao natural e a significados regidos por uma lógica mais livre, lúdica e criativa, própria de uma criança curiosa, aberta ao diverso e afeita ao exercício de alteridade. A ave Iacurutu, nesse sentido, associa-se à ideia de submundo, de clandestinidade, de noturno, de lunar e de obscuridade em relação à autoridade “solar” instituída pelo pai. A passagem da narrativa em que as imagens de Danilo e de Iacurutu se sobrepõem na janela é significativa para ilustrar esse processo de identificação entre os dois:

Danilo firmou as mãos. Então, correu para cima, escalando centímetros, a linha de vidro da janela, aproximando e confundindo menino iluminado e pássaro de breu, os contornos diáfanos da criança à luz de vela transmitindo em massa compacta e negra, Danilo sumindo no espelho da janela e Iacurutu subsubindo forte de corpo... (MARQUES, 2012, p. 36)

Na medida em que o “Bicho Tutu” anuncia a sua chegada ao quarto de Danilo, a identificação entre o menino e a coruja faz-se mais evidente, simbolizando a oposição desses dois mundos em conflito: o do filho e sua situação de clandestinidade subalterna e subversiva, e o do pai, autoridade impositiva e violenta. A “função paterna”, nesse contexto, seria assegurar que a lei seja cumprida pelos membros da família, de modo a torná-la coesa pelo exercício do poder, no sentido arendtiano do termo. Entretanto, o pai faz uso da violência em nome de uma “ordem” e “razão” subjetivamente arbitrárias que não promovem a união familiar justamente porque não apresentaria legitimidade. Ou seja, as ações do Pai não teriam o aval da Mãe e nem de Danilo, que apenas sentem muito medo e suportam, resignadamente, os impactos físicos e psicológicos das investidas agressivas do pai: “Vem de novo o Pai, de porta abaixo, no estremecimento do quarto. Danilo em só, facinho, a carne nem se ofendia na surra de Pai, o de dentro é que vivia no tempo, suspirava a fuga de Iacurutu e a irrupção do Pai súbito” (MARQUES, 2012, p. 36).

Faz sentido, portanto, a associação que o filho realiza entre o pai e a figura de um monstro, o Bicho Tutu, devorador de crianças, em sua potencialidade de destruir a alteridade aberta e sensível que Danilo representa. A descrição feita por Iacurutu apresenta uma criatura com características de alguns animais ligados ao noturno:

No bico flautista de Iacurutu, retrato insuflado do sinistro é este perfil de Bicho Tutu: buracos sem fundo de olhos, de enxergar a alma no não-lá-dentro; mas muito em miudinhos, para caber na cara melhor os dentes, cada um na

feição de um canivete amolado; dedos tremelicando de aranha carangueja, passeadores e curiosos de couro de criança; a corcunda seca e calombosa como segunda cabeça; o tronco ondulado de rugas, onde pesteiam vermes e varejeiras; e voa em aparatos de morcego (MARQUES, 2012, p. 34-35).

O Bicho Tutu faz-se monstro ameaçador, principalmente, porque extrapola as dimensões do humano. As partes da anatomia com características de animais culturalmente associados ao “mal” por representarem algum tipo de ameaça à vida, como “dedos tremelicando de aranha carangueja” e “aparatos de morcego”, além dos dentes, “cada um na feição de um canivete amolado”, dentre outras características, constroem uma imagem, para Danilo, de uma criatura intimamente associada ao instintivo, ao irracional, ao animalesco e ao noturno, com predisposição para um ataque brutal, apesar de, socialmente, o pai ser considerado a regra e a luz. “Vermes e varejeiras” significam decomposição do corpo, ou seja, a própria morte. O medo, nesse sentido, estaria ligado à consciência da própria condição humana de reles mortal. O Bicho Tutu faz-se monstruoso não apenas porque teria potencial para ferir e matar, mas também porque traz, em seu próprio corpo cheio de deformidades, elementos simbólicos que remetem à degradação. Além disso, a criatura mistura as duas instâncias existenciais de vida e morte, pois seria um ser “vivo” que carrega, em si, o signo da própria morte: varejeiras, vermes, dentes afiados, asas de morcego. De acordo com José Carlos Rodrigues, em *Tabu do corpo*, a mistura de fronteiras, sejam existenciais ou corporais, podem produzir um sentimento de mal-estar:

A reação de nojo é uma reação de respeito pelas convenções que classificam e separam. Assim como o ato de purificar é um ato de retirar as manchas que borram as linhas de demarcação dos limites de cada categoria – porque é necessário haver separação para haver comunicação e haver sentido para a poluição ter sentido. Uma coisa nojenta é sempre uma coisa que cruza indevidamente uma linha demarcatória, estabelecendo-se em um lugar impróprio e deslocado do sistema de ordenação. A reação do nojo é uma reação de proteção contra a transgressão da ordem. (RODRIGUES, 2006, p. 125, grifos acrescentados).

A reação de nojo, segundo o teórico, estaria relacionada à ameaça que determinadas misturas oferece à ordem social. De modo semelhante, o monstruoso poderia ser considerado como tal porque também transgride demarcações. O Bicho Tutu mistura, em seu próprio corpo, a abjeção animal e a feição humana. A criatura é Bicho Tutu e Pai “humano” ao mesmo tempo, ou seja, o monstruoso, justamente por apresentar fronteiras corporais cruzadas e deformadas, lembrando aos homens sua condição mortal. Por isso ele causa nojo. E por isso ele é tão temido. Nesse sentido, as regras do Pai estariam mais relacionadas ao Bicho Tutu por ser capaz de mostrar a Danilo que ele é frágil e vulnerável, ou seja, suscetível à morte, o que causaria medo e terror. Dessa

maneira, o pai, que deveria exercer uma “função paterna” zeladora da vida de seus membros familiares, mostra-se como algoz de seu próprio filho e esposa, com potencial de comprometer a integridade física e psicológica deles, principalmente de Danilo. O filho, que representa a continuidade da família e, metonimicamente, da sociedade patriarcal, finalmente ensaia um enfrentamento do Pai:

O Pai é porfioso, como os heróis que morrem cedo. A fechadura engole a chave com raiva. Lençol erguido, um vento de varejeiras arreperia a nuca de Danilo. Um assovio sopra na cama: Liliho... A faca se embola nos dedos. A porta se entrega, vencida. Danilo é o *homem*:

- Vem Bicho Tutu. Hoje a noite está de jeito prá dormir. (MARQUES, 2012, p. 37)

Danilo, portando uma faca, ensaia defender-se do ataque do Bicho Tutu. Nesse momento, a narrativa indica que algo mudaria nessa relação familiar, já que o filho não mais suportaria ser agredido pelo pai sem reagir. Afinal, Danilo agora “é o *homem*”. Ou seja, Danilo acredita na possibilidade de conseguir defender-se, mesmo que seja pela violência. Fica implícito que Danilo não mais permitiria ser agredido por seu pai – e que talvez até o mate –, já que o espera com uma faca. Porém, a narrativa deixa isso em aberto. De qualquer maneira, a base familiar patriarcal mostra-se comprometida, pois o conflito e a violência é que formariam os alicerces dessa estrutura familiar, e não o diálogo e o consenso.

Já na narrativa do conto de Rosa, a “monstruosidade” do pai estaria relacionada com a questão do esvaziamento da cultura. Esse pai, diferentemente do Bicho Tutu, não teria partes de seu corpo “(de)composto” por diferentes tipos de animais. As características corporais do pai do conto roseano seriam “humanas”, mas em estado primitivo. O fato de apresentar-se barbudo, cabeludo e com unhas grandes, com aspecto de bicho, poderia significar que se tornou uma criatura aquém da cultura, próximo do selvagem e do natural e, portanto, não formatado e controlado pelos padrões éticos e morais do patriarcalismo. Na cultura patriarcal, a natureza é vista como um “outro” a ser dominado e subjugado, justamente porque teria um potencial de por em xeque a dita racionalidade estabelecida como elemento fundamental de humanidade. A metafísica ocidental, baseada no binarismo logocêntrico, apresenta necessidade de classificar e explicar todos os fenômenos da natureza. Porém, na narrativa de Rosa, essa cultura tradicional não consegue desvendar os mistérios do silêncio e do desaparecimento do pai. Não é à toa que a família se desagrega com seus membros partindo para outras regiões, deixando somente o filho na fazenda. Na medida em que outras instituições sociais também não obtém êxito em controlar e reverter o ato do pai, fica a civilização de cunho patriarcal também questionada. Aliás, mais do que isso. Poder-se-ia dizer que essa cultura fica “desconstruída”. A respeito desse processo de desconstrução, o

filósofo Jacques Derrida aponta para a possibilidade de se ler nas fissuras do discurso de tradição metafísica:

Nuestro discurso pertenece irreductiblemente al sistema de las oposiciones metafísicas. No se puede anunciar la ruptura de esa pertenencia más que mediante una *cierta* organización, una cierta disposición *estratégica* que, dentro del campo y de sus poderes propios, volviendo contra el sus propias *estratagemas*, produzca una *fuerza de dislocación* que se propague a través de todo el sistema, fisurándolo en todos los sentidos, y *de-limitándolo* de parte a parte. (DERRIDA, 1989, p. 32-33)

O teórico indica que é possível acessar as frestas da linguagem e ler aquilo que estaria recalcado, utilizando-se de elementos da própria metafísica ocidental – no caso do conto, o pai - que rege a cultura patriarcal. Nesse sentido, a narrativa e suas metáforas, inclusive a da “terceira margem do rio”, esconderia, em suas fissuras, justamente isso: o retorno a um momento pré-cultural de existência que guardaria, potencialmente, a possibilidade de outra forma de vida, “humana” talvez, já que o primitivo, em si, poderia transformar-se em uma infinidade de outras maneiras de existir. Sendo assim, a civilização ou cultura patriarcal ficaria “nadificada”, esvaziada, “desconstruída” não só em sua pretensão hegemônica de impor suas significações sobre o mundo, mas também devido a sua condição de simulacro, de linguagem dessubstancializada, que não passaria de arbitrariedades impostas com intuito de dominação do “outro”, seja ele a mulher, os animais, a natureza, a terra, enfim, a alteridade de uma maneira geral. É isso que o pai, afinal, abandona, silencia e desconstrói.

O pai, nesse sentido, abandonaria esse projeto falido. Residiria, aí, a diferença da “monstruosidade” do pai da narrativa roseana do pai do texto de Marques. O pai da “terceira margem” não se deixa significar pela cultura, desmoronando-a em seu próprio eixo falocêntrico. O pai de “Hora de dormir” estabelece o conflito e a violência como forma de lidar com a alteridade, deformando a cultura patriarcal de tal maneira que sua imagem cria uma “aberração”, pois não se basearia na hierarquia consensual, estabelecida por relações de poder, e sim em uma pretensa dominação do “outro” pelo viés da violência. O resultado seria o embate entre o pai e o filho, comprometendo, assim, a legitimidade das leis que compõem a cultura. Nesse sentido, não haveria, aí, um “retorno” ao um estado natural devido ao fato de o pai ainda representar (e não esvaziar) a lei, mesmo que absurda e deformada pela violência da metáfora do Bicho Tutu. Residiria na narrativa, então, uma brutalidade monstruosa que potencializaria o que há de mais agressivo na cultura patriarcal, mostrando que seu modelo está problemático. A ética e a moral estariam falidas como elementos que possibilitam a vida em sociedade, já que se mostraria incapaz de promover convivência respeitosa e resolução dos conflitos através do diálogo e da compreensão. Aliás, é bem isso que faz o pai e, por metonímia, a sociedade patriarcal: julga e classifica o “outro” ao invés de compreender, em profun-

didade, a sua condição de diferença. Interessante dizer que seria em nome dessa moral mesmo, inclusive religiosa, que o pai utiliza-se da violência física para “corrigir” seus familiares: “Reconhecia as manhas do Diabo e as de Deus, que não eram menores. Mãe, de ser mulher e santa, apanhava pelos dois” (MARQUES, 2012, p. 32). Aí residiria sua monstruosidade: a lei do pai é deformada de tal maneira pela violência que acaba sendo composta pela mistura de fragmentos de animais ameaçadores e de elementos da própria cultura: o bicho Tutu, com seus olhos grandes, dentes de canivetes amolados, dedos de carangueja e asas de morcego. Se o pai da “terceira margem” seria monstruoso porque provoca a aversão da cultura pelo seu retorno ao primitivo, desconstruindo também sua “função paterna”, o pai da “hora de dormir” assume feições monstruosas por exibir as entranhas dessa cultura naquilo que tem de mais horripilante: a dominação simbólica do “outro” transforma-se em violência propriamente dita ao tornar os membros da própria família um “outro” negativo, um inimigo a ser combatido. Isso faz dessa instituição e também de sua “função paterna”, estrutura fundamental da sociedade patriarcal, no mínimo muito problemática, questionando, “violenta” e metonimicamente, essa civilização e seu modelo de existência.

Pode-se concluir, portanto, que em ambas as narrativas a “função paterna” e, conseqüentemente, a família e a sociedade patriarcal estariam comprometidas. Na narrativa de *A terceira margem do rio*, essa cultura apresenta-se desconstruída, mas com a potencialidade de recomeçar algo novo. No conto *Hora de dormir*, a “civilização” estaria irreversivelmente deformada, já que seu desfecho concentra-se no conflito violento entre pai e filho. Fica evidente, assim, que em ambos os textos a civilização de cunho patriarcal encontra-se falida em sua capacidade de significar o mundo e gerir as relações humanas de modo satisfatório.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **Da violência**. Brasília: UNB, 1985.

CHOMSKY, Noam. **Linguística cartesiana**. Trad. Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

CURY, M. Z.; WALTY, I. L. C. In memoriam: escrita e lixo. **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, n. 17 (Literatura e Globalização), 2004, p. 55-60.

DERRIDA, J. **La escritura y La diferencia**. Coleção Pensamiento crítico/Pensamiento utópico. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

_____. Totem e tabu. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII**. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

GHEERBRANT, A. Chevalier, Jean. Trad. Vera da Costa e Silva e Raul Sá Barbosa. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

MARQUES, S. V. **Correspondências**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2012.

MITCHEL, J. **Psicanálise e feminismo: Freud, Reich, Laing e a Mulher**. Trad. Ricardo Britto Rocha. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

ROSA, G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

RODRIGUES, J. C. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

REVISÃO DE CÂNONE: MOREIRA CAMPOS

Danglei de Castro Pereira

Roque

Bom dia

Eu não sei porque você não aparece você sabe que eu não gosto de soldado quanto mais de um tipo inchirido daqueles porque você ficou assim Roque? Te espero oje de noite como sem falta. Sem mais da tua... Lindalva

Moreria Campos

Considerações preliminares

Para Candido (1976), a incorporação de temas populares e a constante referência à tradição oral no século XX são importantes na consolidação da tradição literária no Brasil. Mario de Andrade ao compor poemas como *Descobrimento* e *Inspiração*; Manuel Bandeira em *Vou me embora para Passárgada*, *Na rua do sabão* e *Anel de vidro* são exemplos do profícuo diálogo entre tradição oral e erudição na literatura brasileira no século XX.

A convivência entre elementos populares e erudição é exemplificada na epígrafe deste texto, grifada em itálico no corpo do conto *Vidas marginais*. Nela o recado de Lindalva, personagem central do conto direciona a Roque, personagem analfabeto e amante de Lindalva, o convite amoroso. O pequeno texto que não apresenta pontuação e traz em seu bojo problemas de concordância e erros de grafia demonstra a valorização da origem dos personagens e, mais que isso, a incorporação crítica dos diferentes registros linguísticos na obra de Moreira Campos e, nesse caso, dão um exemplo da contribuição do Modernismo para a literatura brasileira no século XX.

No bilhete de Lindalva encontramos um registro advindo da rua e de uma linha discursiva que incorpora criticamente o jargão popular, “não sei”, “oje”, “inchirido”, por exemplo, e delimitam uma formação cultural ligada à periferia social. Este recurso – uso do jargão popular – para além de uma idiosincrasia estilística, possibilitando ao narrador focalizar a complexidade das relações humanas construídas pela precariedade econômica que adquirem força irônica na narrativa de Moreira Campos, aqui exemplificada pelo inusitado bilhete de amor escrito por Lindalva.

Pensar a epígrafe deste estudo condiciona, então, a reflexão sobre o papel inovador que a literatura do século XX assume em relação aos diferentes estratos sociais, agora focalizados pela arte no século XX, sobretudo, após a Semana de arte Moderna. O termo diversidade literária, neste contexto, é fundamental, pois implica, lembrando os ideais de Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropófago*, a compreensão da ino-

vação formal via incorporação do discurso das ruas em um processo de ampliação não só estética como temática para a literatura brasileira. Pensando esta ampliação temática e estética selecionamos como *corpus*, para este estudo, três contos de Moreira Campos: *Irmã Cibele*; *Profanação*, e *Vidas marginais*. Nossa preocupação é apresentar um autor pouco conhecido na tradição literária brasileira e, com isso, contribuir para a ampliação do escopo historiográfico no Brasil.

Antes de iniciarmos a discussão de nosso *corpus*, comentaremos alguns traços estilísticos e temáticos do Modernismo no Brasil como forma de demonstrar o que entendemos por heterogeneidade da literatura brasileira no século XX. É preciso lembrar, no entanto, que estes comentários apenas situam nosso leitor e não traçam um panorama mais amplo do Modernismo ou da literatura brasileira no século XX.¹

Uma apresentação: o Modernismo brasileiro

O marco cronológico do Modernismo no Brasil é a realização, no Teatro Municipal de São Paulo, entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, da Semana da Arte Moderna. Os modernistas, como ficariam conhecidos os artistas que participaram do evento, desejavam, entre outras coisas, a discussão das regras fixas de fundo parnasiano e simbolista, bem como dos temas e processos de composição artística ao final do século XIX. Propunham novos arranjos temáticos sob uma diversidade de estilos ambientados ao início do século XX e a adoção de temas ligados a propensa modernização do Brasil à esteira do desenvolvimento econômico e da agitação política na Europa deste período.

O questionamento ao preciosismo formal dos passadistas – parnasianos e simbolistas – e a incorporação de elementos temáticos advindos das vanguardas europeias, segundo Schwartz (1995), propiciam campo fecundo para a consolidação do Modernismo no Brasil. A adequação ao contexto das transformações sociais do início do século XX, a busca por um maior contato da arte com temas populares, bem como a incorporação e valorização de valores culturais marginalizados culturalmente no Brasil aparecem como aspectos centrais no ideário temático dos modernistas. Ao escritor modernista caberia, então, trabalhar a linguagem de forma reflexiva o que, em nível profundo, proporciona uma nova visão do país e uma nova roupagem estética à arte produzida no Brasil do início do século XX.

Segundo Alfredo Bosi (1993) o Modernismo pode ser pensado em três momentos específicos: a) o heroico ou panfletário dos primeiros anos até 1930; b) o Modernismo maduro que envolve autores regionalistas como Graciliano Ramos e poetas

1 Para uma melhor compreensão dos limites temáticos e estéticos do Modernismo no Brasil direcionamos nosso leitor para estudos como: AVILA, A. **O Modernismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007; BRITO, M. S. **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. ; MARTINS, W. **A ideia modernista**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002; TELLES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1977; SCHARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1995; entre outros.

da primeira fase em uma acepção estética mais definida, entre eles, Manuel Bandeira e Mário de Andrade; e c) uma terceira fase denominada como Geração de 1945, fase de reflexão esteticista, muitas vezes, compreendida como neomodernista por apresentar uma face mais estética do movimento, o que indica uma recuperação de valores tradicionais ligados à expressão artística de fim do século XIX.

No primeiro momento, predominante na década de 1920, encontraríamos um caráter mais panfletário que na voz de poetas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Piccia, para citarmos três nomes representativos, apresenta um conjunto de manifestos que tem no “Prefácio interessantíssimo” e na “Escrava que não é Isaura”, de Mário de Andrade ou nos inúmeros manifestos, entre eles, os de Oswald de Andrade exemplos da busca por reformulação das letras nacionais no primeiro modernismo.

No segundo momento, ocorre a sistematização das propostas temáticas e estéticas da década de 1920 em caracteres próprios como a utilização sistemática do verso livre e a adoção de uma temática mais próxima da realidade cotidiana e regional. A acomodação do sentido reformista da primeira geração em uma estrutura literária que incorpora temas regionais e traços da cultura popular ao recuperar formas passadistas em uma nova perspectiva, resgatando, por vezes, elementos do passado caracterizam a diversidade temática e estilística que marca a década de 1930 na literatura modernista brasileira.

No terceiro momento, poetas como João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade acrescentam aos temas e procedimentos estéticos da década de 1930 uma lírica hermética e irônica que alinhada às inovações estéticas de autores como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto contribuem para um processo gradativo de incorporação de valores populares à tradição modernista, pensada enquanto síntese da tradição precedente a partir de um rebuscamento estético que em muito apresenta uma face mais estética ao movimento modernista após a década de 1940.

Este momento modernista, genericamente chamado de Modernismo de 45, filtra as influências e inovações das décadas anteriores ao propor uma arte que dialoga com as inovações formais do presente histórico, sobretudo, as tensões do período pós-guerra e as consequências do insipiente processo de modernização do Brasil. As produções do Modernismo de 1945 alinham às conquistas das gerações precedentes a uma diversidade de temas, possibilitando o aparecimento de autores como Cecília Meireles, Ledo Ivo, João Cabral, Drummond, Murilo Mendes, Cornélio Pena, os nordestinos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, entre tantos outros. Esta diversidade de autores coloca o Modernismo, pensado em suas três fases, concordando com Bosi (1993), no compasso das novas perspectivas estéticas após a primeira metade do século XX na América Latina.

Pela descrição, mesmo que sucinta, da diversidade modernista no Brasil; pensamos em um movimento estético e temático que oscila entre uma arte de forte apelo social/popular e uma forma de expressão artística de rebuscada compleição estética que filtra as influências nacionais e internacionais em um processo laborioso de composição. Compreendemos, nos limites desta reflexão, a mútua influência entre os três momentos do Modernismo no Brasil². Ao mesmo tempo em que o ecletismo estilístico e temático assume fator importante na construção dos caminhos temáticos dentro do Modernismo, cada autor obedece a uma lógica individual de criação, o que justifica a heterogeneidade estilística como espaço importante para a compreensão do Modernismo.

Ao adotar uma regra inventiva individual, evitando, com isso, modelos fixos, pois “não há cânones, não há categorias, não há autoridade”, declara Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna, o Modernismo apresenta uma face eclética. É por meio do ecletismo estético e temático que existe a possibilidade, no interior do Modernismo, de uma ideia de absorção crítica, recuperando, assim, o conceito de “antropofagia” de Oswald de Andrade como síntese importante para a construção do ideário modernista no Brasil. O resultado desta postura é a diversidade de temas e estilos entendido como marca primordial do Modernismo brasileiro. Uma prova deste ecletismo é a presença de nomes como Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira e Ribeiro Couto como participantes, direta ou indiretamente, na Semana de Arte Moderna e, ao mesmo tempo, o surgimento de autores como Cecília Meirelles, Péricles Eugenio da Silva Ramos, Ledo Ivo, Domingos Carvalho Silva, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, entre outros, como autores modernistas, algo possível, justamente, pelo ecletismo da lírica do século XX e que teria na Semana de 1922 o marco inicial.

Seguindo as colocações de Schwartz (1995), o Modernismo ao criar caminhos estilísticos inovadores face à tradição literária predominante até o século XIX e anunciar a necessidade de reformulação dos padrões constitutivos da tradição literária brasileira assume, nos primeiros anos do século XX, arroubos de renovador das letras nacionais. Arrigucci Junior (2002) comenta que os inúmeros manifestos modernistas como “O manifesto antropófago”, “O manifesto Pau-brasil”, de Oswald de Andrade e os prefácios de Mário de Andrade, bem como muitos dos textos publicados nas revistas *Klaxon*, *Festa*, *Estética*, *Revista de Antropofagia*, *Arco & Festa*, entre outras, são importantes instrumentos de propagação das ideias reformistas dos modernistas que, em nossa linha de leitura, aparecem sintetizadas na composição de poemas como “Poética”, “Os sapos” e “Cacto”, de Manuel Bandeira e “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, para ficarmos em alguns exemplos.

2 Este estudo não pretende debruçar-se sobre a diversidade do movimento Modernista no Brasil, antes traçar uma linha de reflexão que para nós é importante para o encadeamento da ideia da diversidade modernista, nos limites desta reflexão.

Deixando de lado a superação dos ideais modernistas em uma corrente pós-moderna³; entendemos que na medida em que o Modernismo preserva e questiona a tradição em uma perspectiva antropófaga, novamente remetendo a Oswald; dialoga com o passado ao incorporar valores e reorganizar suas formas estéticas sem, contudo, desprezar por completo valores tradicionais, muitas vezes, é verdade, questionando-os.

