



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Alex Bolonha Fiúza de Melo

Vice-Reitora

Regina Fátima Feio Barroso

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Roberto Dall'Agnol

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Diretora

Célia Maria Macêdo de Macêdo

Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras

Marli Tereza Furtado

Comissão Editorial

Luis Heleno Montoril Del Castillo

Marília Ferreira

Myriam Chrestian Cunha

Germana Maria Araújo Sales

Hilma Celeste Alves Melo

Conselho Editorial

Abdelhak Razky José Nivaldo de Farias

Angélica Furtado da Cunha Luis Antonio Marcusch

Audemaro Goulart Maria Elias Soares

Benedito José Vianna da C. Nunes Maria Eulália Sobral Toscano

Carl Harisson Maria Lúcia Almeida,

Christophe Golder Myriam Crestian Cunha

Dileta Silveira Martins Patrick Dahlet

Ingedore Villaça Koch Paul Rivenc,

José Carlos Cunha Silvio Holanda

José Guilherme Castro Vanderci de A. Aguilera

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

Sumário

n. 23, janeiro-junho 2005.

ESTUDOS LITERÁRIOS

- 3 APRESENTAÇÃO
- 9 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA ORAL
NO ENSINO DE LITERATURA
Frederico Augusto Garcia Fernandes, Rosiana Silva Saito,
Daiana Bragueto Martins
- 23 UM PÚBLICO LEITOR EM FORMAÇÃO
Germana Maria Araújo Sales
- 43 A CONTEMPORANEIDADE E OS GÊNEROS LITERÁRIOS:
PEDAGÓGICO E/OU PERFORMÁTICO
Daniel dos Santos Fernandes
- 50 LITERATURA COMPARADA: NOVAS FRONTEIRAS CULTURAIS
Deival Brandão da Silva
- 70 ANTÔNIO CARLOS SECCHIN, O POETA COMO CRÍTICO OU
O CRÍTICO COMO POETA
José Luís Jobim
- 85 MULHER E UNIVERSO MÁGICO: A FEITICEIRA
Scarleth Yone O'hara
- 102 A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM *MARIA DE TODOS OS RIOS*,
DE BENEDICTO MONTEIRO
Sheila Maués
- 119 UM ESTUDO DO ROMANCE NA PERSPECTIVA ESPACIAL EM
GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA,
E *NÓS, OS DO MAKULUSU*, DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA
Liliane Batista Barros
- 130 O SUJEITO MULTIPERSONAL EM *O EVANGELHO SEGUNDO
JESUS CRISTO*
Elielson de Souza Figueiredo
- 143 O PLURILINGÜISMO EM *QUARTO DE DESPEJO*:
ESTES DIAS EU FIZ UMAS POESIAS
Doriedson Rodrigues, Salomão Larêdo
- 164 A MANIFESTAÇÃO DO BOI-BUMBÁ EM *CHÃO DOS LOBOS*,
DE DALCÍDIO JURANDIR
Marcilene Pinheiro Leal
- 178 LITERATURA BRASILEIRA DE EXPRESSÃO AMAZÔNICA,
LITERATURA AMAZÔNICA OU LITERATURA DA AMAZÔNIA?
José Guilherme dos Santos Fernandes

ISSN 0104-0944

Rev. MOARA | Belém | n. 23 | p. 1-189 | jan./jun., 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
BIBLIOTECA

APRESENTAÇÃO

REVISTA MOARA

Todos os direitos reservados para Pós-Graduação em Letras da UFPA.

Editor

Myriam Crestian Cunha

Editor Convidado

José Guilherme dos Santos Fernandes

Normalização

Hilma Celeste Alves Melo

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa

Jorge Domingues Lopes

Solicita-se per

Catálogo

Biblioteca Setorial do CLA, UFPA

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém:
CLA/UFPA.

| | |
|---------|-----------|
| n. 1-22 | 1993-2004 |
| n. 23 | 2005 |

Semestral 189p.; 21cm.