A ampliação dos limites fixos do cânone, nesse sentido, é uma forma de lidar com a diversidade aqui apresentada e, por isso, neste estudo, apresentamos a produção de Moreira Campos como um exemplo desta diversidade. Este autor é visto dentro do que identificamos há pouco como ecletismo de manifestações modernistas; mas, sobretudo, pela necessidade de revisão do cânone literário nacional ao apresentarmos autores que não figuram de maneira definitiva como canônicos em nossa tradição literária.

A apresentação da obra de Moreira Campos é justificada pela relevância estética e temática de seus escritos, o que demonstraremos na discussão do *corpus*. Antes, porém, passamos a uma breve apresentação do autor.

Moreira Campos: uma narrativa em processo

José Maria Moreira Campos⁴ nasce no sexto dia do mês de janeiro de 1914, em Senador Pompeu/CE e falece no dia 7 de maio de 1994, em Fortaleza/CE. O autor bacharelou-se em Direito e licenciou-se em Letras Neolatinas pela Faculdade Católica de Filosofia do Ceará. Iniciou sua carreira lecionando em colégios de Fortaleza/CE, chegando a titular de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Ceará. Escreveu sete livros de contos: *Vidas Marginais* (1949), *Portas Fechadas* (1957), *As Vozes do Morto* (1963), *O Puxador de Terço* (1969), *Os Doze Parafusos* (1978), *A Grande Mosca no Copo de Leite* (1985) e *Dizem que os Cães Vêem Coisas* (1987), além de um livro de poemas: *Momentos* (1976).

Quanto à escrita de Moreira Campos observamos algumas características impressionistas mescladas a certo realismo irônico, fortemente influenciado pela tradição machadiana. Entretanto, como ressalta Monteiro (1980)

[...] em ambas as fases existe uma acentuada inclinação pela defesa de uma concepção de arte clássico-realista, defesa armada pelo prestígio da limpidez e equilíbrio da linguagem e pelo senso de captação do real, sem a profusão exacerbada de conteúdos subjetivos ou de sentimentalismo mórbidos. (MONTEIRO, 1980, p. 15).

3 Para nós este tema é polêmico e sua discussão ultrapassa os limites deste estudo. Remetemos, no entanto, nosso leitor ao estudo de EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Azhar, 1998.

4 No que se refere aos dados biográficos tomamos como fonte: <http://www.revista.agulha.nom.br/mcampos.html/bio>. Acesso em: 22 out. 2007.

Refletindo sobre as colocações do crítico destacamos que as características impressionistas presentes na obra de Campos se concretizam na habilidade e no gosto pela composição de um cenário rico em detalhes e por um apelo ao imaginativo-sensorial como, por exemplo, nas descrições espaciais em *Profanação*⁵.

A cidade repousava na paz dormente da tarde. Redemoinhos. Carneiros que ruminavam à sombra da igreja. Outros animais pastavam na praça principal, que o mato ia farto naquele fim de águas. De repente, o relincho do jumento cortou o espaço, vibrante, sincopado, sacudindo concentrações. Jumento só relincha em hora certa. À larga sombra do oitão na casa da esquina, Seu Manduca, farmacêutico, concluiu o lance no tabuleiro do gamão e consultou o relógio: vinte para as cinco. Inesperado! (CAMPOS, 1985, p. 20)

No excerto, a descrição mimética da cena inicial do conto encontra na expressão “paz dormente da tarde” e “sacudindo concentrações” o traço objetivo apontado por Moreira (1980). Este percurso narrativo entra em consonância com o que o crítico denomina por “senso de captação do real, sem a profusão exacerbada de comentários subjetivos ou de sentimentalismos mórbidos”. O narrador de Moreira Campos opta pela descrição minuciosa do espaço sintetizados pelas imagens e sons que extrai do ambiente aqui verificável em expressões como “Carneiros que ruminavam à sombra da igreja. Outros animais pastavam na praça principal”, “À larga sombra do oitão na casa da esquina”.

O uso da prosopopeia, “dormente”, parece reproduzir o silêncio e o sossego do ambiente tranquilo da pequena cidade do interior que “à sombra da igreja” contribui para descrição objetiva do fim de tarde, na qual animais pastam soltos pela rua. Ao mesmo tempo em que anuncia certo tom rupestre, o “relincho inesperado” causa a estranheza de Seu Manduca, antecipando que algo interromperá a tranquilidade da cena inicial, no caso, a descrição objetiva da cena de sexo entre o casal de jumentos que seguirá como ponto central da narrativa em uma perspectiva sinestésica. No trecho que segue temos um exemplo:

Alexandre Sacristão veio com o chumaço de estopa e o balde de água para a limpeza do piso da sacristia, onde restava a grande sobra de sêmen e de onde subia um cheiro de sexo, que dilatava as narinas, as de Inacinha ainda mais inflamadas. Padre Rolim decretou que era profanação. (CAMPOS, 1985, p. 23).

O cheiro de sexo contamina o ambiente dilatando narinas e inflamando as impressões de Inacinha. O calor do cenário e a descrição da cena de sexo na igreja, mesmo que

5 Profanação é o ato ou efeito de profanar, profanidade, irreverência contra pessoa ou coisa digna de todo respeito, mau emprego, abusivo, de coisa digna de apreço ou respeito.

associada ao casal de jumentos é aproximada a sensação de calor humano em um desejo de posse que provoca nos personagens do conto “pressentimentos”. Aos olhos de Inacinha “a penetração enérgica, dilacerante, quente, morna” do jumento sintetiza o desejo “também de entrega”. A associação das ações dos animais, jumentos, às ações humanas cria a força antropomórfica que perpassa o conto. Esta relação personificada nos jumentos produz as sensações cromáticas e sinestésicas advindas da descrição do coito de jumentos como prolongamento das ações humanas, vistas ironicamente nas projeções de cenas na mente de Inacinha.

A beata Inacinha sentia agora dificuldade de concentrar-se nas orações. A imagem em tanga de São Sebastião no oratório de casa, as chagas, as setas profundas, o sangue, tudo se confundia com a penetração enérgica, dilacerante, quente, morna. Um verdadeiro demônio, como dissera Padre Rolim, até pelo retesado das patas, quase em pé, os cascos, aquele espeto enorme. Inacinha voltava às contas do terço. (CAMPOS, 1985, p. 21)

Campos consegue extrair da linguagem um traço visual e projetá-lo via focalização na construção dos personagens, o que justifica a ideia de impressionismo comentada há pouco. A imagem erotizada da cena de sexo como prolongamento da sexualidade humana metaforizada, ironicamente, na consumação carnal na sacristia da igreja, sob o olhar atento de toda a comunidade possibilita a aproximação metonímica, irônica é verdade, ao casamento cristão⁶. Este percurso irônico constrói o humor em Moreira Campos como desdobramento das limitações das ações dos personagens no conto uma vez que apenas observam a cena.

Padre Rolim, único personagem a reagir, declara a “profanação” da igreja, o que leva a profusão irônica do texto, pois “profanar” é, antes de tudo, uma ação racional, apenas justificada pelo viés cômico do texto ao pensar o jumento como demônio. A admiração dos homens que aprovam e batem palmas “– Eita, cabra macho!” ou das mulheres, D. Esmerina e Sinha Terta, que escondem as jovens e param para observar o desenrolar da cena a “pressentir coisas”, contribui para a ironia diante de certa normalidade das convenções sociais ridicularizadas no conto pelo grotesco da cena de sexo, mas, sobretudo, pela reação dos personagens diante da cena em si natural.

É da naturalidade do sexo entre jumentos e a reação dos personagens humanos diante da cena descrita de maneira objetiva pelo narrador que advém a crítica à instituição do casamento cristão visto, jocosamente, como alegoria do sexo matizado em uma cerimônia cristã que legitima algo, biologicamente, natural na sacristia da igreja. O mesmo procedimento narrativo – descrição objetiva e detalhada de uma cena e exploração sinestésica – é encontrada na descrição da cena de sexo entre Irmã Cibele e a menina no conto *Irmã Cibele*.

⁶ Remetemos o leitor interessado ao estudo: PEREIRA, D. C. Ironia e crítica em “Profanação”. *Revista Avepalavra*, n. 11, 1º semestre de 2011.

A menina propriamente não se surpreendeu. Teve receio, porque também olhou para os lados, para a porta da cortina. Tremia. Irmã Cibele também tremia e ofegava, as narinas acesas. Quis ver-lhe os seios, e ela mesma os procurava, as mãos muito ágeis. Perdia a cabeça. Beijou-os, e agora os sugava, babando-se e repetindo incoerências:

– Ahnn!

A sensação da menina foi de cócegas. Quis encolher-se. A excitação começou a empolgá-la, levantava-a nas pontas dos pés: a língua de Irmã Cibele era ativa e morna, os dentes mordiam com muita delicadeza, quase roíam. Um rumor qualquer? Irmã Cibele recompôs a menina, compôs-se a ela mesma e marchou rápida pelo corredor em direção à capela, os olhos baixos, naquele jeito seu de os escorregar pelo chão.

A menina meteu-se pelo dormitório. Está sentada na beira da cama e róia a unha. Os pensamentos são contraditórios. (CAMPO, 1996, p. 56)

Este conto focaliza a chegada de uma órfã, a menina, em um convento para passar os dias e ajudar na lida diária das freiras. A presença do termo “cavilação” e o comportamento ambíguo das freiras indicam a fragilidade da tranquilidade inicial do conto. O “pecado” e a beleza da menina parecem atormentar os corredores da instituição. A cena descrita no excerto mostra a ação de Irmã Cibele ao bolinar a menina. As reações ambíguas e o “calor” dos lábios nos seios indicam uma confusão mental na menina em uma dos espaços escuros do convento. A cena de sexo é construída pela focalização ambígua do narrador que caracteriza as freiras por metonímias em um espaço de corrupção dos valores cristãos, o que é intensificado pela fuga de Irmã Cibele para a capela e pensamentos “contraditórios” da menina após o contato com a freira.

O narrador apresenta a fragilidade da bondade da figura humana, pois D. Madalena, propensa bem feitora da jovem, e as freiras alinham-se em um espaço de aproveitamento e exploração infantil. É preciso lembrar que as meninas “aprendem um ofício”, mas parecem destinadas a exploração, inclusive sexual, em um espaço que deveria proteger. Retomando o excerto, a sensação de excitação é descrita como “ativa e morna”, o que amplia o erotismo e o sentido de caos mesclado ao calor e excitação que assola a menina após o contato com Irmã Cibele. A descrição de cenário e o contato com a terra na cena das hortaliças, que antecede o ato sexual apresentado no excerto, são aproximados ao calor dos lábios de Irmã Cibele, aspecto que reforça as marcas do impressionismo na obra de Moreira Campos.

De acordo com Monteiro (1980), Moreira Campos chega, muitas vezes, por meio da antropomorfização ao grotesco. Nesta transição temos a expressão das características somáticas do ser humano em um espaço metonímico que assume força reflexiva ao atingir a crítica social, muitas vezes, direcionada a instituições sociais como a família, o governo e a igreja. Esta característica – estabelecer relações metonímicas em relação ao espaço via prosopopeia – é percebida de maneira mais direta em *Profanação*,

mas é inferido em grande parte dos contos de Campos, como nas “impropriedades” proferidas por Irmã Cibele ao bolinar a menina.

Em *Irmã Cibele* e *Vidas marginais* o traço antropomórfico assume um diálogo tenso com o espaço de ambientação dos enredos. No conto *Irmã Cibele* o convento com suas lacunas e capelas vazias propicia o contato com o erótico, focalizado de maneira explícita na cena de sexo oral entre Irmã Cibele e a menina. Em *Vidas marginais* a relação entre Roque e Lindalva é permeada pelo espaço das docas e das atividades brutalizadas dos estivadores e prostitutas no cais. O cenário frio e úmido amplia a degradação dos personagens e, analepticamente, antecipa o desfecho trágico da narrativa na apresentação tardia de Lindalva.

Alvacenta. Filha de pai branco com uma criada. Passara alguns anos em companhia de uma velha viúva. Nesse tempo, já se punha mocinha. A velha possuía a casa onde morava e um pequeno montepio. Tinha um filho único, casado. Vivia lá para as suas bandas, visitando a mãe quando podia, de longe em longe. Lindalva valeu-lhe como uma ajuda, nos últimos anos de velhice. D. Ermelinda mandou ensinar-lhe as primeiras letras. Queria orientá-la na vida. Mas certa manhã, ao entrarem no quarto, encontraram D. Ermelinda inerte na cama. Morrera sem vexames, sem agonias, na quietude profunda da noite. (CAMPOS, 1996, p. 69).

A morte da benfeitora e, posteriormente, de Roque vítima da má sorte são índices da trajetória negativa de Lindalva. A metonímia assume função essencial na narrativa, pois é no paralelo com Torquezinha, espécie de espelho do futuro de Lindalva, e na alusão a má sorte da personagem, “quietude profunda da noite”, que o caminho de “quedas” de Lindalva encontra um paralelo. Outras vezes as personagens do conto estabelecem a metonímia com seres em condições “infra-humanas”, o que anuncia uma prosopopeia inusitada via espaço degradado; recorrendo ao conto *Vidas marginais*.

O narrador de *Vidas marginais* fragmenta a apresentação narrativa e esclarece aos poucos a má sorte de Lindalva. Órfã, vítima da exploração sexual do patrão que acaba na “casa de rameiras proletárias” do cais de Fortaleza. O caráter irônico do conto é construído pela impossibilidade de Lindalva reorganizar sua trajetória, pois de “queda em queda” é levada ao cais e a prostituição. A confirmação de que sua “queda” será inevitável e o índice deste percurso é a supressão abrupta do caso amoroso com Roque, morto em um acidente nas docas que lhe “parte a cabeça” e o lança a “vala comum”.

A forma com que a descrição do espaço assume função metonímica é ampliada pela utilização do cromático e do sensitivo, o que aproxima alguns dos contos de Moreira Campos ao impressionismo. A crítica social é apresentada pela denúncia à fragilidade de personagens menos favorecidos em um espaço de opressão e degradação econômica e moral que, em linhas gerais, ocupa papel de destaque na narrativa irônica

de Moreira Campos. O abandono aos menos favorecidos e a hipocrisia dos poderosos são fatores de denúncia social em *Vidas marginais*. A descrição da trajetória de Lindalva até o prostíbulo de “rameiras proletárias” é permeado pelo abandono do patrão que a engravida, a má sorte pela morte da protetora, Dona Ermelinda e, por fim, a trágica morte de Roque.

A linguagem concisa dos contos em discussão utiliza jargões ou dialetos do nordeste brasileiro “bacamarte boca-de-sino”, “mangoça”, “cabrocha metido a besta”, entre outras expressões, ambientando suas narrativas em espaços marginais, quase sempre, ligados ao Nordeste como na descrição do cais, de estivadores e de rameiras “proletárias” em *Vidas marginais*.

Este tom descritivo contribui para a ambientação dos contos de Moreira Campos ao regional. Seu regionalismo, no entanto, assume função de crítica social como na focalização da câmara de costura, na qual as personagens “trabalham para ajudar na lida” e são exploradas em *Irmã Cibele* ou no humor diante da cena de sexo em *Profanação*. A concisão nos diálogos e a fragmentação espacial é outro aspecto importante na narrativa de Campos e, para nós, contribuem para a qualidade intrínseca de seus textos. Diálogos em que prevalecem conversas reduzidas em frases curtas que valorizam o somático e o visual, novamente recuperando as marcas do impressionismo na narrativa de Moreira Campos, são aspectos relevantes na construção da crítica social nos contos em discussão e, de maneira mais ampla, na narrativa do autor.

Em suas descrições notamos um narrador que

[...] é, mais do que um observador ou criador de aspectos, mesmo que para tanto tenha que deformar a própria realidade. Suas descrições perdem o caráter de linearidade e, ao invés de transmitirem impressões puramente visuais, em poucas palavras conseguem fundir diversas ordens de sensações [...]. (MONTEIRO, 1980, p. 67).

Moreira Campos, sem discordar de Monteiro (1980), procura retratar a “realidade” do nordestino e, por isso, seus contos são retirados do cotidiano, tendo como personagens pessoas comuns. Suas personagens ora descrevem o homem simples do sertão ou trabalhadores de pequenas comunidades urbanas, como em *Profanação*; ora focalizam o homem rebaixado e vivendo em subúrbios nas grandes cidades ou em instituições corrompidas como em *Vidas marginais* e *Irmã Cibele*.

Em outros termos, o narrador de Moreira Campos focaliza um espaço regional ligado ao Nordeste e ao Ceará, mas o amplia via crítica social. É deste mimetismo que advém o traço realista em sua narrativa, segundo Monteiro (1980), ao retratar “[...] ambientes humildes dos bairros pobres de Fortaleza”. A ironia ocupa, então, um lugar específico na crítica social de Campos, pois reflete uma hierarquia social fragilizada,

uma vez que é marca de comportamentos até certo ponto imutáveis como na descrição da tragédia que assola Lindalva e Roque em “Vidas marginais”, estendida, de forma metonímica, aos muitos personagens de Moreira Campos.

A cópula dos animais em *Profanação*, nesse sentido, cria um efeito desagregador na normalidade da vila. A cena de sexo entre Irmã Cibele e a menina desorienta as personagens em um espaço de propensa proteção, o que leva ao caos via erotização e, em nível profundo, a ironia. A trajetória decadente de Lindalva até a “casa de rameiras” e a alucinação da beata Inacinha, por exemplo, apresentam a forma ambígua com que Moreira Campos formata a crítica social em sua narrativa. É pela descrição mimética do real que o autor chega ao traço impressionista, paradoxalmente, ao descrever o espaço de maneira objetiva e reorganizar em impressões sensoriais o sofrimento humano em direção a um sentido mais amplo de regionalismo.

A crítica social, neste sentido, é resultante do teor contido nas cenas descritas nos contos aqui apresentados. Em *Profanação*, por exemplo, advém da sobreposição alegórica da cena de sexo descrita no enredo. O casal de jumentos, visto como agente de profanação, só o é por estar em ambiente sagrado e aos olhos de uma plateia hipócrita que os julga para além de sua condição animal. O enredo aparentemente simples desloca o olhar do leitor para a reação dos personagens envolvidos na trama. Padre Rolim, o sacristão Alexandre, a beata Inacinha e alguns transeuntes que observam a cena se posicionam de maneira ambígua: ora parecem aceitar a cena como natural, chegando a gracejos como bater palmas; ora se apresentam indignadas, indicando a ironia do narrador diante da profanação da igreja.

A ironia em Moreira Campos é percebida, então, na junção das relações interdiegéticas das personagens com o espaço. O dilaceramento interno da beata Inacinha, a excitação da menina e a impotência de Lindalva e Roque encontram na impotência da sociedade um espaço de aglutinação e hipocrisia, centrados, ironicamente, nas balizas institucionais da igreja e na inoperância do estado ao minimizar as desigualdades sociais. A crítica social constrói-se em Moreira Campos na exposição da fragilidade do puritanismo de uma sociedade corrompida e a qual o narrador de *A grande mosca no copo de leite* dirige seu discurso.

Ao encerrarmos a apresentação da obra de Moreira Campos, por meio dos comentários a três de seus contos – *Profanação*, *Irmã Cibele* e *Vidas marginais* – apresentamos ao leitor deste estudo um autor que merece mais atenção por parte da crítica especializada uma vez que sua linguagem é, antes de tudo, alegórica e, para nós, universal.

Considerações finais

Ao concluirmos este trabalho, retomamos a questão inicial que constituiu nossa proposta: apresentar a obra de Moreira Campos e, com isso, contribuir para a cons-

tante revisão dos limites do cânone literário no Brasil. A visão analítica direcionada aos contos selecionados assume uma perspectiva metonímica ao apresentar a relevância da linguagem de Campos em um contexto da diversidade modernista. Ressaltamos que é premissa do estudo a presença de um diálogo profícuo com a tradição oral e a presença de marcas impressionistas na narrativa do autor.

No cerne da visão modernista de Campos a oralidade, lembrando a epígrafe deste estudo, não é elemento ornamental, antes espaço de dicção que incorpora o popular à literatura erudita. Nela, a epígrafe, as incorreções gramaticais do bilhete de amor de Lindalva endereçado a Roque demonstram a incorporação de elementos da cultura popular à narrativa do século XX, aspecto relevante na compreensão da obra de Moreira Campos enquanto depositária de uma tradição modernista em processo contínuo de transformação na segunda metade do século XX.

Antes de concluirmos o texto, agradecemos a Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul – (FUNDECT/MS) que apoiou financeiramente a pesquisa.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCI JR., D. **Humor e sentimento**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac/Naify, 2002.
- AVILA, A. **O Modernismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BRITO, M. S. **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CAMPOS, M. Vidas marginais. In: _____. **Vidas marginais**. São Paulo: FTD, 1995.
- _____. Irmã Cibele. In: _____. **Obra Completa**: contos II, São Paulo: Ed. Maltese, 1996.
- CAMPOS, M. Profanação. In: _____. **A grande mosca no copo de leite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- CASCUDO, L. C. da. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CHIAPPINI, L. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: _____. PIZARRO, A. (Org.). **América Latina**: palavra literatura e cultura. v. 2. São Paulo: Editora UNICAMP, 1994, p. 665-702.
- EGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Azhar, 1998.
- MARTINS, F.; WILLER, C.. Jornal de Poesia, biografia de Moreira Campos. **Agulha – Revista de Cultura**. Nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/mcampos.htmlbio>>. Acesso em 22 Out. 2007.

MARTINS, W. **A ideia modernista**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MONTEIRO, J. L. **O discurso literário de Moreira Campos**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

PEREIRA, D. C. Ironia e crítica em “Profanação”. **Revista Avelavra**, n. 11, 1º semestre de 2011.

SCHARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1995.

TELLES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

VICENTINI, A. Regionalismo Literário e Sentidos do Sertão. **Rev. Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 10, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/3140>> Acesso em: 20 de Maio de 2013.

BRASIL E CABO VERDE: GRANDES MOMENTOS DE INTERCÂMBIO LITERÁRIO

Antonio Aparecido Mantovani

Cabo Verde e Brasil, a Mútua Invenção do Amor.
Manuel Veiga

O Nordeste brasileiro e Cabo Verde costumam passar por longos períodos de seca, e sofrem semelhantes agruras climáticas e sociais, restrições de horizontes em virtude da realidade do ambiente, por muito tempo, agravadas pelo reduzido interesse das políticas públicas na melhoria de qualidade de vida (no caso de Cabo Verde, agudizada pelo descaso colonialista para o desenvolvimento da colônia).

Constatações que fizeram com que tanto o brasileiro quanto o cabo-verdiano reagissem, por meio de suas obras, a um conjunto de fatores semelhantes relacionados ao espaço geográfico, físico, social e cultural de suas nações. Principalmente na prosa, as duas literaturas buscaram tematizar o quadro hostil e adverso dos retirantes em busca da sobrevivência em virtude da fome causada pela seca que atinge homens e animais.

A semelhança geoclimática existente entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil foi um dos motivos que levaram os modernistas cabo-verdianos a sentir e amar a literatura brasileira, pois viam nela um apoio para descobrirem o seu próprio caminho.

Baltasar Lopes, escritor, poeta e filólogo, em declaração proferida em 1956, aproximadamente vinte anos após o início dos primeiros passos da criação da moderna literatura cabo-verdiana, conta como os fatos se sucederam:

- Preocupava-nos sobretudo **o problema da formação social** destas ilhas, o estudo das raízes de Cabo Verde. Precisávamos de certezas sistemáticas que só nos podiam vir, como auxílio metodológico e como investigação de outras latitudes. Ora aconteceu que por aquelas alturas nos caíram às mãos, fraternalmente juntas, **em sistemas de empréstimo**, alguns livros que consideramos essenciais pro domo nostra. Na ficção, **o José Lins do Rego d'O Menino do engenho**, do *Banguê*; o Jorge Amado do *Jubiabá* e *Mar morto*; o Amândio Fontes *d'Os corumbas*; o Marques Rebelo d'O caso da mentira, que conhecemos por **Ribeiro Couto**. Em poesia foi um alumbramento a "Evocação do Recife", de **Manuel Bandeira**, que, salvo um ou outro pormenor, eu visualizava com as suas figuras dramáticas, na minha vila da Ribeira Brava. O António Rodrigues, que ainda cheguei a conhecer, e tinha a cara do Padre Vieira das ilustrações escolares. E a moça nuinha no banho fora surpreendida nos tanques da Ribeira de João, logo acima do trapiche da Pequena; em poesia, outro alumbramento **foi Jorge de Lima** (LOPES, 1956, p. 5-6).

A Semana de Arte Moderna (no Brasil em 1922) foi o evento que assinalou oficialmente o início do Modernismo brasileiro. Ela buscou uma ruptura radical com os movimentos literários anteriores, afastou-se estrategicamente da tradição portuguesa e marcou o início de profundas mudanças no meio literário. Ao mesmo tempo que colocava a cultura brasileira a par das correntes de vanguarda do pensamento europeu, pregava a tomada de consciência da realidade e da tradição brasileiras, com o propósito de libertá-la da tutela lusa. A Semana de Arte Moderna caracterizou-se como um movimento artístico, político e social.

Conforme entende Salvato Trigo, são inegáveis as relações travadas entre o Brasil literário e cultural e os países africanos que falam o português. Segundo ele, até a Semana de Arte Moderna tais relações não tiveram um papel decisivo na consciência literária desses países, e:

...Só a partir desse marcante acontecimento na vida cultural brasileira é que a África de expressão portuguesa procurou, no Brasil, o maior número de referências para erigir os seus monumentos literários próprios. Essa procura resultava duma necessidade interior de afirmação de identidade cultural, que as circunstâncias atrás mencionadas forçaram a manifestar-se, no início dos anos 40 (TRIGO, 1986, p. 50).

Iniciou-se em março de 1936 o mais importante movimento literário cabo-verdiano, considerado marco da modernidade, com o lançamento da revista literária *Claridade*, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente. Contou com a participação de escritores, intelectuais e ex-alunos do Seminário de S. Nicolau, o mais importante centro da inteligência cabo-verdiana daquele momento.

Esse movimento artístico consolidou uma revolução estética de ruptura com o modelo português. Caracterizou-se também pela “oposição estética” à ditadura do poder e da censura colonial, escolhendo voltar-se para os processos artísticos do Brasil, exemplo de independência política e estética.

A professora e ensaísta Simone Caputo Gomes afirma que:

(...) a geração da Revista *Claridade*, marco da modernidade crioula, dentre muitos méritos detém mais este: o de ter furado, com decisão e arte, o cerco salazarista que não permitia o acesso a textos brasileiros com posturas políticas definidas, como os de Jorge Amado e Graciliano Ramos, pilares da brasilidade (GOMES, 2008, p. 112-113).

A revista contou com a publicação dos três primeiros números entre 1936 e 1937, e com mais seis restantes entre 1947 e 1960. Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa estavam entre os principais representantes deste movimento, além de serem

os colaboradores-fundadores. Colaboraram ainda na revista João Lopes (que dirigiu a revista n.º 3), Pedro Corsino de Azevedo e José Osório de Oliveira, este último com o importante papel de divulgar a literatura cabo-verdiana em Portugal e no Brasil.

No Brasil, as três linhas básicas do projeto dos modernistas de 22 a 30 são a desintegração da linguagem tradicional (acadêmica e envelhecida), a adoção das conquistas das vanguardas e a busca da expressão nacional; em Cabo Verde, a *Claridade* assume a defesa das raízes crioulas com o estudo e a valorização da língua cabo-verdiana na publicação da morna e de poemas em língua crioula, com apresentação de temas da tradição do arquipélago.

Os fundadores da *Claridade* admitem que os modernos escritores cabo-verdianos apropriaram-se da literatura brasileira não como imitação, mas como contribuição, força estimulante e momentânea para encontrar o próprio caminho, em busca de mudança de temas e de artifícios criativos. As semelhanças funcionariam por afinidade, como “ecos” que, segundo Jorge Barbosa resultaram

sobretudo do exemplo dos escritores brasileiros ao se debruçarem sobre a terra natal e sobre a gente irmã, onde foram encontrar os temas das suas obras. Deles aproveitamos, pois, a descoberta, e a experiência, que nos contagiaram com o seu entusiasmo de coisa nova. Para mais, havia já parencas entre o povo de Cabo Verde e grandes sectores do povo brasileiro” [...] “O exemplo, repito-o, do ensaísta, do romancista e do poeta modernos brasileiros fez ecoar em nós, com a sua novidade, um ardor novo, e daí advieram novas ideias e a indicação de outros caminhos (BARBOSA, 1953, p. 24).

Afirma Alfredo Margarido (1980) que a publicação da revista *Claridade* permitiu a sistematização da criação literária cabo-verdiana. E isto só foi possível uma vez que os autores do arquipélago preferiram distanciar-se dos modelos da literatura colonial para buscar os seus a partir da literatura brasileira, tanto na poesia como no romance. Sendo assim, um estudo comparatista entre a literatura brasileira e a literatura cabo-verdiana no período emergente da *Claridade* percorreria dois caminhos principais: o dos romancistas nordestinos, como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, e o dos poetas do Modernismo, como Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ribeiro Couto.

A leitura e simpatia pelas obras desses autores (os mais lidos em Cabo Verde) são mencionadas constantemente pelos claridosos. O contato com obras brasileiras serviu de força estimulante para o cabo-verdiano encontrar o próprio caminho.

Dos autores citados, a pesquisadora Norma Sueli Lima evidencia o prestígio dos poemas de Jorge de Lima ao afirmar que:

A conquista da oralidade, das *palavras aprendidas na fala do povo*, como quer Jorge Barbosa, trouxe a sua marca indelével (capa da *Claridade* n°1) na presença da *finaçomou* dos batuques da Ilha de Santiago, que inauguraram o núcleo de temas relacionados ao telurismo e à caboverdianidade, colhidos do folclore oral. Não é à toa que um dos poemas de Jorge de Lima mais prestigiado entre os claridosos seja *Essa negra Fulô*, já que se trata da própria estilização da narrativa oral: o encantamento com a audição de histórias contadas pelos pretos e pretas velhas (LIMA, 2000, p. 118).

A pesquisadora enfatiza ainda que enquanto na poesia do Brasil miscigenado de Jorge de Lima falou-se do negro, do índio e do branco, em Cabo Verde tratou-se “do povo mestiço que, embora tiranicamente subjugado, acrescentou aos temas regionais a busca da cabo-verdianidade” (LIMA, 2000, p. 119).

Destaca ainda que num novo discurso ao lado de elementos como o corvo, constata-se a presença do milho (símbolo nacional cabo-verdiano) e do pilão (símbolo africano) configurados como instrumento de resistência.

Baltasar Lopes reconhece o “alumbramento” que os poetas de Cabo Verde tiveram pela poesia de Jorge de Lima, cujos temas mais explorados foram sobre a vida nordestina e sobre a cultura negra. No dizer do próprio autor cabo-verdiano, a poesia de

Jorge de Lima, em que o sinhozismo da “Negra Fulo” e o super-realismo do “Menino impossível” emparceiram com as tosses, as asma, máquinas de costura, que precisavam dormir, e com o tema, ilhéu e tão nosso, do avião que matou a saudade dos nossos filhos vagabundos. Claro que o avião, para a nossa temática, é proteiforme, podendo ser até o veleiro das travessias entre as ilhas, de certos poemas de Jorge de Barbosa” (LOPES, 1956, p. 5-6).

A pesquisadora Marla D. A. de Arruda, em sua dissertação de mestrado (2004), enfatiza, numa análise comparativa, a linguagem coloquial/oral, as expressões folclóricas entre outros elementos da cultura popular presentes em poemas de autoria de Jorge de Lima (escritos na década de 30 no Brasil), e do autor cabo-verdiano Jorge Pedro Barbosa (escritos na década de 50 em Cabo Verde). A autora fez um resgate folclórico comparativo nos poemas buscando compreender como as expressões folclóricas de cada país foram trabalhadas no discurso poético.

Por se tratarem de poemas de autores de países colonizados, Marla Arruda verificou que:

é importante notar que os ‘Jorges’ dos quais falamos expressam o *africano* – dos trágicos negreiros – e o *português* colonizador; no Brasil, ainda o *índio*. Há a miscigenação de aspectos culturais, desde os dialetos até as etnias e,

na poesia, é visível a interculturação destes, mais as aspirações e os anseios; estes, cristalizados em palavras, em mudanças, em descrições, em ritmo, em mitos de esperança e de liberdade, de orixás, de senhores do mundo, de modernidade, enfim, de tradições (ARRUDA, 2004, p. 120).

Constatou também uma similaridade de expressões folclóricas na obra dos dois autores e que, em todos os poemas analisados, são aparentes os “elementos da oralidade, graus de ironia, traços religiosos, ritos, mitos, resgate por memória, formas de resistências contra opressão, críticas singelas e imagens, desde a realidade até o aspecto surreal” (*Idem*, p. 121).

Quanto à obra de Ribeiro Couto, este cultivou vários gêneros como o romance, o conto e o teatro, mas foi na poesia que atingiu o máximo de seu talento. Diplomata em Portugal, França, Holanda e Bulgária, em muitas de suas viagens transportou pessoalmente diversas obras de autores brasileiros, que em Cabo Verde circularam de mão em mão entre os intelectuais contemporâneos de *Claridade*. O hábito e a necessidade do sistema de empréstimo seriam confirmados por Baltasar Lopes, como já transcrevemos anteriormente.

Norma Lima (2000) também ressalta o contato que Ribeiro Couto travou com intelectuais portugueses, cabo-verdianos, angolanos, entre outros. Esses contatos são verificados em muitos versos de autores africanos, como nos do angolano Maurício Gomes:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão,
disseram:
“- É preciso criar a poesia brasileira,
De versos quentes, fortes como o Brasil,
Sem macaquear a literatura lusíada”
(GOMES apud NOBRE, 1957, p. 271).

Desses intercâmbios, Norma Lima destaca a homenagem feita a Ribeiro Couto pelo poeta e escritor Manuel Lopes em *Poemas de quem ficou* (1949) e a presença, na poesia de Jorge Barbosa, dos tons intimistas verificados na obra do autor brasileiro. Em contrapartida desses diálogos, verifica a menção direta de Jorge Barbosa como personagem na poesia de Ribeiro Couto:

Jorge Barbosa,
Em Cabo Verde te imagino
Olhando o céu – triste menino
Da ilha do Sal.
(COUTO, 1960, p. 423).

A poesia de Manuel Bandeira também serviu de ponte para a solidariedade entre Brasil e Cabo Verde, representada no texto de alguns autores cabo-verdianos que revelaram conhecimento da obra do poeta brasileiro. *Vou-me embora pra Pasárgada* (filosofia evasíonista motivada pela doença do autor) contagiou os poetas cabo-verdianos que escreveram sobre a evasão, criando duas vertentes: o *pasargadismo* e o *antipasargadismo*. Dentro dessa temática, há poemas conhecidos como poemas “da evasão”, como *Itinerário de Pasárgada*, de Osvaldo Alcântara (nome poético de Baltasar Lopes):

Saudade fina de Pasárgada.
Em Pasárgada eu saberia
Onde é que Deus tinha depositado
O meu destino... (...)
(LOPES, 1989, p. 115-124)

E há poemas de “antievasão” ou “anti-pasargadistas” que evidenciam um eu lírico arraigado à terra onde nasceu e que repudia a postura utópica de alguns textos claridosos. O pesquisador Júlio Cesar Machado de Paula, em sua dissertação de mestrado *Manuel Bandeira e Claridade: confluências literárias entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano*, lembra que

O repúdio à postura utópica dos claridosos e, conseqüentemente, ao mito de *Pasárgada*, ganharia corpo com o *Suplemento Cultural* (1955) e com *Sêló* (1962), atingindo seu ponto máximo no acalorado manifesto “Consciencialização na Literatura Cabo-verdiana”¹, de Onésimo Silveira. Após duras críticas ao evasíonismo e ao grupo inicial de *Claridade*, define sua geração pela seguinte máxima, grafada em letras maiúsculas: “*ESTA É A GERAÇÃO QUE NÃO VAI PARA PASÁRGADA*” (PAULA, 2005, p. 75).

Em que pese esta postura radical de Onésimo Silveira, que reduz a primeira leva claridosa à condição evasíonista, Ovídio Martins publica o livro *Gritarei Berrarei Matarei – Não vou para Pasárgada* (1973), em que o poema “Antievasão” exorta à luta de resistência política:

Gritarei
Berrarei
Matarei
Não vou para Pasárgada
(MARTINS, 1975, p. 48).

Em virtude do condicionamento geográfico e da pobreza, especialmente na época colonial, o cabo-verdiano vive o drama da evasão das ilhas, a dualidade “*querer*

¹ CEI, 1963.

partir e ter que ficar” ou “*querer ficar e ter que partir*”. O apego do cabo-verdiano ao seu chão faz com que, mesmo na “busca de um espaço utópico de felicidade” (GOMES, 2008, p. 119), em *Itinerário de Pasárgada*, o poeta não está abandonando o arquipélago. A professora e ensaísta Simone Caputo Gomes afirma que:

Inventar a terra num momento de epifania (...) é, para Baltasar Lopes -Osvaldo Alcântara, mesmo com vontade de partir, “fincar nela os pés”: fazer da ilha uma pasárgada que escapa ao olhar aprisionador da metrópole e à tradição europeia clássica do mito hesperitano ou arsinário; forjar uma (auto)imagem em processo de libertinagem (cf. ainda Bandeira) criativa, desentranhada a partir do chão do cotidiano “scalabróde”² crioulo (GOMES, 2008, p. 121).

A pesquisadora propõe que a liberdade almejada por Osvaldo Alcântara não denota uma desistência do seu país. Ao contrário, busca-se a construção de um universo defensivo na luta pela alforria de um país colônia que recusa a alienação imposta pelo colonizador.

Queremos ressaltar ainda que a par da filosofia evasioneira do poema “Pasárgada”, os poetas das ilhas foram atraídos também pelo lirismo melancólico de Manuel Bandeira, que se identificava com o lirismo melancólico da morna cabo-verdiana, e ainda pela libertação da forma purista que o poeta brasileiro propunha em vários textos, além da adoção de temas do cotidiano.

Júlio Cesar Machado (2005) observa que Manuel Bandeira antecipa os modernistas paulistas, cujo movimento resultaria na Semana de Arte Moderna de 1922. O próprio Mário de Andrade apelidou-o de João Batista do movimento. Manuel Bandeira antecipou as transformações estéticas que culminariam, por exemplo, no verso livre.

Também em Cabo Verde, o livro *Arquipélago* (1935), de Jorge Barbosa, tem um papel semelhante ao da obra inicial de Bandeira, uma vez que, publicado um ano antes da Revista *Claridade*, abandona os temas europeus e renuncia às formas tradicionais, adotando o verso livre e buscando fazer uma “radiografia do drama social do homem cabo-verdiano” (FERREIRA, 1987, p. 39).

São muitas as referências feitas à poesia de Bandeira por Jorge Barbosa. Aqui destacamos a constatação do diálogo entre a obra desses autores presente em *Poema tirado de uma notícia de jornal*, de Manuel Bandeira, e *Ocorrência em Birmingham*, do autor cabo-verdiano. Vejamos o primeiro:

2 Nhelas Spencer, morna “Nhá terra scalabróde”. Referência citada por Simone Caputo Gomes (2008, p. 121).

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da
[Babilônia num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.
(BANDEIRA, 1993, p. 136)

Por sua vez, um excerto de “Ocorrência em Birmingham”, de Jorge Barbosa:

John
de Birmingham
Alabama
USA

entrou na tabacaria.

Foi insultado
Soqueado
expulso.

(...)
Negro safado!
(BARBOSA, 2002, p. 316).

Sem a presença do eu lírico e utilizando um fio narrativo, os dois poemas denunciam uma realidade social vivida por seus protagonistas: no poema de Manuel Bandeira, João (morador de um barracão sem número no “morro da Babilônia”) encontra-se em seu próprio país; no poema de Jorge Barbosa, John (um negro) vive como muitos cabo-verdianos, na diáspora. Cabe lembrar que a maior parte dos emigrantes do arquipélago vive nos Estados Unidos (principalmente em Boston e New Bedford), país que povoa o imaginário dos cabo-verdianos há décadas.

Constata-se também a intertextualidade entre esses dois poemas pelo processo de junção entre subjetividade e objetividade, num discurso que permeia o poético e o jornalístico a partir dos próprios títulos dos poemas. Verifica-se também a adoção de procedimento semelhante quando se valem de novas formas linguísticas e estruturais, mesclando discursos aparentemente não poéticos numa nova forma de construção dos poemas.

Recorremos a esses autores para indiciar um dos dois caminhos (o da poesia) do estudo comparatista possível entre a literatura brasileira e a cabo-verdiana no período

do emergente da *Claridade*. Não esqueçamos, no entanto, que a simpatia dos autores cabo-verdianos se estende a muitos outros, como afirma Manuel Ferreira:

Não admira, pois, o alumbramento dos poetas caboverdianos pela poesia brasileira. Havia à sua volta uma realidade social que nunca teria participado dos textos e mal souberam, anteriormente, como fazê-lo. E, de repente, cai-lhes diante dos olhos o Jorge de Lima, o Marques Rebelo, o Manuel Bandeira, o Ribeiro Couto, o Drummond de Andrade, *sei lá quantos* (FERREIRA, 1989, p. 156-157).

O outro caminho possível dos estudos comparatistas entre a literatura brasileira e a literatura cabo-verdiana no período da *Claridade* centra-se na narrativa dos regionalistas do Nordeste e na prosa de Cabo Verde daquele momento, em que se constata uma estreita ligação fundada não apenas no engajamento ideológico, mas, sobretudo, numa práxis artística que as identifica. Na prosa, o romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, dialoga com vários romances do regionalismo do brasileiro, entre eles *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, como assinala Russel Hamilton:

[...] é legítimo postular de influência directa dos regionalistas do Nordeste em *Chiquinho*. Refiro-me a *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), e *Banguê* (1934) de José Lins do Rego. *Menino de Engenho*, um romance memorialista, é particularmente semelhante à primeira parte de *Chiquinho*. Porém, pouco interessa confirmar se houve influência directa da obra de Lins do Rego na de Baltasar Lopes (HAMILTON, 1986, p. 159-160).

Se a primeira parte do romance *Chiquinho* conflui com *Menino de engenho*, a terceira, intitulada “As águas”, dialoga com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Há vários pontos de contato entre *O quinze* e o romance de Baltasar Lopes, destacando-se a seca e seus efeitos, inclusive, a menção da seca de 1915, que intitula o romance de Rachel.

O quinze é estruturado em três histórias paralelas que giram ao redor de um núcleo – a seca, flagelo que atinge os habitantes das propriedades rurais, seus donos e empregados. As histórias são: a de Mãe Nácia, que abandona sua fazenda e se retira para a cidade, aí vivendo com a neta Conceição; a de Vicente, enamorado da prima, que resiste ao flagelo, permanecendo teimosamente na propriedade e assistindo à morte lenta do gado; a de Chico Bento, cabra do eito, que se retira, com os seus à procura de emprego em outros lugares, destino semelhante ao da multidão de flagelados nordestinos que, banidos da terra que não lhes pertence, não têm para onde ir.

Sobretudo com elementos desta terceira história se dá o diálogo entre as duas obras, principalmente a terceira parte de *Chiquinho*, em que é retratada (como em *O quinze*), a tragédia do retirante perseguido pela fome, pela sede, pela doença e pela

morte, palmilhando dolorosamente, à procura de sobrevivência, caminhos infindos, no silêncio e na monotonia da paisagem seca e deserta sob o sol causticante. Sorte dos que conseguem chegar a uma “Irmandade”, em *Chiquinho*, ou a um “Campo de concentração”, em *O quinze*, mantidos por mãos caridosas para adiar a morte.

Construídos a partir de um tema local/regional a seca e seus efeitos, os dois romances atingem o universal ao retratar o sofrimento e a degradação do ser humano anônimo.

As duas obras demonstram a importância do ambiente no romance modernista de 1930 e suas configurações poéticas. O real telúrico e o sentido trágico da vida dos eternos retirantes transpõe-se para a ficção desses romancistas regionais. José Américo de Almeida, em 1928, afirma na introdução do romance *A bagaceira*: “O regionalismo é o pé de fogo da literatura... Mas a dor é universal, porque é uma expressão de humanidade” (ALMEIDA, 1985, p. 02).

Nesse contexto, os romances *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes (publicado em 1960 – vinte e dois anos após o primeiro), também retratam as consequências dramáticas das cíclicas calamidades do Nordeste brasileiro e de Cabo Verde. Há vários pontos de contato entre essas obras que permitem uma análise comparativa dos elementos intertextuais que apresentam.

Em virtude dessas possibilidades de análise e por serem obras de reconhecido valor literário, tem havido certo exagero nas exaustivas análises comparativas entre elas, por isso não vamos nos deter nesses dois romances. Queremos apenas ressaltar alguns pontos de identificação, dentre eles destacamos a indefinição do tempo nas duas diegeses em sintonia com as cíclicas secas; a focalização centrada em duas famílias: a de Fabiano, em *Vidas secas* e a de José da Cruz, em *Os flagelados do vento leste*; a descrição de imagens comoventes num período de seca; a ocorrência da zoomorfização do homem e da antropomorfização da natureza, com a humanização da cachorra Baleia em *Vidas secas*, e do casal de corvos *Becente e Becenta*, em *Os flagelados do vento leste*³.

Os romances *Os flagelados do vento leste*, *Chuva braba*, e a coletânea de contos *O galo cantou na baía*, de autoria de Manuel Lopes, assim como o romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, e as novelas de António Aurélio Gonçalves são considerados por José Luís Hopffer Almada (1998) como “as linhas-mestras da moderna ficção cabo-verdiana”. Segundo o autor, isso se dá em virtude do “telurismo enquanto tessitura literária da comunhão entre o homem cabo-verdiano e o seu meio-ambiente” (1998, p. 167) e da “abordagem do conjunto dos dramas do povo cabo-verdiano” (Ibidem) no meio rural ou urbano. As tragédias das secas ou as crises surgidas no Porto Grande do Mindelo e a emigração são uma realidade constante no Cabo Verde retratado pelos claridosos.

3 O diálogo entre essas obras sobre vários aspectos foram apontados pelo professor Rubens Pereira dos Santos (SANTOS, 1995) em sua tese de doutoramento.

Sobre a permanência da claridosidade na moderna ficção cabo-verdiana, Hopper Almada afirma que

a claridosidade foi-se renovando por várias décadas, até mediante o labor de autores que, em outras áreas da produção literária, criaram perspectivas completamente novas. Tal é o caso, por exemplo, de Gabriel Mariano que, sendo uma das pedras basilares da nova largada da poesia cabo-verdiana, na ficção é um claridoso típico (ALMADA, 1998, p. 168).

O crítico estende a mesma asserção a outros autores como os contistas Pedro Duarte, Teixeira de Sousa, Francisco Lopes da Silva e Virgílio Pires e lembra que até os anos 1960 houve publicações dos claridosos. Observa também que a ruptura com a claridosidade se dá paulatinamente, “a par de fenômenos sintomáticos da sua continuidade” (ALMADA, 1998, p. 169). como, por exemplo, com *Semear em pó*, de Fátima Bettencourt e, principalmente, com publicações posteriores ao 25 de Abril de 1974. E destaca o romance de Henrique Teixeira de Sousa, *Ilhéu de contenda*, como fenômeno novo por retratar a decadência dos descendentes brancos e a ascensão do negro e do mulato, ocasionada por diversos fatores, na ilha do Fogo e por descodificar sua evolução histórica. Evidencia também a presença de múltiplos símbolos na obra como “o sobrado, a loja e o morgadio” e, em particular o racismo das classes brancas europeias diante do desespero pela irreversível queda social. Para o autor,

O romance *Ilhéu de Contenda* pode ser pois considerado como um dos marcos fundamentais do segundo realismo ficcional cabo-verdiano, pelo que representa de novidade no aprofundamento da questão social iniciada com a primeira claridosidade (ALMADA, 1998, p. 171).

Destaca também o romance de Arménio Vieira, *O eleito do sol* que, através de uma alegoria entre a tirania e a intelectualidade, volta ao Antigo Egito, rompe com o telurismo dominante e traz à tona a realidade de Cabo Verde contemporâneo submetido ao totalitarismo português, incapaz de fazer as reformas que o arquipélago necessita.

Também fugindo da hegemonia temática da primeira vaga claridosa, Germano Almeida publica dois romances – *O meu poeta* e *o testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo* – e distancia-se de temas como a fome, a seca e a emigração. O autor cabo-verdiano, nesse romance, introduz o humor, a ironia e a sátira na construção de uma enxuta e bem humorada narrativa em que traz o riso como marca distinta dos claridosos.

Em *O meu poeta*, as elites culturais e os governantes são satirizados por Germano numa mistura entre a ficção e a realidade cabo-verdiana no pós-colonialismo. O livro, escrito num momento em que o país era governado pelo regime do partido único, o PAICV (Partido Africano da Independência de Cabo Verde) encontrava-se

estagnado, enquanto os poderosos desfrutavam de mordomias inacessíveis à sociedade como um todo.