1. Literatura-Periódicos. 2. Lingüística-Periódicos. I. Universidade
Federal do Pará. Centro de Letras e Artes.

CDD 805
CDU 8(05)

ISSN 0104-0944

Todos os direitos desta edição reservados para
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DA UFPA
Campus Universitário do Guamá
Rua Augusto Corrêa, 1
CEP 66075-900 - Belém - Pará
Tel./Fax (91) 3201-7499
mletras@ufpa.br

2005
Impresso no Brasil

CLASS. 805
CUTTER.
TOMBO: 495B54

É com satisfação que apresento este número da Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará — MOARA. Em primeiro lugar, este número 23, enquanto soma, representa o número 5, que teve também a satisfação de apresentar, juntamente com a Professora Doutora Josebel Akel Fares. Por outro lado, o simbolismo de cinco está no fato de que é a soma do primeiro número par (2) e do primeiro número ímpar (3), sendo também símbolo da união e do centro de harmonia e equilíbrio.

Simbolismos à parte, este número da Revista representa o que, decorridos dez anos desde o número cinco (1996), foi amadurecido em termos de Estudos Literários, não só nesta Universidade, mas em uma realidade mais ampla, por isso apresentar artigos não só de professores e pesquisadores da região, também de quem se propõe a tratar da questão no Brasil. O que vejo é um amadurecimento que aponta para um **descentramento** da discussão sobre literatura, cultura e linguagem; esta é a palavra-chave recorrente em todos os artigos aqui expostos: seja em relação à modalidade literária (oral ou escrita), às questões de gênero na literatura, à recepção do texto literário, à poética do escritor-crítico, à interface religião e literatura, ao imbricamento lingüística e texto literário, à movência entre cultura popular e literatura canônica, ao conceito de literatura da Amazônia, o que vai sendo desvelado, porque foi recalçado por visões mais tradicionalistas, são pontos de vista que revelam uma outra visão dos estudos literários, afinada com as preocupações do mundo contemporâneo, e que promove a reconsideração e reconceituação do que era, até então, axiomático. Com isso, ganham os estudos literários pelo alargamento de seu campo conceitual, metodológico e *corpus* de análise; ganhamos nós, estudiosos, pesquisadores e produtores de uma literatura esquecida pela memória dos críticos centralizadores. A mim, esta diversidade de formações e informações é o sentido de harmonia e união das diferenças, que este número, enquanto divisão de cinco, oferece a todos nós.

Também, é bom que se diga, a MOARA é o “cartão de visitas” de nossa Pós-Graduação, ou melhor, lendo os artigos, ora apresentados, podemos depreender o nível e a qualidade de discussões que estão na pauta do dia em nossa Universidade, na área dos estudos literários. Enquanto uma Universidade “periférica”, por estar no “entre-lugar” do universal e do local, nossa identidade se constrói pela diversidade de *constructos*, que também é marca da realidade amazônica: não somos apenas índios, mas afro-descendentes, lusitanos, hispânicos, árabes, judeus, nipônicos, nordestinos, caboclos. Esta condição “periférica” de modo algum se traduz em inferioridade e marginalidade, muito mais sendo condição *sine qua non* para a afirmação de uma epistemologia que tenha o nosso perfil, o perfil de uma realidade pós-colonial.

Por isso, os artigos são diversos. A começar pelo artigo de Frederico Fernandes, Rosiana Saito e Daiana Martins, **Considerações sobre a cultura oral no ensino de literatura**, em que é discutido o espaço da cultura oral no ambiente escolar. Segundo o autor e as autoras, o uso da oralidade dos alunos pela escola pode ser uma maneira de valorizá-los como sujeitos no processo ensino-aprendizagem. Ademais, ao continuar privilegiando a escrita na alfabetização, a escola não destaca a diferença entre as modalidades da língua, negligenciando um tratamento isonômico entre o oral e o escrito, cabendo aos textos orais o estigma de exóticos, se considerada a vertente popular.