O enredo gira em torno da eleição de um poeta a presidente da “comissão de Luto Municipal”. No dizer de Jane Tutikian, além de uma manifestação de protesto político, é

através da trajetória do poeta que o autor coloca em cena o ambiente sócio-político e moral das elites caboverdianas, responsáveis pela derrocada da Primeira República. Aparecem, aí, as discussões políticas, as ambições mesquinhas, a degradação moral, os enganos amorosos e os jogos de sedução, e o grande contraponto instaurado pela criação de uma personagem lúcida como Vasco (TUTIKIAN, 2006, p. 43).

A ilha fantástica, também de autoria de Germano Almeida, juntamente com *A noiva* e *O púbis de Vênus* de Euricles Rodrigues, *A cidade e o ídolo*, de José Vicente Lopes, *A casa dos mastros*, de Orlanda Amarílis, *Desassossego*, de Fernando Monteiro, entre outras obras, surge no âmbito do realismo mágico e maravilhoso.

Em *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, a personagem André vive emigrada em Portugal, onde convive com outros cabo-verdianos até ser informado pelo pai de um suposto adultério entre sua esposa e seu próprio irmão mais novo, João. André retorna a Cabo Verde para dar-se conta do ocorrido, mas não pensa inicialmente em vingança, pois incorporara uma cultura europeia. Ao chegar à sua aldeia em Santiago, sente dificuldades em se readaptar a uma tradição cultural que exige a vingança como um comportamento normal.

Neste sentido, a emigração em *Os dois irmãos* apresenta consequências nocivas, pois a personagem passa por um choque cultural não resolvido, e assassina o irmão contra a própria vontade, dominada por uma intensa pressão do ambiente conservador da aldeia-mãe, situada na ilha de povoamento mais antigo, a de Santiago.

Esse romance dialoga com o romance brasileiro de Milton Hatoum. Esta narrativa centraliza o enredo na história dos gêmeos que se tornam inimigos. Yaqub e Omar (o Caçula), e as relações com a mãe, o pai e a irmã. Respectivamente: Zana, Halim e Rania.

A história do conflito familiar de *Os dois irmãos*, de Germano Almeida, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, inicialmente estabelece relações intertextuais com outras duas famílias bíblicas universalmente conhecidas: Adão e Eva, Isaac e Rebeca, ambas presentes no Gênesis, primeiro livro da Bíblia Sagrada. O diálogo entre estas obras se dá, sobretudo, pelo conflito entre os irmãos Yaqub e Omar, André e João em associação com os mitos bíblicos Caim e Abel, Esaú e Jacó. A matriarca de *Dois irmãos* (Zana) remete-nos a Rebeca (mãe de Esaú e Jacó), pela opção afetiva pelo caçula Omar em

detrimento de Yaqub, atitude que coloca os irmãos ainda mais em polos opostos.

As obras dialogam com o mito da violência entre os irmãos em dois contextos diferentes: em Germano (segundo o autor), o romance tem como base uma história real que aconteceu pelos idos de 1976, numa aldeia tradicional da ilha de Santiago; em Hatoum, a estória se estrutura num núcleo mítico que se metamorfoseia em romance.

O diálogo entre estes romances mostra que o intercâmbio entre a literatura brasileira e a cabo-verdiana nascido na década de 30 do século XX não se esgota neste mesmo contexto e pode ser observado até a atualidade e em outras regiões além do Nordeste brasileiro.

Referências bibliográficas

- ALMADA, J. L. H. A ficção cabo-verdiana pós-claridosa: Aspectos fundamentais da sua evolução. In: VEIGA, M. (Org.). **Cabo Verde: insularidade e literatura**. Paris, Karthala, 1998, p. 168-185.
- ALMEIDA, Germano. **O meu poeta**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- _____. **Os dois irmãos**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- ALMEIDA, J. A. de. **A bagaceira**. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- ARRUDA, M. D. A. de. **Jorge de Lima e Jorge Pedro Barbosa: resgate folclórico**. Dissertação de Mestrado/USP: São Paulo, 2004.
- BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Rio de Janeiro: 1986.
- BARBOSA, J. **Arquipélago**. S. Vicente: Edições Claridade, 1935.
- FERREIRA, M. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.
- GOMES, S. C. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. Cotia-Praia: Ateliê Editorial; Instituto da Biblioteca Nacional do Livro, 2008.
- HAMILTON, R. G. **Literatura africana, literatura necessária, II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- HATOUM, M. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LIMA, N. S. **Revisitando Claridade: o encantamento da poesia caboverdiana com o modernismo brasileiro**. Tese de doutorado/UFF. Orientadora: Simone Caputo Gomes. Niterói, 2000.
- LOPES, B. **Cabo Verde visto por Gilberto Freyre**. Praia: Cabo Verde, 1956.
- MARGARIDO, A. **Estudos sobre literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- PAULA, J. C. M. de. **Manuel Bandeira e Claridade: confluências literárias entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano**. Orientador Hélder Garmes; co-orientador Rubens Pereira dos Santos. Dissertação de Mestrado/USP: São Paulo, 2005.
- TUTIKIAN, J. **Velhas identidades novas – o pós colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa**. Porto Alegre, RS: Sagra Luzzatto, 2006.

UMA ELEGIA NUPCIAL: LEITURA E CRIAÇÃO EM *CANTIGA DE ESPONSAIS*, DE MACHADO DE ASSIS

Paulo Sérgio Marques

O conto *Cantiga de esponsais*, de Machado de Assis, poderia ser lido como uma metáfora da inspiração romântica da arte, não fosse uma ressalva: seu autor, mesmo na aventada “fase romântica” (1870 a 1881)¹, não é um prosador romântico, como demonstrou Roberto Schwarz (2007). Acrescente-se, a este, o fato de que, na prosa machadiana, “tudo se passa como se o texto disseminasse pistas que comprometessem a estabilidade semântica do enunciado”, exigindo do leitor que abandone toda ingenuidade hermenêutica, pois, se no romance “os capítulos se transformam em armadilhas”, no conto “o que se afirma num parágrafo é posto em suspeição em outros” (ROCHA, 2013, p. 292). Finalmente, *Cantiga de esponsais* foi publicado em maio de 1883 e posteriormente coletado no livro *Histórias sem Data*, segundo volume de contos da “fase realista” de Machado de Assis, precedido de dois anos por *Papéis Avulsos*. Publicado em 1884, o volume reúne contos divulgados em periódicos, de fevereiro de 1883 a maio de 1884.

Nesse conto, o autor realista já pratica, portanto, uma estética antirromântica, procurando extinguir ou diluir todo tipo de arrebatamento passional ou sentimental, levando o leitor a uma contemplação reflexiva, porém não impassível, dos móveis do pensamento e da conduta humana. Para evitar contaminações românticas na narrativa, Machado de Assis constrói um discurso repleto de ambiguidades e impede, assim, que o tom do texto se concentre numa única paixão.

O protagonista do conto é Romão Pires, um reputado regente de orquestra de sessenta anos de idade. Romão usa bengala, tem doença crônica e grave no coração, espécie de sucedâneo físico do mal que lhe vai na alma. Nascido no Valongo, é normalmente triste, mas ganha vivacidade quando diante da orquestra: o único móvel de sua vida parece ser, assim, não apenas a música, mas a música diante de um público.

Sua tristeza – a confiar no narrador – vem da impossibilidade de expressar uma arte pessoal. Não consegue, *não pode*. Tentou compor, sempre em vão, até desistir, por “vergonha da vizinhança”. Esta desconhece suas verdadeiras razões: a impotência é oculta (como já dito, ele tem vergonha). Essa discrição pode ser ainda observada no modo como ele reage à doença que em seguida o acomete: mestre Romão mostra-se indiferente, mas intimamente se diz: “Está acabado.”

Quando casou, mestre Romão começou a compor uma cantiga esponsalícia, que deixou inconclusa depois de perder a esposa, que morreu jovem. Anos mais tarde, já velho, adoece e, quando o médico lhe proíbe pensar em música, recorda-lhe a canção

1 Considero, aqui, as datas de publicações em livros da prosa machadiana, iniciada em *Contos fluminenses*.

inacabada. Romão tenta concluí-la, sem sucesso, mas uma moça recém-casada que o ouve tocar a composição no cravo continua a cantarolar, emendando o trecho que falta para acabar a composição. Percebendo que deve se retirar para a chegada dos novos, Romão desiste da música e morre.

Se Romão começa por ansiar a fama e a eternidade, acaba, por força das contrariedades, reduzindo sua ambição ao mínimo. No fim, nem espera uma grande vida, mas *uma vida*, completa e acabada, e não interrompida – “alguma cousa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado” (ASSIS, 1989, p. 45) –, uma vida, enfim, que *fica*, e não uma vida que passa.

O conto se inicia com uma missa cantada, clima de festa, num tom alegre que vai caindo até a melancolia nostálgica da parte final, tingida de um sentimento elegíaco, estabelecido pelo contraponto entre o definhamento de mestre Romão e o amor recém-nascido dos noivos na janela vizinha, os “casadinhos” de novo, diminutivo que aumenta a carga afetiva dos últimos parágrafos do conto e ajuda a contrastar a juventude do casal com a decadência do velho músico.

A antítese criada entre o segundo parágrafo, que mostra o contentamento de mestre Romão diante da orquestra – “a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre: o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro” (ASSIS, 1989, p. 42) –, e o terceiro parágrafo, quando a festa acaba, e “é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumado da luz ordinária” (ASSIS, 1989, p. 43), dá o primeiro tom de descida na narrativa. Agora vemos a tristeza de Romão, que é a rotina de Romão. No mesmo segundo parágrafo, o autor alonga-se na descrição das virtudes da época em que se passaria a história – “boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical”, “o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos”; “olhos (...) que já eram bonitos nesse tempo”; “dizer familiar e público era a mesma cousa (...) naquele tempo” (ASSIS, 1989, p. 42) –, provocando uma visão carregada de afetividade e saudade. Machado de Assis, com essa insistência na nostalgia, anuncia de imediato dois dos principais temas do conto: a nostalgia da perda e o sentimento de passagem do tempo.

A mesma valorização descritiva (e dissertativa) da festa é oportunidade para evidenciar também o valor da música para Romão – o jantar com os padres, por exemplo, já não tem o mesmo brilho: “Ei-lo que desce do coro apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. Jantou, saiu, caminhou para a Rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José” (ASSIS, 1989, p. 43). Acompanhando a gradação decrescente nas emoções do protagonista, o espaço descrito também se encaminha numa gradação do social ao privado, passando por estágios intermediários: a festa popular, o público reservado da sacristia, o anônimo e distante da rua e finalmente a reclusão solitária da casa nua e sombria:

A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jucundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele... (ASSIS, 1989, p. 43)

Aqui, pode-se ver, refletida no ambiente, a alma da personagem: a insipidez, a frieza e a ermidão da casa só são quebradas pela presença de um cravo onde o mestre toca e compõe suas partituras, assim como a música – dos outros – é a única presença alegre na vida aborrecida do mestre. No entanto, o cravo, aqui, não serve à diversão, mas ao estudo:

Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. [...] Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem ideia nem harmonia. (ASSIS, 1989, p. 43)

Prisioneiro de uma arte puramente interior e subjetiva, mestre Romão não logra a comunicação artística com o público, e a metonímia concretizadora e personificante “interrogar o cravo” no lugar de “tentar compor” indica antes dificuldade do que prazer: a paixão é amenizada pela seriedade, a casa, como a alma, não é espaço de festa, mas de tédio. Na caminhada da igreja até esse ambiente deserto e solitário da casa/alma de Romão, a lente do narrador nos está conduzindo da alegria e descontração da convivência social para o interior escuro e dilacerante da psique humana, arena de curiosos conflitos.

A paixão domesticada

A história aborda dois momentos da vida de Romão: um episódio entre 1779, data de seu casamento, e 1781, ano da morte da esposa, período em que ele tenta, de balde, compor a cantiga esponsalícia; e cinco dias do ano de 1813, que começa com a festa do início da trama e termina com a morte do protagonista. A elipse entre os dois episódios é pressentida como um largo intervalo de aborrecimento e tristeza, cujos extremos parecem os únicos momentos de real importância na vida do mestre: as duas tentativas de compor uma obra imortal.

Os episódios narrados não são, no entanto, expostos em ordem linear. O conto começa pelo segundo episódio, com a festa litúrgica, a anunciar o único valor na vida da personagem – a música. Somente após a descida da igreja até a casa e o espírito da personagem, uma antecipação no enredo vai remeter o leitor ao primeiro episódio, que vai servir, entre outras coisas, de exposição dos motivos para a melancolia do mestre. A ideia da cantiga de esponsais surge três dias depois do casamento, quando ele a compõe até um determinado ponto, além do qual não consegue prosseguir; no quarto

dia o jovem músico tenta continuar a composição, sem sucesso; dez dias depois repete a tentativa frustrada; continua tentando em vão por dois anos, quando, abalado pela morte da mulher, abandona a empresa. Então, o tempo, que começa concentrado, microscópico, amplia-se para os anos iguais uns aos outros na mesma decepção que, supõe-se, estende-se pela vida da personagem até o momento em que a trama começou: o primeiro de cinco dias em 1813.

O primeiro momento é, assim, inserido no meio do segundo para relacionar a origem do projeto de composição com a ambição verificada quando o narrador investiga a alma da personagem. Inserido entre a exposição do caráter melancólico de Romão e sua doença, a morte da mulher e a conseqüente decepção do mestre acentuam o tom melancólico do conto e parecem explicar as duas coisas, relacionando-as entre si. Assim, a perda, a ausência, aparecem como a grande causa da narrativa: perda da mulher, perda da esperança, perda da saúde e posteriormente perda da vida. Na origem do drama aparecem, portanto, conjugados, dois temas: a dor da impotência diante da inexpressão e a dor da ausência do outro, a impotência de *manter-se*, vivo ou na obra, quando falta o estímulo que emanava de fora.

Por outro lado, presentificar o conto na velhice e recuar dentro deste presente às núpcias desgraçadas do protagonista retarda a exposição do conflito e evita um início trágico e patético: inserido numa situação de melancólica velhice, a tragédia da viuvez em juventude não obtém outro efeito emocional senão o de uma melancólica fatalidade que agora é pura nostalgia, não mais terror. A paixão é enjaulada e domesticada; não assalta de surpresa o desavisado: agora serve de objeto de observação, reflexão e julgamento.

O cuidado, aliás, do autor, parece ser justamente manter a atenção do leitor à narrativa sem, no entanto, apelar para as emoções. A intenção parece ser sempre zelar por um equilíbrio que se reproduz no próprio ritmo da efabulação. Para isso, o narrador constrói um enredo simetricamente pontuado por cenas, sumários e pausas, o que dá à narrativa um andamento nem muito acelerado nem muito vagaroso. Além do recurso da analepse retardando a história, a narrativa é também alongada através da presença de descrições e digressões, como a do sétimo parágrafo, exposta acima; mas isso ocorre principalmente no início do conto. Da metade para o final, ao contrário, o conto, que é um dos mais curtos do autor, se acelera, em revezamentos de cenas e sumários, a partir da doença de Romão e daí até a sua morte. A velocidade aumenta ainda na sequência final, através das repetições que indicam o labor do mestre na busca da nota perdida, até o clímax e desenlace com a intervenção da jovem vizinha. Atente-se para o fato de que as cenas em discurso direto pontuando a sequência final são sempre monólogos ou pensamentos do protagonista, o que enfatiza a temática de conflito psicológico. O apressamento do ritmo final também pode ser verificado na mudança dos tempos verbais:

Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente. [...] Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. [...]

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. (ASSIS, 1989, p. 45-46)

Na passagem do imperfeito – que sugere as tentativas reiteradas e repetidamente frustradas, encerrando a personagem num círculo de decepções que a aprisiona e do qual ela sai desistindo do projeto – ao pretérito perfeito, rompe-se o círculo (e também a vida): “deixou”, “pegou” e “rasgou”. O círculo é quebrado, a eternidade aborrecida dos dias é rompida com a morte.

Ambição e ironia

Considerando que os agentes de ação (actantes) não são necessariamente personagens figurativas, mas também conceitos, sentimentos e valores e que, como já vimos, estamos diante de um conto psicológico, pode-se ver na inspiração inacessível de Romão um desses agentes, principalmente se levada em conta a comparação zoomorfixante que a concretiza: “Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada” (ASSIS, 1989, p. 44). No entanto, é importante notar que a inspiração não é propriamente o antagonista da história, uma vez que ela “forceja por transpor as paredes” e ir ao encontro da vontade do protagonista. Ao contrário, este, ou mais apropriadamente a sua incompetência artística diante da ausência da mulher, é que é seu próprio opositor. Romão é, dessa forma, ao mesmo tempo o protagonista da história e seu próprio oponente: a inspiração, “como um pássaro”, debate-se, “encerrada *nele* sem poder sair”. O conflito surge, portanto, da desproporção entre, de um lado, a ambição do protagonista e, de outro, sua incapacidade para satisfazê-la. Tal situação só pode ter um desfecho: a decepção. O autor parece dizer-nos, também, que a ambição obsessiva é o móvel dos homens e dos conflitos dos homens – pelo menos daqueles que malogram. E já medimos a grandeza da obsessão de mestre Romão quando constatamos a total subordinação da personagem a seus humores, ora à alegria, ora ao tédio, conforme esteja ou não diante da música e do público. O drama deste homem é tanto maior quanto sua incapacidade não vem de um obstáculo exterior ao sujeito, mas de um ocultamento dentro de sua própria psique, uma ausência interna, a da inspiração; acresce-se que o objeto em falta é desconhecido – a música, que, ainda não composta, não existe e por isso torna-se mais difícil de buscar.

A vida autocentrada de mestre Romão é confirmada por seu dedicado criado, pai José. Esta personagem surge na trama aparentemente apenas para afirmar mais uma vez a vida solitária do patrão e ao mesmo tempo informar sobre o egocentrismo do

mestre, ao qual o velho negro dedica-se cegamente, haja vista a preocupação imediata em largar a conversa com a vizinha e socorrer o mestre, tão logo vê o patrão aproximar-se. Pai José não é pai; é “a sua verdadeira mãe” (ASSIS, 1989, p. 43), e vemos seu desdobramento e sofrimento à beira do leito enfermo do velho músico. Ele se mostra “aterrado” (ASSIS, 1989, p. 44) diante da resistência da moléstia do patrão e permanece em vigília durante a noite de padecimento. É, assim, o cúmplice de mestre Romão na sua luta pela vida.

Pela observação deste conto de Machado de Assis, é possível inferir que o conflito psicológico seja talvez o núcleo dramático mais estável dentre as possíveis situações dramáticas, uma vez que ambos os lados da contenda são refreados pela mesma força – o eu, sede das forças inimigas, que luta, com elas, apesar delas e até contra elas, pela própria sobrevivência. É preciso alertar aqui para que se entenda estabilidade não como ausência de crise, mas, ao contrário, uma crise aprofundada e intensa, tão intensa que se apresenta num equilíbrio insolúvel e cuja duração – estabilidade – está justamente na justa proporção entre as forças que se opõem: é estável porque é instabilidade perpetuada. Se pensarmos, por exemplo, num conflito em que a personagem luta contra o ambiente, é de se imaginar que, mais ou menos tempo, um dos dois contendores deve ceder e a relaxar a tensão. Não no conto de Machado de Assis. Em *Cantiga de esponsais*, vemos o conflito ceder apenas com a morte daquele que mantém as forças em oposição, o que parece peculiar ao conto psicológico, principalmente àquele que retira à vontade o poder de decidir sobre os conflitos interiores ao homem, como é o caso da maior parte dos contos de Machado de Assis, cujas personagens sucumbem à fatalidade trágica de suas ambições desmedidas. A igualdade das forças que atuam no conto de Machado de Assis parece ser mantida pela reação à ambição humana na mesma proporção aos estímulos do desejo. Assim as tentativas reiteradas e cada vez mais intensas de compor, no final, quanto mais o talento e o fim da vida lhe resistem; assim a transgressão de mestre Romão à interdição médica: a proibição de pensar em música é que faz justamente com que o protagonista a deseje. Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 157) já notou, a respeito de *Helena* (1876) e *A mão e a luva* (1874), que Machado de Assis “procurou provar que os cálculos da ambição nem sempre são indícios de maus sentimentos, que não é impossível conciliarem-se o interesse e a nobreza de caráter”. Daí, muitas vezes, o conflito e a tragicidade irônica: a ambição é descompasso, e sua expressão estética, a ironia.

Vítimas do Humanitismo

Esta ironia, descompasso entre a realidade e a expectativa, retira todo o terror da prosa de Machado de Assis; a ambição das personagens retira toda a sublimidade. A ambição é o obstáculo para a simpatia total e irrestrita do leitor com o mundo retratado; a ironia, o freio pelo qual o autor contém os excessos. A forma mais frequente da ironia – entendida como contradição entre o esperado e o exposto – em *Cantiga de*

esponsais é a negação. Negar é afirmar indiretamente, sem paixão, sem engajamento. Não obstante, a negação carrega em si a certeza, pois elimina antes tudo o que não é para só então fazer surgir o que é. O objeto afirmado aparece então único, por sobre os restos do mundo negado, ainda que estes restos permaneçam como fundo, sombra, fantasma que impede a concentração passional na verdade afirmada.

Veja-se, como exemplo, a preterição que abre a narrativa:

Não lhe chamo atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. (ASSIS, 1989, p. 42)

Além de servir para colocar em relevo o que vai interessar ao conto – o velho Romão, cuja “alma e devoção” vão desencadear o núcleo dramático da narrativa –, a figura ao mesmo tempo aponta contra seu próprio objetivo, ao colocar em cena tudo o que supostamente não se quer em evidência. O resultado final é o objeto que se quer em evidência ao mesmo tempo ressaltado e diluído em meio aos demais elementos da descrição. Esta diluição impede a concentração das paixões num objeto único: tudo absorvido, a realidade aparece múltipla e a escolha, mais difícil. Assim, o narrador consegue para o seu *leitmotiv* a concentração do leitor, mas essa concentração vem purificada de qualquer simpatia prévia, vale dizer uma identidade personagem-leitor de conotação sentimental. Se houver identidade, ela se fará não por compaixão, mas por autocompaixão. Machado de Assis exige do leitor não sua empatia piedosa pelas personagens, mas sua autoconsciência; quer mostrar o mundo ao leitor, sem retirar o leitor de si; não faz publicidade dos sentimentos, como os românticos: mostra, ao contrário, que a emoção não é um estímulo externo, mas uma descoberta interior. Não nos emocionamos porque Romão sofre o que não merecia; nossa emoção vem da intuição de que a sorte do músico é a nossa sorte, o resultado fatal de nossos atos e desejos desmedidos. Se a sorte de Romão nos comove, não é por ser trágica, mas por ser óbvia. Ele não é um herói, de história única e sublime; é o retrato, terno e insípido, de cada um de nós.

A medianidade do protagonista e de sua biografia continua a revelar-se em outras figuras da mesma natureza, como o litotes. Assim, a casa do músico, descrita após o recolhimento do mestre, surge de uma descrição que evita as extremidades: “a casa não era rica naturalmente; nem alegre”. A pobreza e a tristeza são assim suavizadas pela negação dos seus opostos, e essa imagem de insipidez segue em nova paralipse: “Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jucundas. Casa sombria e nua.” De resto, nua como nua

vai a alma de seu habitante.

O outro litotes vem para também amenizar uma possível piedade pela doença do velho músico. Depois de informar sobre uma moléstia grave e crônica numa personagem que perdeu cedo a mulher e não consegue realizar o maior desejo de sua vida, o narrador ainda evita a preocupação do leitor anunciando que, depois do susto de uma nova crise, “o dia não acabou pior”.

A partir do surgimento da doença, a ideia de contrariedade e descompasso já pressentida nos primeiros momentos da narrativa acentua-se num paroxismo até o final. Não obstante, a contradição é sempre atenuada. A começar pela proibição do médico que se transforma paradoxalmente em sugestão: o interdito não é transgredido por revolta ou gosto do risco (nada de paixões!), mas porque é entendido pela personagem como convite à infração – a mensagem é lida às avessas: “não pensar em música”, para quem só tem música na cabeça, é entendido como “pensar em música”, a ideia encontra ressonância no pensamento do protagonista que apenas *continua* pensando em música.

Essa continuidade nos faz pressentir que, em *Cantiga de esponsais*, as aludidas contradições são mais de aparência do que de fato. Veja-se, por exemplo, o encontro do mestre com os noivos, na sequência final: o casal é um amálgama de desafiante-auxiliador, pois ao mesmo tempo que provoca a angústia do protagonista, esta busca neles a inspiração que não encontrou em seu próprio espírito. Daí o mestre sorrir “com tristeza” ao ver os jovens noivos, gesto ambíguo e novamente desapassionado, porque longe dos extremos da alegria e da tristeza.