Em **Um público leitor em formação**, Germana Sales discute o movimento literário do século XIX no Brasil, indicando que este movimento teve papel fundamental na evolução histórica e cultural daquele momento. Mediante a produção e circulação de prosa ficcional, proporcionou o aumento significativo da população leitora e consumidora de livros, favorecendo, por extensão, à criação de espaços destinados à formação de leitores: escolas, gabinetes de leitura e livrarias. Segundo a autora, as práticas de leitura nos anos oitocentos no Brasil eram bem mais frequentes do que reconhece o senso comum.

O artigo de Daniel Fernandes, **A contemporaneidade e os gêneros literários: pedagógico e/ou performático**, questiona categorias antológicas na teoria literária — a *mimesis* e os gêneros literários — e propõe um conceito de literatura que seja inclusivo da escritura de literaturas marginais, ou seja, de países pós-coloniais e não apenas dos eurocêtricos. E pergunta: ainda é necessário o modelo ideal dos gêneros, baseado nos gregos? Apresenta como saída para o dilema a utilização do conceito de performático (texto da ambivalência e da descoberta do outro) em contraponto ao conceito de pedagógico (texto exclusivo e canônico).

Literatura comparada: novas fronteiras culturais, de Dedival Silva, vai ao encontro da equalização das diferenças teóricas e literárias mediante a Literatura Comparada, pois este estudo, por natureza, tem a vocação à interdependência cultural e ao trânsito interdiscursivo. O deslocamento entre culturas e discursos, segundo o autor, implica em nova visão dos estudos literários comparatistas, levando-os a sair do binarismo essencialista. O diálogo entre História e Literatura é emblemático dessa proposta, pois resulta no conceito de complementaridade, que amplia a compreensão histórica do homem e de sua existência.

Antonio Carlos Secchin, o poeta como crítico ou o crítico como poeta é um artigo que se pauta na leitura da obra do poeta Secchin (Rio de Janeiro, 1952) na perspectiva de que este escritor é “um poeta de poetas e um crítico de poetas”, segundo Ivan Junqueira, citado pelo autor do artigo, José Luiz Jobim. Para Jobim, Secchin realiza um trabalho continuado de auto-edição, numa tendência “ao menos e ao pouco”, referente à trajetória de seus livros, um trabalho constante de re-escritura, em que, freqüentemente, poemas anteriores são alterados por versões subseqüentes. Isso resulta em uma poesia processual, na realização de uma poética em que não há a extremada preocupação com a “aura”, com o eterno e o durável.

Scarleth O'hara nos traz, em seu artigo **Mulher e universo mágico: A Feiticeira**, uma reflexão sobre o romance *A feiticeira*, do historiador francês Jules Michelet, a partir do artigo "La Sorcière" (1964), do semiologista Roland Barthes. Esta leitura simbólica da figura ancestral da feiticeira, que vai além do elenco de sentidos e tipos, apresenta esta figura como mediadora entre homem e universo, promovendo uma perspectiva de inserção da feitiçaria em momentos diversos da história da Humanidade. A feiticeira, neste estudo, é apresentada além da figura institucionalizada, não apenas como personagem-tipo, revestindo-se da complexidade da personagem romanesca moderna.

O artigo de Sheila Maués, **A construção do feminino em Maria de todos os rios, de Benedicto Monteiro**, aborda a identidade feminina mediante a construção de uma poética da feminilidade, representativa de sentimentos reprimidos há séculos, uma vez que as representações femininas são, freqüentemente, projeções da fantasia masculina, em latente alteridade. A autora elege a categoria do "outro" como importante para a compreensão dessa alteridade, e a superação dessa limitação masculina exige uma lógica binária: um/outro, imanente/transcendente, sexo/gênero. Só assim a presença feminina na literatura poderá deixar de ser a construção da mulher artificial, de laboratório.

O sujeito multipersonal em O evangelho segundo Jesus Cristo, de autoria de Elielson Figueiredo, trata a questão das construções ideológicas do sistema religioso a partir da obra literária. Para o autor, em nome da Verdade e da preservação de paradigmas sacralizadores do Bem e do Mal, personificados nas figuras de Deus e do Diabo, a religião oculta o discurso maniqueísta que aponta dois caminhos que são excludentes, e que não considera a visão contemporânea do híbrido. Na obra em exegese, Figueiredo demonstra que o Caos emerge como a consciência que questiona estas dicotomias.