Finalmente, uma total decepção no final do conto poria a perder todo o cuidado com o equilíbrio emocional verificado desde a primeira linha. Daí, no final, quando tudo parece perdido e a derrota certa, a moça intervir para impedir o fracasso absoluto da empreitada de Romão, o que novamente descambaria para o trágico. Ao contrário, a conclusão da cantiga pela jovem noiva atenua o pessimismo final, sem eliminá-lo, pois, ao mesmo tempo que evita o fracasso do sonho de Romão, a moça o apressa, pois se a música é terminada, também o é a vida do compositor: o sonho foi satisfeito, mas não a ambição.

Romão lembra, neste momento, todas as vítimas do Humanitismo de Quincas Borba, tão frequentes na obra de Machado de Assis: “Aqueles chegam, eu saio”, conclui o mestre. O conto fala da impotência e da dor da transitoriedade, mas aponta para o poder da autoconservação, senão individual, pelo menos social, e para a eternidade no constante fluir de Heráclito e do Tao chinês. Concluimos de Machado de Assis que não somos heróis; somos homens que vivem e passam, enquanto a eternidade se sustenta.

A cumplicidade na efabulação

Substituir a comoção pela autoconsciência implica provocar no leitor o conhecimento da narrativa como objeto estético exterior às instâncias da narração, isto é, à vida do leitor e do narrador. A obra tem que surgir como objeto de contemplação e reflexão, e não como estímulo de emoções e piedade. Um dos recursos de Machado de Assis para obter essa superconsciência está em fazer o leitor enxergar-se como sujeito que contempla, emociona-se, reflete e julga, torná-lo cômico de que a visão da realidade é um discurso, o olhar é uma narrativa, e se se quer aproximar do mundo, é preciso separá-lo de suas paixões de sujeito que *vê* o mundo. Daí as tantas referências metalinguísticas e diálogos com um leitor virtual tão bem aprendidos em Fielding e Sterne, atualizados numa visão moderna do discurso e presentes mesmo num conto curto como *Cantiga de esponsais*.

A primeira palavra do conto é um verbo no subjuntivo dirigido a um suposto gênero de leitor: “Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos” (ASSIS, 1989, p. 42). O leitor virtual no feminino parece indicar o propósito de dirigir-se a um público romântico, cujos valores é intenção do narrador subverter. O narrador pede à leitora que *imagine* um tempo e lugar. Lembra o narrador primordial (“Era uma vez...”), com a diferença de que, aqui, *pede auxílio* ao leitor no ato de narrar. Aliás, a fábula tem que desenhar-se, primeiro, na imaginação do leitor, como se o narrador pretendesse inverter o caminho natural da enunciação para: receptor → mensagem → narrador. Estabelece de imediato uma proximidade entre narrador e narratário e uma distância temporal e espacial da fábula, análoga para os dois. Esta distância é confirmada por outros vocábulos e expressões: “antigas”, “eram”, “naqueles anos remotos” (próximo + distante). Em seguida, passa do leitor feminino e individual a um coletivo, que busca incluir todo leitor virtual – nós mesmos, no ato da leitura. O narrador deixa implícito que fala a um leitor eleito, mas aceita falar a muitos. Esta oscilação entre individual e coletivo faz-se duas vezes alternativamente no primeiro parágrafo, através dos seguintes dêiticos: leitora → sabem; lhe → lhes. Ao apelar para o possível repertório de informações do narratário (“sabem”, “podem imaginar”), o narrador parece mostrar à leitora/leitores que a fábula é *inventada*, e inventada com a ajuda dela/deles.

Nem por isso, no entanto, o narrador deixa de conduzir as impressões do leitor. Intruso, ele vai carregando as imagens objetivas com seus próprios juízos e sentimentos. Isso é perceptível, por exemplo, através do “excelente”, atribuído à orquestra, e de outros adjetivos e comentários: “olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo”, “é bom músico e bom homem” (ASSIS, 1989, p. 42)), “parece que há duas sortes de vocação, etc.” (ASSIS, 1989, p. 43)). Com isso, nota-se que o narrador não

pretende retirar da percepção as emoções e apreciações sobre a realidade, mas apenas evitar que elas tomem o leitor de assalto, como faziam no discurso romântico. Prova disso é que, mesmo evitando a idealização do protagonista, o narrador defende, sempre que possível, os motivos do velho mestre. Seja deixando os pensamentos de Romão invadir a narração, através do discurso indireto livre, seja afirmando e defendendo ele mesmo os motivos e sentimentos da personagem, o narrador abre sempre maior espaço para as emoções de Romão na narrativa, de forma a provocar a empatia do leitor com as emoções nostálgicas e melancólicas de um velho que vê a vida esvaír-se. Veja-se aquele “Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor” (ASSIS, 1989, p. 43). A interjeição até poderia ser definida como discurso indireto livre, ou seja, uma exclamação do próprio Romão nas palavras do narrador. No entanto, como evitar relacioná-la com o testemunho tão peremptório do narrador, que segue no mesmo parágrafo, atestando que Romão “tinha a vocação íntima da música”?

Essa e outras “invasões” à psique do protagonista indicam, por outro lado, um narrador onisciente. Mas tal afirmação pareceria imprópria diante, por exemplo, da hesitação sobre o local de nascimento de mestre Romão e sua idade – “*terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados*” (ASSIS, 1989, p. 42, grifos meus). A não ser que tomemos essas hesitações como a indefinição prévia de quem está a construir a personagem enquanto narra a história, o que parece confirmar-se com o “*imagine*” inicial. Em outras palavras: se o narrador é onisciente, deve saber local e data de nascimento do protagonista; se não o afirma com certo, é porque *ainda* não o tem, isto é, está a construir o seu perfil enquanto narra, pois, sobre coisas menos verificáveis, mostra-se categórico. Exemplo: “*a verdade é esta: – a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor*” (ASSIS, 1989, p. 43, grifo meu). Assim, novamente o narrador mostra que o leitor é construtor do objeto artístico, não deve emocionar-se com ele mais do que se emociona consigo próprio.

Estas observações a respeito do foco narrativo podem ainda responder a outra questão, que remete àquela nossa observação sobre o Humanitismo como sombra pairando sobre o destino das personagens de Machado de Assis: seria o Humanitismo uma “filosofia” machadiana?

A isso, a partir do conto *Cantiga de esponsais*, poderíamos, sem parecer querer fugir à questão, responder com uma dupla resposta: sim e não, o Humanitismo é a filosofia das *personagens* machadianas, mas não o é para o narrador de suas obras. Isso quer dizer que as fábulas de Machado de Assis parecem ser uma metáfora desta “filosofia”, mas, pela ironia e pela cumplicidade com o leitor, o narrador supera a própria “filosofia” de seus enredos e mostra que a visão de uma realidade não é mais do que isso: uma *visão*. Por estes recursos ele mostra sempre ao leitor que também ele conduz a um ponto de vista, também ele busca enganar. A conclusão é, sempre, que não se deve ser tomado de fanatismo, nem com o próprio Humanitismo, que parece confirmado

em suas histórias. Se Quincas Borba enlouqueceu, foi por obsessão na filosofia; como Rubião entrou pelo mesmo caminho na obsessão de Sofia. A moral de Machado parece ser o ascetismo de Schopenhauer, mas mesmo o ascetismo é exagero, e mestre Romão descobre que mais forte que ele é a vida – e a arte.

A prosa de Machado de Assis aparece, assim, tingida de um profundo humanismo. Se a vida parece insípida, é porque foi este o sentido que o homem lhe atribuiu, ele, origem de todos os sentidos. Para oferecer-nos esta visão, Machado de Assis dilui a fábula trágica num enredo melancólico, nostálgico, elegíaco, como se a tragédia, quando psicológica, só pudesse produzir uma tênue autocompaixão, nunca o terror: ou mais, como se a tragédia fosse apenas *sempre* psicológica: tudo se reduz ao homem, que tudo exagera quando o quer. Aos sentidos humanos tudo pode se transformar. Romão, que viveu para a música, a nossos olhos morreu por ela. A lição do mestre: a vida vivida é uma canção cujo sentido não se revela: observada, porém, de fora e à distância, aos olhos de uma “leitora desapaixoadada”, é apenas fluxo e saudade. O que deveria ser um canto ao amor e à vida pode transformar-se, pela mão de um narrador e pela visão de um leitor, numa canção de perda e morte.

Poética da leitura

Não obstante a posição canônica de Machado de Assis na literatura brasileira e ocidental, resultando na quantidade impressionante de material crítico produzido sobre a obra do bruxo do Cosme Velho, dentro e fora do país, algumas abordagens ainda conseguem se fazer originais. É o caso de *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, publicado há pouco mais de um ano por João Cezar de Castro Rocha, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador da criação machadiana.

Rocha propõe uma abordagem da obra de Machado de Assis a partir de uma poética da emulação, pela qual, numa atitude antropofágica, o escritor faz da leitura de seus antecessores o combustível para elaborar sua própria arte. “Esse expediente torna produtivo, no plano formal, a precedência história da *leitura* sobre a *escrita*, da *tradução* sobre o *original*”, explica Rocha (2013, p. 344), concluindo daí a presença visível do narratário nos contos, crônicas e romances de Machado de Assis, com suas interações diretas ao leitor no corpo das narrativas. Isso indicaria, no principal autor do Realismo brasileiro, uma consciência refinada da importância do leitor na construção do sentido do texto estético.

Nesse sentido, minha leitura de *Cantiga de esponsais* confirmaria a visão do crítico da UERJ. O narrador do conto informa sobre mestre Romão, seu protagonista: “Parece que há duas sortes de vocação, as que têm *língua* e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a *ausência de um modo de comunicação com os homens*. Romão era destas” (ASSIS, 1989, p. 43, grifos meus). O que incomoda o maestro, portanto, é a dificulda-

de de comunicar, expressa diretamente pela notação do narrador e indiretamente pela metonímia da “língua”.

Já vimos que o conto se inicia com uma preterição, que busca elidir todos os elementos intermediários, para chamar a atenção da “leitora” apenas sobre a personagem- artista, como se o fio a se estabelecer, na narrativa apresentada, como obra estética, fosse aquele que atua, na mesma ação, artista e fruidor. Também notei a importância da ausência – da mulher; das pessoas; do mundo, enfim – na descrição da existência e da rotina de Romão e como é a negativa do médico que o leva, afinal, à última – e bem-sucedida? – tentativa de concluir a composição da cantiga.

Mestre Romão posiciona-se fora do tempo e do lugar humano, para criar sua obra, que, nesse isolamento comunicativo, nunca chegará. Sua solidão melancólica ilustra esta afirmação de Antonio Candido a respeito das personagens machadianas: “Aos seus alienados no sentido psiquiátrico correspondem certas alienações no sentido social e moral” (CANDIDO, 2011, p. 32). A atitude do herói pode ser entendida como a do artista que procura, na criação, evadir-se de qualquer contato com o tempo secular, que pode corroer criatura e criador. Evasão paradoxal, já que obra e artista só podem gozar de posição existencial na dialética dos seres em fluxo no tempo. Ou, como já alertou Sartre,

os autores também são históricos; e é justamente por isso que alguns deles almejam escapar à história por um salto na eternidade. Entre esses homens mergulhados na mesma história e que contribuem do mesmo modo para fazê-la, um contato histórico se estabelece por intermédio do livro. *Escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico.* (SARTRE, 1989, p. 57, grifo meu).

John Gledson repara na assiduidade do tema das relações entre artista, público e obra na prosa de Machado de Assis e de seus pares contemporâneos: “Esse tipo de dilema, de artistas divididos entre a arte como expressão do eu e as demandas de seu público, dos jornais e revistas, das vendas, é um tema frequente na literatura do fim do século XIX” (GLEDSON, 2006, p. 65). A presença de um público de massas anunciava-se, para alguns artistas, como ameaça à liberdade criativa, tensão apontada por Gledson em diversos contos machadianos, como “Um homem célebre”, “Terpsícore”, “Um erradio” e “O anel de Polícrates”. O crítico inglês observa, contudo, que Machado de Assis “não subestimava formas de entretenimento menos sofisticadas” (GLEDSON, 2006, p. 65) e aborda, portanto, o tema sem perder de vista a complexidade da relação entre os polos do processo artístico. Roberto Schwarz (2007, p. 25) já assinalou a consciência machadiana sobre a falsidade do mito da independência cultural brasileira. Em *Cantiga de sponsais*, a quebra desse mito anuncia-se na falsa autonomia e solidão do artista. Assim, o conto encerra com o retorno do Outro elidido, para completar a obra do artista:

O princípio do canto rematava em um certo *lá*; este *lá*, que lha caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. [...] Impossível, nenhuma inspiração. [...] Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça, embebida no olhar do marido, começou a cantolar à toa, inconscientemente, uma cousa nunca antes cantada nem sabida, na qual cousa um certo *lá* trazia após si uma frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (ASSIS, 1989, p. 46)

A frase musical, a qual mestre Romão procurou em balde por toda a vida, é singelamente concluída pela moça enamorada, *porque* esta vem “embebida” do olhar do parceiro. E a morte do herói figura a saída do artista, já prenunciada em palavras do próprio Romão, ao sentar-se no cravo: “Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar” (ASSIS, 1989, p. 45). Toda obra artística é o início de uma comunicação, após o qual o artista pode se retirar. Ironia da arte: a maior obra é a que faz esquecer o autor. Essa ironia é vista por Rocha (2013, p. 230) como o principal traço estilístico da emulação, a melhor expressão do diálogo tenso e paradoxal entre tradição e invenção, que precisa parecer algo e ser ao mesmo tempo diferente do seu modelo, afirmar o mesmo sendo um outro.

O objeto artístico, portanto, não é, mas *acontece*, naquele espaço de mediação entre os sujeitos, caracterizando-se, antes que uma autonomia material, como um evento social e orgânico, cuja concretude apenas se revela quando atualizada na leitura, fora da qual goza somente do estatuto de uma abstração conceitual. Antes de ser uma instituição, a Arte é História e sua irrupção é sempre dialética: as sponsais entre um que sai e outro que chega – artista e artista; artista e leitor; leitor e leitor.

Referências bibliográficas

- ASSIS, M de. Cantiga de sponsais. In: _____. **Histórias sem data**. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, 1989, p. 42-46.
- CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 15-33.
- GLEDSON, J. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PEREIRA, L. M. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1988.
- ROCHA, J. C. de C. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. ed. 34, São Paulo: Duas Cidades, 2007.

O DIÁLOGO COM A MITOLOGIA GRECO-ROMANA NA LITERATURA ITALIANA DO NOVECENTO À CONTEMPORANEIDADE: ITALO SVEVO E ALESSANDRO BARICCO

Maria Celeste Tommasello Ramos

O mito, entendido como narrativa que enfoca os feitos fantásticos de deuses e heróis semideuses, se revestiu de caráter sagrado, venerável, já em seus primeiros registros literários na Grécia antiga. Rapsodos como Homero e Hesíodo, entre os séculos XII e VIII a.C., também escreveram as histórias mitológicas que contavam oralmente ao público, histórias acreditadas como sagradas, como verdadeiras. Porém, os próprios gregos, segundo Eliade, submetem o mito a uma “longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente ‘desmitificado’” (ELIADE, 2002, p. 130).

Após o final da Antiguidade – quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta – os deuses e seus mitos foram transmitidos à Renascença e aos séculos seguintes pelas obras, pelas criações literárias e artísticas e permanecem em nossa cultura por conta de seu valor simbólico e alegórico.

Foi assim que desde o momento em que foram criados e considerados sagrados, passando depois pela desmitificação e pelas retomadas pelos séculos, os mitos clássicos, por meio da intertextualidade, continuaram a ser textos-fonte ou arquitextos para a Intertextualidade, entendida como diálogo entre um texto produzido e um outro que lhe foi anterior e é retomado por meio da paráfrase, da paródia, da estilização, da carnavalização, etc., num movimento contínuo. E da Era Clássica, eles atravessaram (talvez um pouco dormentes) a Idade Média, para serem despertados em cheio no Renascimento e irem passando pelos séculos e correntes literárias diversas (Arcadismo, Neoclassicismo, etc.), de diversas formas (sendo contestados pela paródia ou apropriação, ou confirmados pela paráfrase ou estilização, por exemplo) e chegaram ao Século XX e aos nossos dias do início do Século XXI ainda completamente prechos de significados simbólicos importantes para os seres humanos que vivem em sociedade e buscam entender seus medos e crenças, seus valores mais profundos. Os mitos são exemplos de vida possível ou ficcional que levam à reflexão a respeito dos valores mais profundos que estão intrinsecamente ligados ao homem, e afloram em seu consciente ou em seu inconsciente, como, por exemplo, a beleza inspiradora da mulher simbolizada pelas Musas, ou pelo benefício que o sol traz à humanidade personificado na figura de um deus, aquele que beneficia a humanidade, Apolo.

Mais especificamente na Itália, a partir dos Séculos XV e XVI (época do Renascimento) e até hoje, assim como em diversos outros países, não foi diferente, e os mitos clássicos foram chamados ao diálogo intertextual para serem “re-escritos”, de acordo com Samoyault, pois, segundo a estudiosa, “Escrever é pois re-escrever” (SAMOYAULT, 2008, p. 78). Escrever é considerar os fundamentos existentes e neles

construir uma criação continuada. Ela afirma que Flaubert, àquele que lhe perguntasse de onde veio aquilo que escreveu, responderia: “imaginei, lembrei-me e continuei” (SAMOYAUULT, 2008, p. 78). As atividades de leitura e de escrita se interpenetram então como em reflexos sem fim, que lembra que “cada livro (...) é o eco daqueles que o anteciparam ou o presságio daqueles que o repetirão” (SAMOYAUULT, 2008, p. 78).

No século XX e início do século XXI, período que enfocamos em pesquisa realizada recentemente, muitos autores italianos imaginaram, lembraram e continuaram mitos, entre eles Gabrielle D’Annunzio (em *Maia, Laudi e Alcione*, por exemplo), Giovanni Pascoli (em *Il commiato* ou em *Poemi conviviali*, entre outros), Alberto Savinio (em *Hermaphrodito, Achille innamorato e Capitano Ulisse*), Marino Moretti (em *Poesie scritte col lapis*), Luigi Pirandello (em *Novelle per un anno* ou *Maschere nude*), Massimo Bontempelli (*Racconti e romanzi*), Italo Svevo (*Commedie, Racconti, Saggi e Pagine sparse*), Federigo Tozzi (*Le novelle*), Tommaso Landolfi (*Opere*), Dino Campana (*Canti orfici e altre poesie*), Umberto Saba (*Tutte le poesie*), Giuseppe Ungaretti (*Vita d’un uomo. Tutte le poesie, Sentimento del tempo e Porto sepolto*), Eugenio Montale (*Prose e racconti*), Salvatore Quasimodo (*Poesie e discorsi sulla poesia*), Cesare Pavese (*Il mestiere di vivere e Dialoghi con Leucò*), Giorgio Caproni (*L’opera in versi*), Pier Paolo Pasolini (*Romanzi e racconti*), Italo Calvino (*Romanzi e racconti*), Luigi Santucci (*Orfeo in Paradiso*), Primo Levi (*La ricerca delle radici*), Alberto Moravia (*Racconti surrealisti e satirici*), Dino Buzzati (*Poema a fumetti*), L. Romano (*Il centauro e Le metamorfosi*), Giorgio Manganelli (*Hilarotragedia*), R. La Capria (*La colpa di Edipo*), Luciano De Crescenzo (*Nessuno: l’Odissea raccontata ai lettori d’oggi*), Alessandro Baricco (*Omero, Iliade*), Roberto Piumini (*Elena le armi e gli eroi*), G. Mascioni (*La notte di Apollo*), entre outros autores e obras.

Dentre tantos autores e obras, elegemos dois para nos determos um pouco mais, no presente ensaio, e comentarmos relembrações e releituras que fizeram de mitos clássicos: Italo Svevo (1861-1928) e Alessandro Baricco (nascido em 1958). O primeiro, que viveu entre o século XIX e XX, famoso no mundo todo por ter escrito uma obra que trata da relação entre Psicanálise e Literatura, seu terceiro romance intitulado *La coscienza di Zeno*. Além de três romances, Svevo escreveu também comédias e contos, entre estes últimos estão “*Vino generoso*” (“Vinho generoso”, sem tradução ainda no Brasil) e “*Argo e il suo padrone*” (traduzido no Brasil como “Argo e seu dono”).

No primeiro conto, “*Vino generoso*”, publicado em 1926, é narrada a história de um velho inapto que estava se submetendo a uma dieta especial com um médico chamado Dr. Paoli. No entanto, o velho aproveita-se de uma liberação do médico para exagerar em tudo:

Era una sera memoranda anche per me. Mia moglie aveva ottenuto dal dottor Paoli che per quella sera mi fosse concesso di mangiare e bere come tutti

gli altri. Era la libertà resa più preziosa dal momento che subito dopo mi sarebbe stata tolta. Ed io mi comportai proprio come quei giovincelli cui si concedono per la prima volta le chiavi di casa. Mangiavo e bevevo, non per sete o fame, ma avido di libertà. Ogni boccone, ogni sorso doveva essere l'asserzione della mia indipendenza. (SVEVO, 1991, p. 838. Era uma noite memorável também para mim. Minha mulher havia obtido junto ao Dr. Paoli que me fosse concedido comer e beber como todos os outros. Era a liberdade tornada mais preciosa até que me fosse retirada. E eu me comportei mesmo como aqueles jovencinhos aos quais se concede, pela primeira vez, a chave de casa. Comia e bebia, não por ter sede ou fome, mas com avidez de liberdade. Cada mordida, cada gole era como que a afirmação de minha independência. Tradução nossa.)

E, assim, depois de beber além da medida durante a festa de casamento de sua sobrinha, é levado forçadamente embora da festa para sua casa e acaba tendo um pesadelo em seu leito. Sonha que será morto em uma caixa de vidro e que pede, enca-rcidamente, para que sua filha Emma assuma seu lugar no sacrifício, e ela o faz. O pai acorda assustado do pesadelo, sente-se culpado por ter pedido à filha que se sacrificasse por ele. Aqui temos um diálogo intertextual no nível temático do motivo utilizado em relação a dois mitos clássicos: o de Ifigênia (de *Ifigênia em Áulis*, de Eurípedes) e o de Alceste, na tragédia que leva o nome da protagonista, também escrita por Eurípedes (484 a 406 a.C.).

Em *Ifigênia em Áulis*, Agamêmnon, pai da protagonista, se prepara para partir para Tróia para resgatar sua cunhada Helena dos braços do príncipe troiano Paris. No entanto, os ventos não sopram a favor do movimento das velas dos navios da frota de Agamêmnon, e ele, juntamente com seu exército, não pode sair do porto de Áulis. Numa das profecias do profeta Calcante, há a revelação de que o chefe dos gregos deveria oferecer sua filha em sacrifício à deusa Ártemis a fim de que os ventos soprassem novamente.

E Agamêmnon acha meios de fazer o que o Oráculo pede e sacrifica Ifigênia, antes de seguir viagem, bastante arrependido (ele chega a tentar não cumprir seu plano, mas é impedido por Menelau, o que deixa o rei bastante preocupado por ter sacrificado a filha em benefício próprio), e os barcos seguem novamente, agora impulsionados pelos ventos que voltam a soprar. O que ninguém sabe é que, segundos antes de ser sacrificada, Ifigênia foi substituída por um animal, por ordem da própria deusa Ártemis, sem que ninguém notasse. A deusa a fez, então, sacerdotisa a ela dedicada, e o pai Agamêmnon segue viagem acreditando ter sacrificado a filha. O tema do sacrifício de uma filha mulher e de certo arrependimento do pai egoísta é aquele retomado por Svevo no conto.

Já o mito de Alceste, o segundo chamado ao diálogo intertextual, conta a história de uma mulher que se oferece em sacrifício para que seu marido, o rei Admeto,

não morra. Admeto acreditava estar muito novo e não queria morrer, passa então a procurar alguém disposto a morrer em seu lugar. Recebe muitas negativas, depois de consultar todos seus súditos e seus pais, no entanto, sua esposa Alceste, num ato de completo altruísmo, se dispõe a trocar de lugar com ele e acaba morrendo ela em lugar do marido, que, no exato momento da morte dela começa a se arrepender e percebe como será difícil viver sem ela. A salvação para o estado de desespero de Admeto se personifica na figura do herói Hércules, seu amigo, que passava pelo seu reino, em meio às suas andanças, naquela noite, e, sabedor do estado das coisas, combate a morte e recupera Alceste, deixando-a viva ao lado de seu esposo.

Outro diálogo intertextual com a Mitologia é travado por Svevo no conto publicado póstumo, em 1934, já no título podemos notar a referência, de certa forma indireta, a uma narrativa mitológica que está entre as mais conhecidas no mundo ocidental, o mito de Ulisses, chamado ao diálogo intertextual pela presença do mitema (entendido como parte mínima do mito) “Argo”, no mito, nome do fiel cão de Ulisses, que o aguarda voltar para Ítaca por vinte anos e somente morre depois de reconhecer seu dono que volta disfarçado. Também no conto sveviano o cão se chama Argo, e é o cão de um exilado que, como Ulisses fica fora de seu lugar de origem. Porém, diferentemente de Ulisses, aí temos o viés irônico do diálogo intertextual, o dono de Argo não está afastado de Argo também, está com Argo no odiado exílio a ele imposto pelo médico, e, na falta de algo para fazer, acaba se interessando em “traduzir” a linguagem de seu fiel cão.