O plurilingüismo em Quarto de despejo: estes dias eu fiz umas poesias é um artigo de autoria de Doriedson Rodrigues e Salomão Larêdo que versa sobre o conceito bakhtiniano de plurilingüismo como o conjunto de linguagens que compõem o discurso do narrador romanesco, aparentando um caráter híbrido, porque, por mais que o enunciado seja de um só falante, percebe-se dois ou mais modos de falar, dois ou mais estilos, duas ou mais linguagens. Para a aplicação do conceito elegeu-se o romance *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus. Neste romance observou-se o plurilingüismo relativo aos recursos discursivos da voz, do gênero e da intertextualidade.

Liliane Barros, autora do artigo **Um estudo do romance na perspectiva espacial em Grande sertão: veredas**, de João Guimarães Rosa, e *Nós, os do Makulussu*, de José Luandino Vieira, investiga o espaço como categoria fundante da escritura narrativa, particularmente por ser geradora dos romances memorialistas em exegese. Trata, em particular, do simbolismo do espaço da caverna, como útero materno e renascimento e iniciação. A escolha de autores diversos da literatura em língua portuguesa — Rosa é brasileiro e Vieira angolano — ocorreu porque ambos formalizam uma estética do espaço, sendo que a cena em Rosa é rural e no caso de Vieira a cena é urbana.

Marcilene Leal, no artigo **A manifestação do boi-bumbá em Chão dos Lobos, de Dalcídio Jurandir**, constrói a ponte entre literatura e cultura popular, esta como refletida mediante a realidade periférica da cidade de Belém apresentada no romance *Chão dos Lobos*. Nesta obra, o narrador heterodiegético muitas vezes se confunde com as personagens, num labirinto que elide discursos e espaços, construído mediante as experiências do protagonista, Alfredo, dividido entre os estudos escolares e as manifestações da cultura popular. Nesse trancelim, o trabalho ajuda a pensar a cultura popular e sua manifestação do boi-bumbá como resistência das classes subalternas.

Finalmente, o artigo **Literatura brasileira de expressão amazônica, literatura amazônica ou literatura da Amazônia?**, de minha autoria, vai ao encontro de uma terminologia da literatura “local” que possa ajudar a pensar mais adequadamente a existência ou não de autonomia literária na produção regional. Partindo do binarismo universal e local, procuro considerar que a questão, antes de ser estritamente conceitual, está mais próxima de uma atitude metodológica, pois o movimento primeiro deve ser o de elaborar modelos de análises (*constructos*) circunstancializados e que não incorram em essencialismos.

* * *

“Boa” literatura é sinônimo de literatura “superior”, de estudo dos grandes livros. Só que esta visão vai na contramão da natureza da literatura, que é dinâmica, pois utiliza a linguagem verbal, passível de modificações sincrônicas e diacrônicas. A perspectiva dos “grandes” livros, encarada como algo intocável e inquestionável, embota os avanços literários, tanto na produção quanto na construção de modelos de análise e interpretação. Não que não se deva considerar que houve, como há, obras marcantes na História da Literatura, ou melhor, obras marcantes na história dos homens que construíram a História da Literatura, obras marcantes para as sociedades anteriores. Só que estas obras merecem ser observadas quanto à sua função no momento de seu surgimento, quanto à validade da sua linguagem, que foi concebida como literária. Neste particular, a natureza da literatura deve ser correlativa à sua função ontem e hoje. Portanto, ao trazer o passado para o presente, proporcionamos re-leituras da realidade e dos homens, e, acredito, possibilitamos compreender o homem e suas produções culturais, dentre elas a literatura, como um processo.

E é como processo que entendemos este livro, estes artigos, que ao deleite dos leitores será e serão re-lidos, re-interpretados, re-inventados, realizados. Boa leitura!

José Guilherme Fernandes

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA ORAL NO ENSINO DE LITERATURA

Frederico Augusto Garcia Fernandes
Rosiana Silva Saito
Daiana Braguetto Martins
Universidade Estadual de Londrina – PR

RESUMO

Esté artigo enfoca a relação entre cultura oral, especificamente a poesia, e o ensino de literatura. Discutimos alguns aspectos de como os professores podem usar a “contação de histórias” em sala de aula, a influência da mídia e o modo como a narrativa oral é analisada na perspectiva dos folcloristas. Também discutimos como os alunos e professores podem interagir da contação de histórias em sala de aula.

Palavras-Chave: Poesia oral; ensino de literatura; contação de histórias.

ABSTRACT

This article focuses on the relationship between oral culture, specifically poetry, and the teaching of literature. We discuss some aspects of how teachers use storytelling in the classroom, the influence of the media and how oral narrative is analyzed under the folklore perspective (or folklore studies). We also discuss how students and teachers can interact the use of storytelling in the classroom.

Key Words: Oral poetry; the teaching of literature; storytelling.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta uma reflexão sobre o espaço que é concedido para a cultura oral no ambiente escolar, partindo do pressuposto de que a escola, quando leva em consideração cultura oral dos alunos, está valorizando os conhecimentos prévios desse público, reconhecendo-os como sujeitos agentes no processo de ensino-aprendizagem e promovendo a sociabilização desses agentes no ambiente escolar e fora dele.

No Brasil, os *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*, que tratam do Ensino Fundamental de 5^a. à

8ª. séries, valorizam a cultura oral do aluno como forma de iniciá-lo no mundo da escrita. Por tal razão, eles privilegiam alguns gêneros “literários orais”, tais como “cordel, causos e similares; texto dramático e canção”. Ainda, é recomendado ao professor de Língua Portuguesa que trabalhe esses textos de modo a levar o aluno a compreender e a distinguir os textos poéticos orais que o cercam em seu cotidiano (1998, p.57). De maneira resumida, a proposta dos PCN’s aproxima a literatura do exame das linguagens não-verbais manifestadas em performances, da análise do discurso, das formas de registro e dos diferentes gêneros coletados oralmente (1998, p.55). Dessa maneira, os Parâmetros têm por objetivo principal a integração da cultura oral com a escrita no processo de ensino, algo já apontado nos trabalhos de Goody (1978; 1981), Havelock (1995) e Edwards e Sienkewicz (1990). Sobre um outro prisma, os PCN’s aproximam o ensino da literatura de uma prática já adota pelos Estudos Culturais. Assim sendo, a ênfase da poesia oral na formação do aluno de ensino fundamental reafirma a importância cultural que as manifestações poéticas orais desfrutam em diferentes grupos sociais.

Embora os PCN’s dêem ênfase ao trabalho com o texto oral em sala de aula, a escola continua sendo o lugar privilegiado onde ocorre a alfabetização do aluno e, conseqüentemente, sua inserção no mundo da escrita. Isto conduz à reflexão sobre as diferenças entre a linguagem escrita e a oral. Com a assimilação da escrita, as formas de compreender e de agir sobre o mundo passam por um processo de acentuada transformação. As pesquisas de Jack Goody, em comunidades ágrafas africanas, apresentam resultados interessantes, ao analisar a introdução da escrita em culturas essencialmente orais. Para ele, as diferenças entre a manifestação oral e a escrita decorrem do fato de que a primeira é mais persuasiva por pressupor o contato direto entre o emissor e o receptor, sendo permeada por avanços e retrocessos temporais, ao passo que a outra é plena de detalhes e é encadeada dentro de um raciocínio mais abstrato e despersonalizado. Em suas palavras:

A escrita é crítica não simplesmente porque preserva o que é dito no tempo e no espaço, mas porque transforma o que é dito através da abstração de seus elementos, por meio da fixação do que foi dito, então a comunicação pelo olho cria um potencial cognitivo para os seres humanos diferente da comunicação da palavra pela língua. (1978, p. 128)¹