Trata-se de uma simples referência, mas basta para despertar a percepção do leitor mais perspicaz que reconhece a inversão irônica na situação do dono de Argo em relação ao Ulisses mitológico, mostrado na angústia de seu exílio involuntário, e um nível mais profundo no processo de interpretação do conto é acessado.

No motivo do homem egoísta que provoca ou pede o sacrifício da mulher subalterna para seu benefício, Svevo relê aspectos de *Ifigênia em Aulis* e *Alceste*; no nome do cão e no exílio do dono, relê trechos da *Odisséia*. Ao imaginar, Svevo se lembra dos mitos e os continua, reatualizando-os, e seus leitores fazem o mesmo ao se darem conta do diálogo intertextual no plano narrativo das tramas travado entre seus textos e aqueles de Eurípedes e Homero.

Outro mito também enfocado por Eurípedes, o de Medéia, mais especificamente na relação da feiticeira mitológica com o Rei Pélias, é chamado ao diálogo intertextual no plano narrativo pela trama da comédia sveviana *La rigenerazione*. Nela o protagonista Giovanni busca fugir da morte ao almejar o rejuvenescimento com uma cirurgia, pois se assusta com a ideia de que a morte lhe trará o fim de seus prazeres, dos desejos e sonhos, que já eram pouco realizados por conta de sua idade, mas que com a vinda dela, terminariam completamente. A família para ele é tida como uma espécie de prisão e a morte como a finalização total de todos os prazeres.

Na cirurgia que intenciona fazer, pretende driblar a morte, rejuvenescendo, e busca escapar de suas obrigações familiares, que o prendem e o fazem se lembrar de que é velho e que necessita que sua família cuide dele. A cirurgia passa a ser, então, uma espécie de panaceia que curará o mal maior que é morrer, e junto com tal fator, resolverá seus problemas relativos às responsabilidades de pai e marido. Ligada à cura milagrosa que operará a cirurgia de Giovanni, pode-se relacionar o rejuvenescimento prometido por Medéia, no mito enfocado por Eurípedes, na tragédia grega *Medéia*, datada de 431 a.C., que narra, entre outros acontecimentos, o retorno de Jasão, vindo da Cólquida juntamente com Medéia, ao Reino de Pélias. Jasão havia cumprido a prova atribuída a ele pelo Rei Pélias para que recebesse o trono de Pélias, que era de Jasão por direito, mas Pélias resolveu não cumprir o prometido e não deixou o lugar em favor do sobrinho. Em decorrência de sua recusa, Medéia engendrou um plano para o levar à morte.

Fazendo-se amiga das filhas do rei, disse-lhes que era capaz de rejuvenescer quem ela quisesse. Como prova, esquartejou um carneiro velho e colocou todas as partes dentro de um caldeirão com uma poção e as ferveu. Logo após, do caldeirão retirou o animal vivo, inteiro, jovem e muito bem de saúde. As filhas ficaram animadas e correram buscar o pai, o esquartejaram e lançaram suas partes dentro do caldeirão. Medéia, no entanto, agiu como Pélias agiu com Jasão: a feiticeira não cumpriu o que prometeu às filhas, e não retirou mais suas partes do caldeirão, provocando, assim, a morte do rei e a vacância do trono em benefício de seu marido Jasão.

Na comédia de Svevo é o próprio protagonista Giovanni que deseja rejuvenescer, diferentemente do mito, no qual são as filhas que levam Pélias em busca da juventude que traria mais vigor ao seu governo. O desejo de Giovanni e das filhas de Pélias é convergente: desejam o rejuvenescimento para recobrar o vigor da juventude e, com isso, fugir da morte, da fraqueza e da inaptidão causadas pela velhice. São similares também os desfechos disfóricos que ocorrem nas duas tramas: no texto-fonte a transformação de velho a jovem não ocorre para Pélias, no caldeirão, e a busca pelo procedimento acaba levando-o à morte; no texto sveviano, Giovanni, após refletir sobre a cirurgia e as contradições em torno dela, não a realiza. Tanto Pélias como Giovanni não demonstram possuir preocupações éticas e morais, pois o primeiro não cumpre o que promete (em relação à Jasão) e o segundo não cumpre bem suas responsabilidades com a família, são dois egocêntricos.

Mais uma vez, Svevo lembra-se, imagina e continua sua história ligada, em certa medida (mesmo que pequena) a uma outra história que Eurípedes também ouviu de alguém, lembrou-se, imaginou e continuou a contá-la. Svevo e Eurípedes, como os outros autores, na Antiguidade ou nos dias de hoje, representam os homens com seus problemas e dilemas, atuando no convívio social e íntimo, e, assim, estes autores proporcionam material para reflexão e espelhamento para seus leitores.

Alessandro Baricco, crítico, ensaísta, filósofo, escritor ficcionista, roteirista e

diretor de cinema italiano, também relê Homero, e deixa esta releitura evidente desde o título de sua obra *Omero, Iliade*. Ele reescreveu para o Teatro a obra homérica, mas também publicou sua versão como texto literário, em 2004. A obra reúne vinte e um monólogos protagonizados por importantes personagens da *Iliada* (vinte personagens da obra homérica são os narradores dos monólogos de Baricco: Criseide, Tércite, Helena, *Pândaro*, Enéas, Ama de leite, Nestor, Aquiles, Diomedes, Ulisses, Pátroclo, Sarpedonte, Aiace de Telamone, Heitor, Fenice, Antíloco, Agamémnon, Rio, Andromaca e Príamo) e também da *Odisséia* (pois no último monólogo, Demódoco conta a queda de Tróia por obra do ardil do Cavalo engendrado por Ulisses).

Como já dissemos em outro ensaio (RAMOS, 2013, p. 79-80), Baricco revitaliza, “em um modo híbrido e inusitado, a arte de narrar, apresentando uma postura atualíssima ao vê-la como componente essencial do ato construtor da obra artística, ato que revela as visões multifacetadas do homem pós-moderno”, tal homem é capaz de se compreender melhor ao se identificar nas representações nas diversas artes interligadas (tradição cultural + teatro + literatura). O autor repropõe temas complexos e busca continuar refletindo e fazendo refletir a partir deles também por meio das metáforas contidas nos mitos. Heitor sabe do peso que deve levar sobre os ombros, da honra de Tróia que deve defender, e o quanto lutar lhe custará caro. Andrômaca, sua esposa, acompanhada de outras mulheres, lhe pede para parar de lutar, para pensar nela e no filho, para ficar com a família. Mas ele entende que a luta e a honra estão em primeiro lugar, e morre lutando na defesa de Tróia.

Prefaciando sua obra, Baricco declara haver planejado executar uma leitura pública da *Iliada* homérica, tendo conseguido, inclusive, patrocinadores para tal empreitada, mas percebeu queda. No entanto, tendo em vista que seria necessário realizar um espetáculo de mais de quarenta horas para dar cabo de toda a obra, seria exigir demais do público e dos profissionais envolvidos na representação teatral. Desta forma, tendo a epopeia de Homero já adaptada numa tradução para o italiano em prosa feita por Maria Grazia Ciani (editada pela Marsilio) como texto-fonte, buscou “addatarlo a una lettura pubblica” (BARICCO, 2004, p. 7. “Adaptá-lo a uma leitura pública”, tradução nossa). Declara ter cortado muitos trechos, suprimido personagens e algumas ações periféricas, a fim de diminuir a duração da leitura da obra e disse, a respeito da adaptação que realizou que “I mattoni sono quelli omerici, ma il muro risulta più essenziale” (BARICCO, 2004, p. 7. “Os tijolos são aqueles homéricos, mas a parede resultante é mais essencial”, tradução nossa). Suprimiu todas as aparições diretas dos deuses, no entanto, os personagens fazem referências aos deuses, que são, assim, inseridos na narrativa e são considerados indiretamente.

Um exemplo da presença indireta dos deuses pagãos está em trechos como: “I Troiani dovranno credere che ce ne siamo andati davvero. Vedranno il cavallo: lo prenderanno per un omaggio al loro valore, o per un dono alla dea Atena” (BARICCO,

2009, p. 151, “Os Troianos deverão crer que fomos embora realmente. Verão o cavalo: o considerarão como homenagem ao valor deles, ou como um presente à deusa Atena”, tradução nossa). Ou, então, “Il cavallo lo portarono davanti al tempio di Atena” (BARICCO, 2009, p. 153, “Levaram o cavalo diante do templo de Atena”, tradução nossa).

O Aquiles retratado por Baricco se preocupa também com a paz, e, durante todo o período em que transcorre recolhido em sua tenda, negando-se a lutar, desenvolve questionamentos a respeito da guerra e, de sua maneira, seu coração busca a paz. No entanto, quando seu companheiro Pátroclo é morto em combate por Heitor, Aquiles volta a sentir sua ira e comunica: “[...] è ora di dominare il cuore nel petto, e dimenticare il passato. Oggi io abbandono la mia ira e torno a combattere.” (BARICCO, 2004, p. 122. “[...] é hora de dominar o coração no peito, e esquecer o passado. Hoje eu abandono minha ira e volto a combater”, tradução nossa).

Depois de todos os monólogos, na publicação como texto literário, Baricco insere um Posfácio intitulado “*Un'altra bellezza. Postilla sulla guerra*”, para falar da atualidade da *Iliada*, de Homero, nos dias atuais, considerando-se que ela foi escrita entre o século XII e VIII a.C., que narra uma história de guerra, e que permanece atual, pois os homens ainda fazem guerra, como afirmamos em publicação em coautoria (GRAZIANO et al, 2013, p. 545-557). A formação em Filosofia (curso no qual Alessandro Baricco se graduou) fala mais alto, e no Posfácio o filósofo Baricco declara que retomou a obra homérica por desejar continuar a “cantare la solenne bellezza, e l'irrimediabile emozione, che era stata un tempo la guerra, e che sempre sarà” (BARICCO, 2004, p. 157, “cantar a solene beleza, a irremediável emoção, que teve um tempo a guerra, e que sempre terá”, tradução nossa), pois os homens vivendo em sociedade continuam a combater entre si. Para ele, “[...] dire e insegnare che la guerra è un inferno e basta è una dannosa menzogna. Per quanto suoni atroce, è necessario ricordarsi che la guerra è un inferno: ma bello” (BARICCO, 2004, p. 162. “[...] dizer e ensinar que a guerra é um inferno e pronto é uma mentira danosa. Por mais que soe atroz, é preciso lembrar-se que a guerra é um inferno: mas é bela”, tradução nossa). Assim, a seu ver, a guerra possui também um lado belo, por exteriorizar um certo instinto de luta e sobrevivência por parte do gênero masculino, enquanto a maioria das mulheres mantém uma memória de amor pela paz, e clama por ela. Eis aí mais uma combinação realizada por Baricco (além de texto dramático e texto literário num só), ele recombina, novamente, texto mitológico e texto filosófico. Desde o surgimento da Filosofia, por volta do século V a.C., as considerações registradas estão pontuadas de histórias mitológicas que servem como exemplos ou contrapontos para fazer refletir a respeito dos desejos, dos comportamentos, das ações dos homens e deuses representados nos mitos. Desde o surgimento da Filosofia, a Mitologia (entendida conjunto de mitos) foi aproveitada pelo seu alto teor simbólico.

Graziani (1988, p. 488) nos faz ver que o mito liga-se à metáfora ao construir em si uma imagem simbólica que possui uma “função transformadora no domínio literário”, no exato momento em que o novo texto “reelabora o material mítico”. Ao estudar as novas combinações paradigmáticas propostas por Baricco, verificamos que engendram, no texto produzido, um sentido similar ao texto-fonte; trabalhando no eixo parafrásico, ou seja, não há inversão de sentidos, existem sim diversas supressões e vários deslocamentos, para que a nova versão seja condizente com a linguagem e a duração temporal da leitura da obra, no novo contexto artístico contemporâneo no qual ela se insere, isto é, trata-se de uma epopeia reescrita em prosa para o teatro, tendo sido alterado o gênero, como conjunto de monólogos, o que significa que houve alteração do narrador em relação ao texto-fonte, que não é mais extradiegético e onisciente, mas é formado por um conjunto de personagens que, cada um a sua vez, narra partes que viveu da trama, de forma a contemplar a leveza, a agilidade e a rapidez que o texto artístico contemporâneo exige, realizando, assim, a permanência do clássico homérico nesse início de século XXI que estamos vivendo.

Para Baricco, trabalhar pela paz, como Aquiles trabalhou, é também ir à guerra, e ele mesmo, enquanto autor, trabalha pela paz indo à luta pela criação artística (que, no caso de *Omero, Iliade*, é muito mais recriação artística), e propõe temas importantes para se refletir, e assim, melhorar a consciência dos leitores na qualidade de homens do e no mundo, vivendo em sociedade e resolvendo seus conflitos externos (com os outros) e internos (consigo mesmos).

Em uma outra publicação sua de 2012, intitulada *Una certa idea di mondo*, Baricco reúne ensaios de sua autoria publicados no Jornal *La Repubblica* naquele ano. Tais ensaios comentam leituras que fez de livros diversos. Trata-se de um livro que fala de livros, pois Baricco enfoca os últimos dez anos de sua vida de leitor e escolhe cinquenta livros que mais lhe tocaram, a cada um deles dedica um comentário ensaístico especial. Num deles, que trata de sua leitura de *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni* (*As abelhas e as aranhas. A disputa dos antigos e dos modernos*, tradução do título nossa), de Marc Fumaroli, Baricco volta à ideia já declarada em obra anterior (*Ensaio de I barbari e le mutazioni*, publicado em 2006), ou seja, a ideia de que os novos autores devem voltar aos textos da tradição modificando-os, devem voltar à tradição cultural realizando nela mutações, como autores bárbaros diante da cultura tradicional já estabelecida, que a invadem para torná-la mais adequada para os dias atuais. Ele declara que:

E per quanto possa sembrare assurdo, più facilmente mi sembra di capire, per aver letto questo libro, che nella partita che ci stiamo giocando adesso vinceranno i barbari, e lo faranno avendo torto, ma lo faranno, per la forza incontrastabile della giovinezza, del talento e della follia (BARICCO, 2012, p. 51. “E por mais que possa parecer absurdo, pareço compreender

mais facilmente, por ter lido este livro, que na partida que estamos disputando agora vencerão os bárbaros, e o farão não tendo razão, mas o farão, pela força incomparável da juventude, do talento e da loucura”, tradução nossa).

Baricco, desde 2006, demonstra sua preocupação com a disputa entre antigos e contemporâneos, reconhece que os contemporâneos nem sempre têm razão nas mutações que realizam, mas que eles (e Baricco está no grupo dos bárbaros) o fazem e continuarão a fazer pela força do vigor, do talento e, muitas vezes, da insensatez. Mas, para um leitor crítico que pode acompanhar as considerações tecidas pelo escritor, ensaísta, filósofo, cineasta, etc., italiano, o que pode ser apreendido no final do processo de leitura e interpretação das obras de Baricco (assim como das obras de Svevo e vários outros autores italianos do Século XX – século chamado pelos italianos de *Novecento* – aos dias atuais), principalmente quando se trata de retomadas de material da fonte dos clássicos da Mitologia, a imaginação, a lembrança e a continuação das narrativas mitológicas pelas mãos dos novos criadores intertextuais **é fecunda**, e opera mutações condizentes com nossos dias. Graças ao diálogo intertextual, os mitos permanecem, e continuam auxiliando os homens na grande empreitada de se entenderem e se colocarem melhor diante do mundo e diante de si mesmos.

Referências bibliográficas

BARICCO, Alessandro. **Omero, Iliade**. Roma: Feltrinelli, 2004.

_____. **Una certa idea di mondo**. Roma: Feltrinelli, 2012.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GRAZIANI, F. Imagem e mito. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 482-489.

GRAZIANO, P. H. P.; OLIVEIRA, B. O. de; PEREIRA, T. M.; RAMOS, M. C. T. A reescritura da *Iliada*, de Homero, no século XXI e as reflexões sobre a Guerra por Alessandro Baricco, em *Omero, Iliade*. **Anais do III Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura**. Assis: FCL /UNESP, 2013. Parte 3, p. 545-557. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/#/departamentos/letras-modernas/eventos/iii-coloquio-vertentes-do-fantastico-na-literatura/>

RAMOS, M. C. T. A Permanência do Clássico Mitológico em Omero, *Iliade*, de Alessandro Baricco. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Vol. 26 (dez. 2013). Curitiba, 2013, p. 73-81. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26f.pdf

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SVEVO, I. **Tutti i romanzi e i racconti**. Roma: Newton, 1991.

_____. **Comedie**. Org. e prefácio de Umbrò Apollonio. Milão: Mondadori, s/d.



PARTE III

Formação do leitor literário



O CONTO *BUQUÊ DE LÍNGUAS*: UMA PROPOSTA DE LETRAMENTO LITERÁRIO

Iara Lopes Maiolini

A maior riqueza do homem é sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou — eu não aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o
relógio, que compra pão às 6 da tarde, que vai
lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas
(Manoel de Barros).

Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos.
(Mikhail Bakhtin)

Considerações iniciais

Tem havido, nas últimas décadas, uma discussão bastante relevante e intensa acerca da leitura da literatura na escola, atrelada a uma crítica consistente sobre as “velhas” práticas e metodologias aplicadas ao “ensino” de literatura. Desta forma, o professor tem enfrentado muitos desafios para se desvencilhar de práticas metodológicas retrógradas e, em boa medida, sem resultados profícuos no que tange à promoção e ao desenvolvimento do letramento literário.

A formação do leitor literário na escola e o letramento literário têm objetos de muitas pesquisas em nosso país, a saber: Cosson (2007; 2013); Paulino (2008); Soares (2001; 2008); Aguiar (2007); Martins e Versiani (2008); Zilberman (2001; 2009); Lajolo (2009) etc., demonstrando, assim, que tais temáticas têm proporcionado reflexões e debates em nossa sociedade.

Assim, este trabalho objetiva fomentar o debate sobre a leitura literária e apresentar uma proposta didática - à luz da teoria bakhtiniana - de um conto “Buquê de Línguas”, da escritora mato-grossense Tereza Albues. A referida proposta visa a promoção do letramento literário a partir do conto supracitado que tem como pano de fundo a temática da diversidade cultural, atravessada por muitas vozes e linguagens.

O trabalho com o referido conto é relevante na medida em que ele trata de hábitos e costumes culturais diferentes e, sendo a escola um espaço social onde tais questões, nem sempre, não discutidas, pensamos que, certamente, tal proposta terá uma boa aceitação por parte dos alunos e que, possivelmente, surtirá efeitos produtivos

no que tange à formação leitora.

A palavra literária como fator de humanização do sujeito

Volochinov/Bakhtin, em “Discurso na vida e discurso na arte - sobre a poética sociológica”, de 1926, argumentam que o discurso (a palavra¹) na vida deve ser analisado tanto em seu caráter extralinguístico (interlocutores, tempo, lugar social, aspectos presumidos dos interlocutores, contexto sócio-histórico, horizonte ideológico etc.), quanto em seu caráter linguístico intrínseco (seleção textual, sintaxe, entonação, léxico, léxico técnico do gênero, ortografia, abreviação etc.). O mesmo ocorre com o discurso na arte, o qual deve ser tomado a partir dos elementos externos (a sua situação ou condições de produção, circulação e recepção) e internos que se integram totalmente no discurso artístico e literário (VOLOCHINOV/BAKHTIN, 2010[1926]).

Desta forma, Bakhtin e o Círculo discute o texto literário a partir dos fenômenos culturais da época, de maneira que esses são intrínsecos e inseparáveis do fazer literário e da análise literária. O aspecto sócio-histórico figura como elemento inerente a arte literária, posto que ele não lhe é estranho e, tampouco, está externo a ela. Assim, o discurso artístico se constitui não apenas do próprio objeto em si – como uma imanência –, porém das relações sócio-históricas, da situação de produção e recepção, das esferas de comunicação discursivas, das nuances apreciativas e valorativas do autor e interlocutor etc.

É, pois, nesse sentido que os autores russos entendem a arte como um fenômeno social:

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é *apenas uma variedade do social*. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma *sociologia da arte*. Nenhuma tarefa “imanente” resta neste campo (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1926, p. 2-3 ênfase dos autores).

Assim como Bakhtin, Candido vê a literatura a partir da abordagem sociológica mediada por outro sistema maior, a cultura. Candido se contrapunha aos seus antecessores que tomavam a literatura como um simples documento histórico da sociedade (uma historiografia literária). O crítico brasileiro constrói seu método dialético de análise a partir das relações complexas entre a literatura e a sociedade, a literatura

1 Segundo Bubnova (2009, p.41 ênfase da autora), “o vocábulo *palavra* deve ser entendido em sua ambivalência e polissemia: além do seu “primeiro” significado, pode querer dizer “discurso”, “anunciado”, “enunciação”, “ato de fala” etc. A palavra, sendo produto da interação entre várias instâncias sociais, vem a ser um *acontecimento social*, de uma maneira análoga a como na ontologia dialógica de Bakhtin um ato ético (*postupok*) era o acontecimento de encontro entre o eu e o outro *Ser*” (BUBNOVA, 2009, p. 41 ênfase da autora).

e outras artes, o escritor e o público, o conteúdo e a forma, observando, ao mesmo tempo, as relações entre os elementos internos e externos da obra literária. Para tanto, o crítico literário reúne conhecimentos das diversas áreas, sociologia, história da literatura, psicologia, direito e crítica literária.

No ensaio intitulado “O direito à literatura” (2011), o referido autor compreende a literatura como um bem essencial, incompressível², para a humanização do ser humano. Afirma, ainda, que é inerente ao homem a prática de fabulação, de criação de seres mitológicos, de imaginação e invenção de estórias. Para ele, “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2011, p.176). É na perspectiva de imaginação e invenção de estórias que este trabalho compreende e defende a leitura de textos literários como forma de humanização do sujeito. Antonio Candido, em defesa de uma sociedade mais igualitária, afirma que o acesso aos bens culturais é um direito humano e a literatura “[...] é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 2011, p.177).

Segundo o autor (2011), os sujeitos das camadas populares, por exemplo, não leem a literatura considerada erudita, porque a acessibilidade aos livros não é democratizada³. O que há, de acordo com o autor, é uma privação desses bens culturais, indispensáveis e essenciais para a constituição e existência do ser humano. Candido argumenta, ainda, que a literatura só estará nessa categoria, isto é, será encarada como bem incompressível, se a fruição da arte e literatura corresponderem a uma necessidade profunda do ser humano. Assim, o ser humano não consegue viver sem nenhum contato com o universo fabuloso: o simples ato de sonhar enquanto dormimos, por exemplo, asseguraria a presença indispensável desse universo. A criação ficcional ou poética é inerente ao ser humano, já que está presente em cada um de nós, escolarizados ou não, eruditos ou não. Tal ocorrência é notória nos poemas, nos causos, nos contos, nas canções populares, nos cordéis etc. Ou seja, a manifestação da criação literária se dá desde o devaneio amoroso até a prática assídua de ver telenovelas ou na leitura despreocupada de um conto, por exemplo.

O caráter humanizador da literatura se efetiva como:

[...] um processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição

2 Antonio Candido se fundamenta na distinção do sociólogo francês Louis Joseph Lebret entre bens compressíveis (essenciais) e bens incompressíveis. Segundo o qual, “são bens incompressíveis não apenas os que asseguram sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde (...); e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, a arte e a literatura?” (CANDIDO, 1995, s/p).

3 Antonio Candido discutiu tal questão no ano de 1988 e vemos que só agora surge um programa (PNLL) governamental em caráter de lei que abarque a democratização do acesso ao livro literário.

para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna, mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2011 [1988], p.182).

Isso só é possível porque, como toda arte, a literatura tem o poder de falar em nós, no mais profundo do nosso ser, de maneira tal que nos identificamos com as personagens; envolvemo-nos com as estórias, as brigas, as intrigas; fazemos inter-relações com outros textos ou contos que ouvimos no quotidiano; refletimos acerca dos atos complexos da existência humana; faz-nos ficar horas e horas vidrados no livro; possibilita um mundo diferente daquele no qual estamos inseridos; leva-nos a imaginar lugares, cidades, ruas; faz-nos sentir dor, alegria, compaixão, revolta por alguma personagem ou situação; promove ascensão intelectual e social, entre outros. Talvez, por isso, Petrilli (2010, p.41 ênfase adicionada) tenha asseverado que “[...] a linguagem literária é o lugar em que mais se destacam e se manifestam as características vivas do comunicar-se, a plurivocidade da ‘palavra’, seu ‘plurilinguismo dialogizado’ [...]”. O texto literário, portanto, desnuda a (des)humanidade do ser, de maneira tal que, nos constituímos e nos confrontamos nas relações dialógicas entre o eu (leitor) e tu/outros (personagens/obra) (BAKHTIN, 1952/1953).

Entendemos, a partir disso, que a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, uma vez que pode focalizar as situações de restrição dos direitos, a miséria, a mutilação espiritual de determinada comunidade etc.

Portanto, compreendemos o texto literário como um espaço sócio-historicamente constituído através dos elementos culturais e ideológicos de uma determinada sociedade. Partiremos, assim, da concepção de que o texto literário é um lugar de confronto de vozes, de emancipação e humanização do ser humano porque concebemos a linguagem como um signo ideológico (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1929) que promove a interação verbal entre os sujeitos duma determinada comunidade; uma realidade pluridiscursiva constituída de várias linguagens cuja natureza é dialógica. A este respeito, Ponzio; Calefato; Petrilli (2007, p.35), asseveram que:

Uma língua é uma realidade pluridiscursiva, é feita de várias linguagens e vive dessa diversidade: diversidades linguística de registro, de grupo social, profissional, de sexo, de geração, etc. Em uma língua existem outras línguas, como matrizes, como sobrevivências, como alternativas postas de lado, como possibilidades ocultas, outras línguas como as quais ela se encontra em relações de “compromisso, de “atrito”, de “absorção”, de “troca, etc. (PONZIO;CALEFATO;PETRILLI, 2007, p. 35).

Uma proposta de leitura e compreensão do conto “Buquê de Línguas”

A proposta didática que será apresentada tem como objetivo maior desenvolver a capacidade de comunicação dos alunos e criar contextos de produção reais com vistas a desenvolver atividades múltiplas e variadas, a fim de promover o letramento literário. Essa sequência didática pode ser desenvolvida com alunos do 9º Ensino Fundamental e 1º ano do Ensino Médio. É importante dizer que a referida proposta não é um modelo que deve ser seguido “a risca”, mas sim uma proposta passível de mudanças e aperfeiçoamento.

Pretendemos, assim, desenvolver junto com os alunos atividades que lhes proporcionem protagonismo, participação crítica e compreensão ativa - no sentido bakhtiniano - no que tange a palavra literária. É, sobretudo, uma intenção de promover o letramento literário, por meio do conto *Buquê de Línguas*⁴, usando as linguagens multimodais como recursos para a construção e sedimentação do conhecimento. Isso se justifica pelo fato de que o mundo contemporâneo no qual estamos inseridos (alunos, professores e comunidade escolar etc.) tem imposto a estes uma variedade infinita de textos, gêneros e práticas sociais que devem ser abordados em sala de aula. Entendemos, portanto, que é possível trabalharmos com o texto literário, atrelado as novas tecnologias, as mídias em suas variadas formas.

Para tanto, usaremos a metodologia sugerida por Cosson (2007) em sua obra *Letramento literário: teoria e prática* no atinente ao texto literário cujos passos são: motivação, introdução, leitura e interpretação.

Motivação

Esse primeiro passo consiste, segundo Cosson (2007), em preparar e instigar o aluno para “entrar” no texto, isto é, envolver-se com o texto literário. Portanto, iremos apresentar para os alunos um curta metragem (*A Ilha*) e uma imagem que tratam de questões atinentes à cidade urbanizada, ao cotidiano de determinados sujeitos...

- Vídeo: curta metragem “A Ilha” – 8 minutos e 47 segundos⁵

Aqui proporemos aos alunos um diálogo (análise) sobre as possíveis impressões que tiveram acerca da história e da metáfora “Ilha”. Após essa atividade, passaremos para a observação e análise de uma imagem, objetivando discutir com os alunos cenas corriqueiras, do cotidiano de suas vidas.

4 Nesse artigo usaremos apenas um conto como objeto de ensino, porém o professor pode trabalhar com mais outros contos da autora. A ideia é que o professor, antes de começar um trabalho com os gêneros do discurso, faça um *banco de textos*, uma seleção de textos, a fim de que o alunado perceba, por meio da leitura de diversos contos, o estilo do gênero e da autora, a forma composicional e o conteúdo temático do gênero estudado. Para maiores informações conferir (MAIOLINI, 2013).

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7C3Ug43Xzaw>

Proposta de análise para o curta metragem “A Ilha”:

- (a) Em sua opinião, qual é a relação entre o título do curta metragem e a história?
- (b) Quais sensações o vídeo despertou em você?
- (c) Tente imaginar o que a personagem do vídeo sentiu ao ficar “ilhado” por carros?
- (d) Alguma vez você sentiu medo? Do quê?

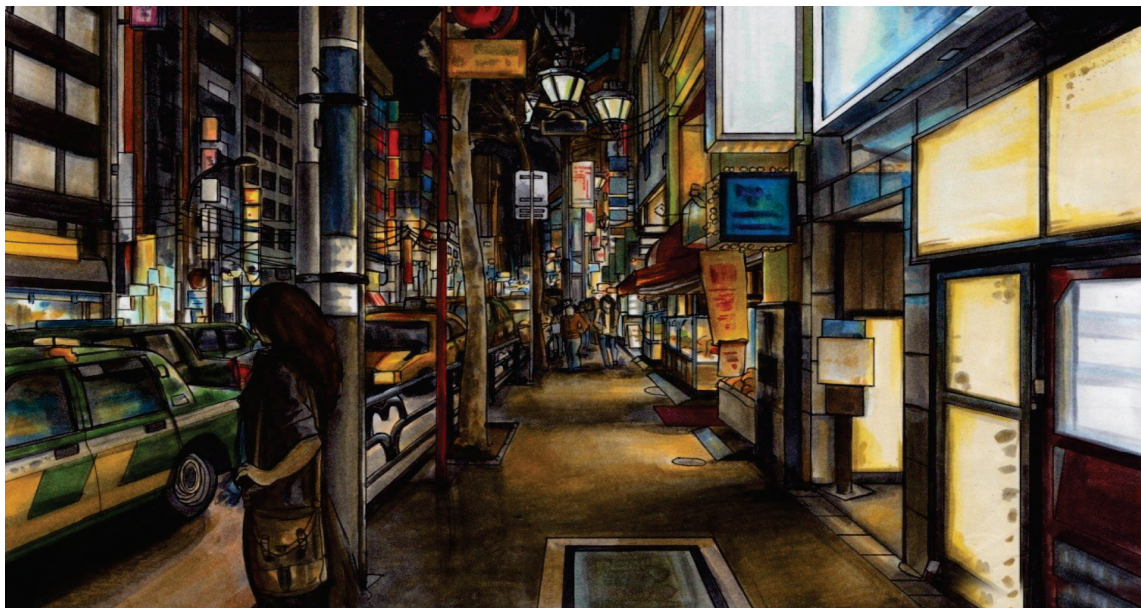
Proposta de análise para a imagem⁶ abaixo:

- (a) Que título você daria para essa imagem?
- (b) Observe a imagem e os elementos que a constitui. É possível supor que lugar é esse a partir desses elementos? Comente como seria essa cidade.
- (c) Quais sensações a imagem desperta em você?
- (d) Observe que há uma moça de cabelo marrom com uma bolsa de lado. Levante hipóteses sobre ela e depois as escrevam em seu caderno: Qual deve ser o seu nome? Onde deve morar? Qual será a sua profissão? Onde será que ela nasceu? Por que está ali? De onde terá vindo? Para onde irá?...

Depois dessas atividades, pediremos que os alunos passem a observar e fotografar com câmera digital, celular, *tablet* etc. situações corriqueiras de suas vidas durante 2 dias. Após os alunos capturarem as imagens, proporemos que eles as utilizem para a produção escrita⁷ de um conto que será exposto no mural da escola.

⁶ Disponível em <http://www.wallsus.com/a/Art/2014/0309/7887.html>

⁷ Aqui esse momento de produção escrita figura apenas como título de exemplificação, visto que nosso objetivo, para essa primeira proposta, é trabalhar com leitura e compreensão.



Introdução

Esse segundo momento é destinado para que o professor faça uma breve explanação acerca do autor e da obra que será estudada com os alunos. Nesse momento, o professor pode levar os alunos à biblioteca da escola para a retirada do livro. Caso a escola não tenha a obra “Buquê de línguas”, da Tereza Albues, o docente pode levar os alunos à biblioteca municipal⁸ onde encontrarão a obra supracitada.

Assim, é imprescindível que a obra seja apresentada fisicamente para a turma, pois é nesse momento que o professor chama a atenção dos alunos para a leitura da capa, da contracapa, da orelha e de outros elementos que somam para a compreensão e análise da obra.

Inicialmente, o professor pode instigar o aluno a levantar hipóteses a partir da análise dos elementos paratextuais (COSSON, 2007) que introduzem a obra, por exemplo:

- a) Alguém já ouviu falar na escritora Tereza Albues? Vocês sabiam que ela é mato-grossense?
- b) Observem a capa, a contracapa, a orelha, o título do livro e digam sobre qual assunto irá tratar o conto que iremos ler? Anotem em seus cadernos.

Leitura

Nesse terceiro passo, Cosson (2007) sugere que o professor faça um acompa-

⁸ Nesse caso será a Biblioteca Municipal de Sinop, MT. Ademais, o professor pode sugerir que os alunos façam a “carteirinha” da referida biblioteca, a fim de emprestarem outros livros, caso desejem.

nhamento da leitura do aluno – isso quando for trabalhar com obras extensas. Desta forma, “cabe ao professor convidar os alunos a apresentar os resultados de sua leitura no que chamamos de intervalos” (COSSON, 2007, p. 62). Os intervalos são atividades específicas e podem ser variadas em suas modalidades. Por exemplo, fazer leitura de outros textos menores (minicontos, poemas, imagens etc.) que tenham relação com o texto principal.

Para a nossa proposta não será necessário o uso de intervalos, uma vez que se trata de um texto curto. Porém, a leitura pode ser dividida em dois momentos: a leitura silenciosa, a título de reconhecimento do texto, e a leitura oral ou expressiva que pode ser feita pelo professor. Antes da leitura silenciosa, é bom que o professor peça aos alunos que sublinhem as palavras desconhecidas, expressões que não entenderam, assim como partes que lhes chamaram a atenção, que gostaram. Nesse momento, o docente pode pedir aos alunos que retomem a atividade anterior (“Observem a capa, a contracapa, a orelha, o título do livro e digam sobre qual assunto irá tratar o conto que iremos ler? Anotem em seus cadernos.”), verificando se as hipóteses levantadas se comprovaram ou não após a leitura do conto.

Interpretação

Após a leitura, passaremos para a interpretação. Para o Cosson (2007), essa etapa pode ser pensada em dois momentos, quais sejam: um interior e outro exterior.

O momento interior é compreendido como aquele que acompanha a decodificação, é um momento mais técnico (palavra por palavra, página por página, capítulo por capítulo etc.) em que o leitor tem uma visão global da obra, é um encontro individual do leitor com a obra/leitor. Segundo Cosson, esse encontro é imprescindível para a formação do leitor literário, pois “esse encontro é de caráter individual e compõem o núcleo da experiência da leitura literária [...]” (COSSON, 2007, p. 65).

Ao passo que, o momento externo consiste na concretização e materialização da interpretação como ato de construção de sentido num determinado espaço de interação social. É, portanto, o ato de compartilhar e ampliar os sentidos apreendidos da palavra literária, por assim dizer, os construtos adquiridos individual e socialmente. Nesse viés, a escola assume um papel de agenciadora do letramento literário, ou seja, quando os leitores ganham “consciência de que são membros de uma coletividade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura” (COSSON, 2007, p. 66).

Assim sendo, é imprescindível que as atividades de interpretação tenham como objetivo principal a externalização da leitura, isto é, o registro. Conforme Cosson (idem) “Esse registro vai variar de acordo com o tipo de texto, a idade do aluno e a série escolar, entre outros aspectos” (idem).

Nesse sentido, apresentaremos, logo abaixo, uma proposta de análise do conto “Buquê de Línguas”. Além disso, o professor pode sugerir aos alunos a produção de um conto⁹, tendo como ponto de partida as imagens capturadas em atividades anteriores.

Proposta de análise para o conto Buquê de Línguas

- (a) Qual é a relação entre o título do conto e o enredo?
- (b) Explique a passagem “a máquina resfolegava feito um dragão raivoso, expelindo fumaça pelos olhos que não possuía. Enlatados no vagão, tornamo-nos prisioneiros circunstanciais da tecnologia, política, destino”.
- (c) Em sua opinião, por que o “velho de barbicha azulada” olha com desprezo para a narradora do conto?
- (d) Observe a parte da narrativa que trata da mulher sentada no chão que chora desesperadamente (p. 14) e comente: A estrutura do conto mudou? Em sua opinião, quais sensações despertam em você? Comente sobre outros momentos que ocorrem isso.
- (e) Por que a narradora diz que o “medo parecia tomar consistência”? O que isso significa?
- (f) Reflita sobre a metáfora abaixo e depois comente de que maneira ela se relaciona com a figura bíblica de Jonas que a narradora fala:

“Abre-se a boca do dragão de aço
Os prisioneiros escapam
Molhados
Do húmus viscoso do medo”

- (a) Em sua opinião, como o desenho do buquê de línguas de cartolina se relaciona com o conto lido? O que será que o estudante de Artes Gráficas quis dizer ao fazer tal desenho?
- (b) O conto que você leu apresenta personagens de variadas culturas. É possível ver algo parecido em sua cidade? E em sua escola? O que você pensa sobre isso?
- (c) Escolha algum texto (escrito ou oral), imagem, ilustração, desenho, vídeo, fotografia etc. que se relacione com o que você estudou sobre o conto “Buquê de Línguas” e traga para a próxima aula.

Considerações Finais

⁹ Como já dissemos em outro momento, o objetivo desse artigo é apresentar uma proposta de leitura e compreensão do conto Buquê de Línguas, por isso não nos ateremos à produção textual escrita. No entanto, consideramos ser importante sugerir possíveis atividades para o professor.

Com o intuito de promover o letramento literário a partir de uma proposta didática de leitura e compreensão do conto “Buquê de Línguas”, apresentamos uma possibilidade de trabalho numa perspectiva enunciativo-discursiva que considera o aluno como sujeito de seu próprio dizer/fazer e como protagonista de sua formação leitora.

Nesse sentido, acreditamos que, do ponto de vista pedagógico, tal proposta didática possibilita a organização do processo de ensino-aprendizagem e configura como um instrumento norteador para o bom desenvolvimento do letramento literário.

Assim, nesta proposta, a concepção de linguagem é compreendida como fenômeno sócio-histórico-cultural e, como tal, é tomada como signo ideológico constitutivo do sujeito (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1929). Além disso, o sujeito é compreendido como um ser não-homogêneo, mas perpassado por muitos outros e cuja voz deve ser ouvida.

Referências bibliográficas

ALBUES, T. **Buquê de Línguas**. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato, 2008.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. [1926]. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)**. Trad. de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. (mimeo).

BAKHTIN, M. M. [1934-1935/1975]. O discurso no romance. In: _____. **Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

_____. [1952-53/1979]. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da Criação Verbal**. BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. [1926].

_____. [1929]. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009. Trad. de Paulo Bezerra, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CÂNDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2007.

PETRILLI, S. Uma leitura inclassificável de uma escritura inclassificável: a aproximação bakhtiniana da literatura. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Orgs.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

PONZIO, A.; CALEFATO, P.; PETRILLI, S. **Fundamentos de filosofia da linguagem**. Trad. de Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

O LEITOR DE MÃOS DADAS COM OS ELEMENTOS DE MEDIAÇÃO DE LEITURA

Marcela Dias Pinto Perez

A leitura, na modernidade, é uma preocupação não somente dos educadores, mas também de toda a sociedade, pois a maioria das pessoas entende que o indivíduo que não lê com competência, ou seja, decodificando, interpretando e compreendendo os vários gêneros e tipos textuais, tem dificuldade na aprendizagem de qualquer conteúdo, no âmbito escolar. Mas, fora desse espaço, as dificuldades também estão presentes, desde identificar a direção para qual um ônibus segue, até preencher uma ficha de pedido de emprego ou ler a legenda de um filme.

A população de leitores aumentou substancialmente a partir da Revolução Industrial, pois muitas pessoas migraram do meio rural para os centros urbanos, onde as necessidades para sobrevivência eram diferentes daquelas apresentadas no campo. Uma delas foi o imperativo da instrução que se colocou para esses novos habitantes das cidades. Assim, o número de pessoas que passaram pela escolarização aumentou e, conseqüentemente, o público leitor também. Esse fenômeno não aconteceu ao mesmo tempo em todo o mundo, pois cada país passou por essas mudanças em períodos diferentes.

O aumento do público leitor gerou novos gêneros textuais e conseqüentemente novas práticas de leituras, ou seja, novos atos de leitura. Com relação ao ato de ler, é preciso compreender que este não é estático, assim sendo, não acontece da mesma forma sempre. Isso porque os tempos mudam, as tecnologias para a produção de textos mudam e as necessidades sociais e culturais também. Deste modo, os leitores, como sujeitos integrantes da sociedade, afetam e são afetados por várias transformações que podem influenciar sua forma de ler. Algumas dessas mudanças estão relacionadas ao modo de circulação dos textos, aos espaços que os leitores ocupam para a leitura, aos assuntos e temas dos textos escolhidos, aos gêneros das leituras e um deles que interessa sobremaneira nesse estudo é o mediador de leitura literária, entre eles, os editores, os críticos literários e até mesmo as listas dos mais vendidos. Esses e outros elementos podem, inclusive, implicar em variações nos sentidos construídos e na atitude efetiva da leitura.

Entende-se, aqui, os editores e os críticos literários como mediadores e também como leitores que, na composição do sistema literário, compõe um dos três pilares principais junto com o escritor e a obra. Apesar de possuir uma função essencial nesse sistema, sua função ganhou maior visibilidade a partir do século XVIII, quando um novo estrato social se formou, a burguesia, que como classe dominante, influenciava nos modos de produção e de circulação das obras literárias, com isso inicia um novo processo de constituição do fato literário.

Escarpit (1969) apresenta a noção de fato literário para explicar a constituição da literatura. Para que a literatura se estabeleça como produção de valor, necessita da existência de escritores, de livros e de leitores, ou melhor, de criadores, de obras e de um público que, de alguma forma, influenciam o conceito do que é literatura:

[...] a presença de indivíduos criadores põe problemas de interpretação psicológica, moral e filosófica; a mediação das obras põe problemas de estética, estilo, linguagem, técnica, finalmente a existência de uma colectividade-público põe problemas de ordem histórica, política, social e até mesmo económica. Por outras palavras, há – pelo menos – mil maneiras de explorar o facto literário (ESCARPIT, 1969, p. 10).

A exploração do fato literário, neste trabalho, acontecerá pelo viés da distribuição da obra literária, que se inicia no ato da publicação, ou seja, da exposição da obra, que será divulgada a várias pessoas, conhecidas ou não, em um projeto de natureza privada. Esse ato pode ser comunicado por vários veículos: o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, a internet e não apenas o livro.

Para que a publicação e a distribuição aconteçam surge um importante personagem mediador, o editor, pois é por meio dele que determinados livros chegam até os livreiros, para serem distribuídos entre o público leitor.

Durante o processo histórico, percebe-se que, mesmo antes do editor, o próprio autor divulgava suas obras, pela leitura pública. Claro que isso significava apresentar o trabalho artístico para um número reduzido de interessados. Além dos autores, desde a antiguidade, existiram “especialistas da difusão”, como os novelistas ambulantes, que podem ser comparados aos repentistas – transmissores do cordel; os escribas, que copiavam os manuscritos para serem vendidos em livrarias; e, depois da invenção da imprensa, os primeiros editores, caracterizados como homens de negócios. Porém, devido ao crescimento da indústria do livro, os editores tiveram que passar essa função de vendas para outros especialistas, surge a figura do livreiro, negociante de livros. O editor, por sua vez, é responsável moral e financeiramente pelas edições publicadas, papel determinado pela legislação francesa do século XIX:

[...] é o empresário que, deixando ao impressor a função técnica e ao livreiro a função comercial, toma a iniciativa da edição, coordena a fabricação consoante as necessidades da venda, contacta com o autor e os diversos colaboradores e, de uma maneira geral, ordena os actos isolados de publicação dentro de uma política geral de empresa. Por outras palavras, a exploração capitalista vem substituir a exploração artesanal (ESCARPIT, 1969, p. 104).

O editor, enquanto mediador, segundo Escarpit (1969), tem a função resumida em três verbos:

1. Escolher: o que significa selecionar o que convém a determinado público;
2. Fabricar: compreende-se como uma continuação da seleção, pois para escolher as características materiais do objeto livro; precisa conhecer o público que irá consumi-lo;
3. Distribuir: resume-se na venda em si, este é o momento em que o editor tem para encontrar e atingir o público teorizado durante todo o processo. Para tal, necessita utilizar várias técnicas publicitárias: inscrever o livro numa lista bibliográfica, distribuir amostras de exemplares e materiais impressos de divulgação, entrevistar o autor na TV, incluir a obra, por meio de seleção, na lista do melhor livro do mês ou em prêmios literários, além de divulgar, em artigos de jornalistas ou de críticos literários, informações sobre a obra etc.

Escarpit conclui sua explanação sobre a mediação e a influência do editor da seguinte maneira:

Vemos, portanto, que o editor não tem sobre o destino dos seus “recém-nascidos” uma maior influência positiva do que o médico-parteiro, ao qual o comparámos. Mas, pelo contrário, é considerável a sua influência negativa, porque os seres que ele ajuda a vir ao mundo têm apenas uma liberdade fictícia, estritamente limitada ao circuito social para o qual foram concebidos (ESCARPIT, 1969, p. 120).

Percebe-se, então, que a obra de arte, em especial a literária, normalmente, passa por muitas mãos, desde o produtor até o consumidor. Com isso, o público final (leitor) é influenciado por uma série de intermediários, que no decorrer do circuito literário deixa suas marcas, caracterizando sua importância na decisão de cada leitor.

Segundo Hauser (1977), a influência dos mediadores apresenta várias nuances. Uma delas é a condição necessária para a liberação e a circulação da obra entre o público; outra é a formatação da obra às regras do mercado e dos valores artísticos do momento, podendo modificar o significado original, o qual o artista quis imprimir na sua criação.

La cultura democratizadora y la crítica a los valores tradicionales forman la clave para la liberación de la esclavitud de la práctica artística y lingüística anquilosante e inexpressiva. Mas la llave no abre todas las puertas, y muchas menos sin pedir una remuneración a cambio de ello. A medida que los intermediarios abren el acceso a las obras antes cerradas alejan con frecuencia a los iniciados del sentido original y principal de las creaciones. El supuesto significado de las obras de un pasado olvidado se compra generalmente al

precio de graves malentendidos. En vez del concepto de la verdadera voluntad artística, se obtiene el reflejo muchas veces roto de un nexo histórico irreconstruible en su forma auténtica (HAUSER, 1977, p. 552).

A recepção do público ou do crítico, que nem sempre condiz com a intenção, subjetiva e objetiva do artista no ato criador, acontece, segundo Hauser (1977), porque a criação e a recepção fazem parte de fases diferentes de um desenvolvimento dialético. Ou seja, o envolvimento do autor e do leitor com a obra pressupõe vivências diferentes, que influenciam na compreensão de cada um. É importante entender que, pensando sociologicamente, “...una obra no está en absoluto terminada tal cual sale de la mano del artista, sino cuando se ha efectuado su recepción.” (HAUSER, 1977, p. 589)

Portanto, no processo de recepção da obra literária, o crítico adquire fundamental importância, pois tem a tarefa mediadora entre o autor e o público, com autoridade para aconselhar sobre o significado e a qualidade dos objetos com os quais interage.

As características importantes para que o crítico assuma seu papel de intérprete está no desenvolvimento de seus conhecimentos, erudição e utilização de métodos apropriados para análise. Além disso, faz-se necessário o uso de complementos que não estão contidos nos textos, mas que corroboram para uma melhor compreensão da obra, pois, “ninguna interpretación de una obra de arte cubre um solo significado posible y aceptable de la figura; cada una de ellas insinua tan solo tal cual de los significados posibles.” (HAUSER, 1977, p. 602)

Hauser (1977) apresenta dois gêneros de crítica de arte: a subjetiva e a objetiva. A primeira está associada à imprensa diária (jornais, revistas, TV etc) e à sua subserviência a um sistema determinado é mais visível – a princípio, servem aos interesses dos proprietários das empresas. A segunda está ligada à academia e a seus representantes e já não é tão claro a quem esses críticos estão atrelados.

A crítica subjetiva revela tanto o crítico como a obra criticada, tem a característica de ser expressionista, demonstrando sensações, e sua tarefa principal é a interpretação das obras discutidas, oferecendo qualidade pelo juízo valorativo.

A crítica objetiva ou normativa se guia por critérios objetivos, equilibrando relativismo e dogmatismo, caracterizando um processo dialético, que julga a obra de arte por uma perspectiva sociológica e psicológica determinada, assim responde às necessidades da atualidade e preserva sua importância enquanto documento.

Na atualidade, percebe-se que, devido ao desenvolvimento da mídia e ao pouco interesse pela divulgação de estudos na área das ciências humanas, a crítica subjetiva amplia cada vez mais a sua influência sobre o público leitor, colaborando de maneira determinante para a divulgação e a recepção de algumas obras.

Assim, o crítico, enquanto leitor, e sob a perspectiva dos estudos da Estética da Recepção – que se desenvolve pela preocupação com a hermenêutica da resposta pública ao texto – interage com o texto por meio do seu horizonte de expectativa ou, como conceituou Iser, de seu repertório, produzindo sentidos mediarão a recepção de outros leitores.

Como se nota, os mediadores, sobretudo os que atuam como críticos literários, são instâncias importantes no processo de circulação de textos. Ela é notada tanto nos circuitos mais canônicos quanto naqueles populares, para usar a nomenclatura proposta por Escarpit (1969).

O circuito canônico ou o “circuito letrado” é constituído por pessoas que receberam uma formação intelectual e uma educação estética suficiente para enunciar um juízo literário pessoal, têm tempo para ler e compram livros. A princípio, esse grupo de letrados era formado pelos aristocratas e na atualidade, dele fazem parte também o conjunto dos trabalhadores intelectuais (membros do ensino e trabalhadores artísticos), que formam o “meio literário”. Nesse circuito letrado, um dos elementos de ligação da obra com o público, como já foi dito, é o crítico literário, que possui a função de ser conselheiro do público e sua influência é tanta quanto a dos outros elementos de ligação, a saber, o livreiro ou os conselheiros de leitura, como, por exemplo, parentes, amigos e colegas de trabalho.

Segundo Escarpit (1969), por oposição aos circuitos letrados, existem os circuitos populares formados por leitores com formação suficiente para terem um “gosto” literário intuitivo, mas que não têm um juízo de valores explícitos e lógicos e nem sempre têm condições de adquirir livros. A distribuição comercial da leitura para as massas acontece em estabelecimentos que não se dedicam exclusivamente à venda de livros, como supermercados, bancas de revistas e jornais etc., diferentemente dos circuitos letrados que tem a distribuição da literatura em locais especializados, as livrarias. Os circuitos populares contam, ainda, com a imprensa diária ou semanal para a divulgação dos livros, além disso, a adaptação das obras para o cinema, para as revistas em quadrinhos entre outros meios tem um papel importante na ligação dos textos com os leitores. Escarpit conclui dizendo que os leitores dos circuitos populares:

Têm necessidades literárias da mesma importância, do mesmo tipo e da mesma qualidade das dos leitores do circuito letrado, mas essas necessidades são sempre satisfeitas do exterior. A verdade é que eles não têm nenhum meio de tornarem conhecidas as suas reacções aos responsáveis da produção literária, escritores ou editores. Enquanto a livraria é um lugar de troca, o estabelecimento de base dos circuitos populares é uma “venda” de livros ou um simples ponto de venda (ESCARPIT, 1969, p. 127).

Em ambos os circuitos, a ação mediadora efetuada pelas práticas discursivas

sobre os textos (artigos de revistas, artigos críticos, resenhas e até mesmo listas de mais vendidos) tem papel fundamental sobre o seu público. Assim, são instâncias importantes para o aspecto da recepção literária.

Contudo, o que “alguém” resolve ler passa, inevitavelmente, pela avaliação e critérios de valores de uma sociedade, que classifica e escolhe quais obras possuem qualidade artística para serem consideradas literárias e dignas de leitura. Mas as preferências que determinam o literário e o não-literário são determinadas por alguns membros da sociedade, aqueles que conquistaram, de algum modo, o respeito por suas opiniões, por exemplo, os críticos literários, os pesquisadores, os professores, entre outros, e que, por isso, agregam a força da autoridade para os discursos que proferem sobre os textos.

O poder exercido por alguns grupos sociais sobre as preferências e as escolhas dos leitores pode ser reconhecido, na contemporaneidade, pela indústria cultural que necessita do consumo de seus produtos, no caso específico dos livros, para adquirir o lucro e continuar no mercado. A consequência é imprimir todos os tipos de leituras, para todos os tipos de leitores, almejando o lucro certo e não a qualidade. Para isso, desenvolvem estratégias variadas para envolver o público-alvo: preços baixos, edições de bolso, exposição da imagem do escritor em palestras e meios de comunicação, coleções etc.

Para que a produção cultural pudesse desenvolver-se tão livremente como se desenvolveu teve de abolir-se a limitação normativa, ou seja, os preconceitos da moral e do gosto que se haviam estabelecido como uma espécie de cânon cultural, regionalismo cultural e privilégio social, não obstante o programa cultural continuar ainda a trabalhar na abolição dos limites da consciência, programa esse que pressupõe a utopia vaga de que tudo deve ser sempre e tanto possível facilmente acessível a todos (WELLERSHOFF, 1970, p. 46).

Essas ações mercadológicas, pós-industriais, que ocorrem no universo cultural influenciam de maneira fundamental o sujeito contemporâneo. Para compreender melhor tal fato, Wellershoff (1970) cita, em seu texto, a diferenciação que o sociólogo americano David Riesman faz entre o homem “orientado pelo exterior” (coleccionador de informações, consumidor) e o “orientado pelo interior” (ser indignado, argumentador), o primeiro é o resultado das transformações sociais que aconteceram, principalmente, do século XIX até a atualidade.

E é esse homem orientado pelo exterior que está presente no discurso das críticas dos meios de comunicação popular. Observa-se, com isso, que o crítico da mídia de massa está mais preocupado com fatores externos ao texto, como, por exemplo, a vida do autor ou a posição da obra na lista dos mais vendidos, do que com elementos que favorecem a produção de sentido para o público leitor ou a valoração do texto ficcional

por sua qualidade estética.

Essa é a crítica subjetiva, denominada assim por Hauser (1977), que possui características expressionistas, demonstrando apenas as sensações e sentimentos, oferecendo um juízo de valores de um sistema que eles representam. Trata-se de uma crítica muito diferente da crítica objetiva, que deve ter critérios claros, equilibrando relativismo e dogmatismo, pois a tarefa do crítico, enquanto mediador da recepção de variados leitores é aconselhar os receptores sobre os sentidos possíveis da leitura.

O crítico que escreve para o grande público pode apresentar, pelo seu trabalho, o leitor da atualidade, mais preocupado em ler o que está na moda do que com a qualidade do que está lendo.

Esse fato, segundo Wellershoff (1970), é o enfraquecimento da posição da crítica, fato diretamente relacionado à mudança nos valores dos sujeitos, na transformação de uma burguesia educada e argumentadora em uma massa consumidora, ou seja, “um colecionador de informações em lugar dum ser indignado [...]” (WELLERSHOFF, 1970, p. 46).

O crítico, assim como o público consumidor, sofre com a quantidade de títulos que são lançados continuamente no mercado, não restando muita opção senão escolher alguns e ignorar outros, utilizando, para isso, critérios valorativos representativos de um sistema de poder, ou seja, depende de quem critica, em que lugar critica e para quem critica. A consequência pode ser a de valorizar uma obra, por ela se destacar mais pela propaganda e agitação provocada por algum elemento extrínseco do que por sua qualidade interna. Segundo Wellershoff,

A causa disto reside na superficialidade da necessidade de orientação dos leitores de periódicos que, sobretudo quando lêem opiniões controversas, fixam mais facilmente os indícios secundários que as argumentações do crítico, argumentações freqüentemente difíceis e muitas vezes insuficientemente justificadas. Deseja-se de fato saber o que anda a dar o que falar. Quando, pela menção freqüente, um objeto se eleva acima da massa obscura e anônima, torna-se digno de atenção, transforma-se em ponto de orientação, convida a uma tomada de posição própria; porque o indivíduo se sente desorientado e extenuado no meio da gigantesca oferta conhecível, vive espiritualmente isolado num mundo profissional fechado e se alegra ao descobrir um conteúdo social comum em que pode participar e através do qual se pode reintegrar em conjuntos culturais mais amplos. (WELLERSHOFF, 1970, p. 46-47):

Ao lado do crítico, indivíduo que pronuncia sua opinião sobre o texto, validando-o ou não, deve-se lembrar também de outros mecanismos que atuam com força prescritiva sobre os textos, embora **não** sejam vistos como tais. É o caso das listas

de mais vendidos veiculadas por jornais e revistas de grande circulação. Tais listas são apresentadas ao público, normalmente, na sessão “livros mais vendidos”, e as fontes da pesquisa para a classificação são livrarias de algumas cidades, principalmente capitais. Além da classificação por venda, alguns meios de comunicação classificam os livros em ficção, não ficção e autoajuda/esoterismo, indicando a posição do livro na última semana e há quantas semanas consecutivas o livro aparece na lista.

A lista dos livros mais vendidos é um bom exemplo de legitimidade para um grupo social, já que existe uma grande quantidade de títulos a serem escolhidos e isso se torna uma tarefa difícil e até cansativa. O melhor, então, é escolher o texto a ser lido a partir de um critério bastante objetivo: o número de leitores que por ele se interessam. O difícil é saber se os livros que estão nas listas são realmente os mais procurados pelos leitores ou são mais vendidos porque estão nas listas, ou seja, o que mais influencia a venda dos livros nas livrarias é o fato de se apresentarem na classificação das revistas, jornais e internet ou é o interesse do leitor independente dessa exposição nas listas dos mais vendidos. Na atualidade, essas listas podem influenciar e mediar sobremaneira a escolha para a leitura de determinados livros, pois imprimem um selo de qualidade ao livro.

Portanto, o papel mediador do crítico e de elementos que atuam como avaliadores da qualidade de obras de ficção são de suma importância, pois são capazes de orientar o leitor na produção de sua leitura. O caso do crítico literário da mídia de massa ou da cultura popular, como propõe Escarpit (1969), exemplifica de forma contundente uma prática de leitura alinhada ao modelo de letramento ideológico (abarca as práticas de leitura que acontecem fora da escola), pois destaca essa instância de poder que tem o crítico, enquanto mediador, e seu modo de determinar a leitura dos sujeitos em um espaço que não o da escola.

Existem vários modos que marcam a prática de leitura dos sujeitos, uma delas é compreender o livro enquanto objeto de consumo, que circula e está exposto em espaços como supermercados, livrarias, bancas de jornal, quiosques entre outros, sempre a mão em lugares de grande circulação e acompanhado de estratégias de marketing. As qualidades estéticas, nessa realidade, nem sempre são prioridade para a indústria cultural e tampouco para os leitores. O que mais chama a atenção dos leitores é a qualidade material do livro (tipo de papel, encadernação, tamanho de letra etc.), o que a crítica está dizendo sobre ele, se está na lista dos mais vendidos etc.

De tudo isso, fica a necessidade de a instituição escolar conhecer ou reconhecer as práticas de leitura que acontecem fora do seu espaço, para então organizar e encaminhar ações em que a teoria literária e a didática formem leitores literários, que possuam o conhecimento necessário para interpretar e compreender textos de ficção de natureza diversa, presentes em suportes que a cada dia se multiplicam mais e mais. Além disso, fazer com que os novos leitores percebam que suas escolhas e produções de

sentido são alvo da indústria cultural, que publica, distribui e orienta as leituras, com o intuito muito mais direcionado ao capital do que ao valor artístico das obras.

Referências bibliográficas

ESCARPIT, R. **Sociologia da leitura**. Tradução de Anabela Monteiro e Carlos A. Nunes. Lisboa: Arcádia, 1969.

HAUSER, A. Sociología del público. In: _____. **Sociología del arte**. Tradução de Vicente Romano Villalba: Labor, 1977. p. 549-686.

WELLERSHOFF, D. Literatura, mercado e indústria cultural. **Humboldt**, Hamburgo, v. 22, p. 44-48, 1970.

SOBRE OS AUTORES

Adriana Lins Precioso – Professora Adjunta da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop-MT. Doutora pela Unesp - Ibilce - Campus de São José do Rio Preto-SP, na área de Teoria da Literatura, com o título obtido em 2009 e Mestre pela mesma instituição em 2003. Atua na Teoria da Literatura com ênfase na Literatura Comparada. Tem experiência no campo de Letras, desenvolvendo pesquisas principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura italiana, literatura comparada, mitologia, tradição, reinvenção, pós-modernismo e análise semiótica. Atualmente, pesquisa a produção literária produzida em Mato Grosso, as questões de identidade e diferença, bem como as vertentes fantástica da literatura. Professora do Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, nas disciplinas Texto e Ensino e Literatura Infantil e Juvenil. Coordenadora do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

E-mail: adrianaprecioso@unemat.br

Antonio Aparecido Mantovani - Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop-MT. Possui graduação em Letras pela Universidade Paranaense de Umuarama (1987), especialização pela Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte em Literatura Brasileira, mestrado (2002) e doutorado (2010) em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Antonio é professor da Universidade do Estado de Mato Grosso desde 1991. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Moderna, Contemporânea, Literatura Comparada e Literaturas de Língua Portuguesa. Integra os Grupos de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas e Estudos Cabo-verdianos, certificados pelo CNPQ desde 07/12/2007; Multiletramentos e tecnologia: formação e prática docente MULTFOR (UNEMAT); e participa como coordenador do projeto de pesquisa A Representação da Casa e do Espaço em seu entorno nas Literaturas Brasileira e Cabo-verdiana da Contemporaneidade, desde junho de 2011. Atualmente também compõe o corpo docente do PROFLETRAS – Mestrado Profissional em Letras – Unidade do Campus Universitário de Sinop, e é membro do Conselho Editorial da Revista Norte@mentos, parecerista da Revista Crioula (USP) e da Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (integra o SciELO). Membro do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

E-mail: amantovani@unemat.br

Danglei de Castro Pereira - Professor do Ensino Superior Adjunto I da Universidade de Brasília. Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1999), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003), doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2006) e pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (2012). Desde 2015 é professor da Universidade Nacional de Brasília (UnB). É líder do Grupo de pesquisa “Historiografia, cânone e ensino”, conjuntamente com a Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos. Membro do comitê do PROLER/Campo Grande até 2014. Professor no Mestrado Profissional em Letras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas em Língua Portuguesa, dedicando-se principalmente aos seguintes temas: tradição, modernidade, romantismo, literatura brasileira e ensino de literaturas em língua portuguesa.

E-mail: danglei@terra.com.br

Genivaldo Rodrigues Sobrinho - Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop-MT. Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (1994), mestrado (2002) e doutorado (2010) em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo - USP. É professor titular do Curso de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso - Campus Universitário de Sinop. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: língua inglesa, literatura inglesa e norte-americana, literatura cabo-verdiana. Integra os Grupos de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas e Estudos Cabo-verdianos, certificados pelo CNPQ desde 07/12/2007. Participa como colaborador no projeto de pesquisa A Representação da Casa e do Espaço em seu entorno nas Literaturas Brasileira e Cabo-verdiana da Contemporaneidade, desde junho de 2011. Atualmente exerce o cargo de diretor da FAEL - Faculdade de Educação e Linguagem, compõe o corpo docente do PROFLETRAS - Mestrado Profissional em Letras - Unidade do Campus Universitário de Sinop e é membro do Conselho Editorial da Revista Norte@mentos, parecerista da Revista Crioula (USP), Revista ArReDia-UFGD e da Revista Acta Scientiarum Language & Culture (UEM). Membro do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq. E-mail: genivaldosobrinho@unemat.br

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi - Professora Doutora do PPG de Letras. UFGD-FACALE. Possui graduação em Licenciatura em Letras Português Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1992), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2001) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). Atualmente é professora - dedicação exclusiva da Universidade Federal da Grande Dourados. Tem experiência na área de Letras e Arte Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: Estudos de fronteira e Cultura, Dramaturgia, teoria da literatura, comunicação, semiótica, arte, literatura oral e comparada. Autora dos Livros: A Costura da Colcha: uma leitura de Bernardo Élis (2005); A Costura da Colcha: uma Leitura semiótica de Bernardo Élis (2006); Leituras diversas, escritos vários ao sul do Pantanal (org) (2006); Rascunhos de Luz (2009); Por um Cinema de Poesia: pistas para estudos mestiços, o caso Joel Pizzini (2009). Misturas e diversidades: reflexões diversas sobre arte e cultura contemporâneas (org) (2012); Veredas da Alma (no prelo). E-mail: gicelmatorchi@ufgd.edu.br/ giondas@hotmail.com

Greissi Cristina Sousa - Mestranda em Linguística e Transculturalidade UFGD-FACALE. Universidade Federal da Grande Dourados (2014). Graduação em Letras/ Inglês e suas respectivas Literaturas - Faculdades Integradas de Naviraí (2011). Docência na área Língua Portuguesa, Literatura, Língua Inglesa e Linguística no Ensino Superior, Básico e em Cursos de Línguas. Pesquisa Científica no campo da Semiótica da Cultura, Linguística e Literatura. E-mail: gre_perobafina@hotmail.com

Henrique Roriz Aarestrup Alves - Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop-MT. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995); Mestrado (2001) e Doutorado (2008) em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: nação e identi-

dade, intelectuais e minorias; corpo, cidade, sexualidade e erotismo. Membro do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

E-mail: henriqueroriz@unemat.br

Iara Lopes Maiolini – Professora interina da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop-MT. Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso - MeEL/UFMT. Membro do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

E-mail: iaracl84@hotmail.com

Iouchabel S. de F. Falcão - Graduada em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso, UNEMAT; professora de Língua Portuguesa e Literatura na Cooperativa Educacional Objetivo Albert Sabin. Membro do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

E-mail: iouchabel@gmail.com.

Luiz Renato de Souza Pinto - Doutor em Letras pela UNESP, Campus de São José do Rio Preto – SP, professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT), Campus de Barra do Garças – MT. **Luiz Renato de Souza Pinto** - Doutor em Letras pela UNESP, Campus de São José do Rio Preto – SP, professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT), Campus de Barra do Garças – MT. Membro do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq.

E-mail: lrenatopinto@bol.com.br.

Luizia A. Oliva dos Santos – Coordenadora do Programa de pós-graduação em Letras - PROFLETRAS - UNEMAT/Unidade Sinop (2013-2016) Professora Adjunta do Departamento de Letras, da Universidade do Estado de Mato Grosso, campus de Sinop. Doutora em Letras pela UNESP, na área de Literaturas em Língua Portuguesa. Tema: Literatura e indianidade. Mestre em Letras, pela UNESP, em Teoria da Literatura. Tema: Narrativa: Mito, lenda e história. Graduada em Letras pela FECILCAM - Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão - PR Coordenou o Grupo de Pesquisa: ESTUDOS COMPARATIVOS EM LITERATURA: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas UNEMAT /Sinop (2009-2011); Coordenação de Projeto de Pesquisa: Cultura e representação literária: a interculturalidade em Mato Grosso (UNEMAT) (2012-2014); Coordenação do curso de Letras - UNEMAT/Sinop (2003-04; 2012); Integrante de projetos de pesquisa: Transculturação e poéticas contemporâneas: traços identitários da cultura de Mato Grosso; Multiletramentos e tecnologia: formação e prática docente MULTFOR (UNEMAT) Autoria de livros: Literatura/História: o (re) encontro com o mito (2005); O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração (2009). Organização de livro: Tópicos de leitura: Literatura e Contexto (2011). Conselho editorial de periódico: Revista Norte@mentos - Letras - UNEMAT/Sinop; Revista Olho D'água (UNESP/SJRP); Parecerista de periódicos: Acta Scientiarum Language and Culture (UEM); Revista do GEL - Grupo de Est. Linguísticos do Estado de São Paulo; Revista de Letras (UNESP) - ad hoc.

E-mail: luoliva@unemat.br

Marcela Dias Pinto Perez - Possui graduação em Letras Português Francês pela Universidade Estadual de Maringá (2002). É mestre pela Universidade Estadual de Maringá (2010). Atualmente, trabalha como professora efetiva da área de linguagem (língua portuguesa) na rede estadual de ensino de Mato Grosso e como professora contratada na Faculdade de Linguagem – Letras - UNEMAT/Sinop/MT. Foi professora titular da Prefeitura do Município de Maringá/Pr durante dezesseis anos e do PROJÓVEM, projeto que trabalha com adultos e foi organizado pela Secretaria de Estado da Criança e da Juventude do Paraná (SECJ). Além disso, foi diretora de uma escola municipal da cidade de Maringá no Paraná e coordenadora do Projeto Educomunicação (Sinop/MT). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura e formação do leitor literário, atuando, principalmente, nos seguintes temas: literatura, leitor, recepção e letramento literário. Membro do Grupo de Pesquisa – Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas, cadastrado no CNPq. E-mail: marcelaunemat@gmail.com

Maria Celeste Tommasello Ramos: É Livre-Docente pela UNESP Universidade Estadual Paulista desde 2009. Realizou Pós-Doutorado na FFLCH USP (2007), Doutorado (2001) e Mestrado (1994) em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP. Possui graduação em Letras com Habilitações em Português e Francês (1989) e em Italiano (1993) pela UNESP. Desde 1994, é professora da Área de Italiano do Departamento de Letras Modernas do IBILCE/UNESP, em regime de dedicação integral. Além de atuar como docente nos cursos de graduação de Letras e Tradutor, é docente e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto. Tem experiência na área de Letras Estudos Literários e atua nas linhas: Intertextualidade; Literatura Comparada; Literatura e Cinema; Machado de Assis; Mito e Literatura; Mitologia; e Teoria e análise do texto. Já publicou dezenas de artigos científicos e capítulos de livros sobre os estudos acadêmicos desenvolvidos, além de organizar os livros *Mitos: perspectivas e representações* (2005) e de co-organizar os livros *À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas* (2006) e *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso* (2013). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura, líder e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Literatura Italiana e Outras Artes (todos certificados pelo CNPq) e Presidente da Comissão Permanente de Pesquisa da UNESP - Campus de São José do Rio Preto - SP (biênio 2014-15). E-mail: mceleste@ibilce.unesp.br

Marimilda Rosa Vitali - Possui graduação em Licenciatura plena em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2004) e está fazendo doutorado em Literatura e linguas românicas pela Universidade de Genebra. Tem experiência na área de Filologia, Lingüística e Crítica textual com ênfase em Diacronia. E-mail: marimildavitali@yahoo.com.br

Marli Walker - Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2000), mestrado em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (2008) e doutorada em Literatura e Práticas Sociais pela UnB (2013). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso, Campus Cuiabá e da UAB, Universidade Aberta do Brasil, UFMT. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, identidades, literatura mato-grossense, literatura e gênero. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos Comparativos de Literatura: Tendências Identitárias, Diálogos Regionais e Vias Discursivas e do Grupo de Pesquisa Vozes Femininas (CNPq). Pesquisa de tese e publicações nas áreas de literatura mato-grossense, literatura e identidade, literatura e gênero com ênfase na autoria feminina. E-mail: marliterezinhawalker@yahoo.com.br

Mônica A. Teixeira de Oliveira – Graduada em Letras – Universidade do Estado de Mato Grosso – *campus* Universitário de Sinop.

E-mail: monika.fonseka@hotmail.com

Paulo Sérgio Marques: Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Casper Líbero (1989) e em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). Mestre e doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FCLAR/Unesp, 2007), tem experiência nas áreas de Letras e Jornalismo, com ênfase em Literatura Moderna e Teoria da Comunicação e da Literatura, atuando principalmente nas linhas de estética e semiótica, crítica e história da arte, da literatura e do cinema, teorias do imaginário e do mito, antropologia cultural e narrativas mágicas, com especificidades em indigenismo, literatura brasileira e hispano-americana, além de experiência em literatura comparada e ensino de literaturas clássicas ocidentais. Como autor de poesia e narrativa, utiliza o pseudônimo ficcional de Santiago Villela Marques.

E-mail: santiagovillelamarques@gmail.com

Rosana Rodrigues da Silva - Professora doutora na Universidade do Estado de Mato Grosso, campus de Sinop. Graduada em Letras pela UNESP (1992), Mestre em Letras pela UFRGS (1997) e Doutora em Letras pela UNESP de São José do Rio Preto (2003). Professora do curso de Letras, da UNEMAT (Universidade do Estado do Mato Grosso), Campus de Sinop. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em teoria do texto poético, literatura moderna e contemporânea, crítica literária, ensino e pesquisa sobre a literatura produzida em Mato Grosso. Integra o grupo Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas e o grupo Vertentes do fantástico na literatura. Membro do grupo de pesquisa Estudos comparativos de literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas (CNPq).

E-mail: rosana.rodrigues@unemat-net.br