Conseqüentemente, a cultura escrita tende a se fazer por enunciados mais propensos à reflexão, à formação de conceitos, aos raciocínios mais complexos, à ênfase nas revelações de estados psicológicos íntimos e que não levam em conta o estreitamento entre o emissor e o receptor. A mudança principal está centrada nos modos e veículos diferenciados pelos quais vão se estabelecendo o processo comunicacional. Isso não quer dizer que o oral se opõe ao escrito, mas que, numa cultura escrita, há uma tendência maior à abstração e na oral ao “pensamento concreto”. Entre os aspectos noéticos da linguagem oral estão a não-linearidade dos assuntos, o que torna o texto regular ou, às vezes, redundante; a ausência de conteúdos com significados complexos e/ou reveladores de estados psicológicos.²

Essas diferenças noéticas, ou seja, do modo como se estrutura o pensamento, certamente, não são apenas encontradas no uso cotidiano de uma língua para fins comunicativos, como

¹ [Writing is critical not simply because it preserves speech over time and space, but because it transforms speech, by abstracting its components, by assisting backward scanning, so that communication by eye creates a different cognitive potentiality for human beings than communication by word of mouth].

² O lingüista Luiz Antônio Marcuschi discorda radicalmente destas diferenciações entre a escrita e a fala. Segundo ele: “Não é verdade, no entanto, que a fala é o lugar do pensamento concreto e a escrita, o lugar do pensamento abstrato [...] Este mito da supremacia cognitiva da escrita sobre a fala já foi superado” (2001, p.47-48). Porém, cabe salientar que o objeto de estudo de Marcuschi são as culturas onde a escrita e a fala, às vezes, trocam ou invertem os canais de comunicação, podendo ocorrer a presença de textos escritos com um caráter puramente oral (como as mensagens eletrônicas – *e-mails*) e falas onde predominam características da escrita (como, por exemplo, um discurso acadêmico). Por outro lado, principalmente Havelock (1996) e Goody (1978) detectam estas diferenças em culturas ágrafas (grega do mundo antigo e africanas), no momento em que a assimilação da escrita ocorria.

também são sentidas no confronto entre a poesia oral e a escrita. As narrativas orais são marcadas, em muitos casos, por pensamentos inconclusos, pela presença marcante de gestos que assinalam uma comunicação *in praesentia* e pela ausência de divagações psicológicas. O fator marcante da poesia oral é o tempo/espaço em que ela é comunicada.

2 ORALIDADE E ENSINO

O aumento de dissertações e teses na área de literatura oral/popular atende ao anseio de fazer com que os estudos sobre cultura oral deixem de ser prerrogativa dos programas de pós-graduação e comecem a fazer parte do cotidiano da graduação e dos níveis fundamental e médio de ensino. Mas, na prática, isso ocorre muito lentamente, os resultados destas pesquisas pouco nutrem as grades curriculares e, principalmente, quase não contribuem para uma reflexão acerca de seu papel no ensino de literatura.

Ao que parece, o trabalho com oralidade na literatura ainda é incipiente em muitas escolas. Levando em conta os níveis de ensino fundamental e médio, nota-se que os textos de “literatura oral” em sala de aula, quando são trabalhados, recebem o tratamento de exóticos em razão da diferença, de populares com forte rigor ufanista e de “oral” filtrado pelas convenções da cultura escrita. Esta literatura ainda encontra-se submetida ao conteúdo do programa de literatura infantil. Além disso, pousa sobre os textos uma aura de preceitos morais, que os desliga da narrativa artesanal, da troca de experiências e do caráter lúdico. Resta, dessa maneira, a absorção da oralidade pela indústria cultural, sendo comercializada através de fitas de vídeo, cassetes e CD's, vendidos em bancas e supermercados, cujos conteúdos não são oriundos da pesquisa de campo. Isto propicia outra veiculação da voz: a de corpo midiático, conferindo à literatura oral um registro e uma função diferenciada. A “oralidade mediatizada”³,

³ A respeito consultar Zumthor (1997, p. 30-31).

que nas escolas abarca todo um repertório de lendas e contos populares brasileiros, geralmente, com arranjos musicais, restringe-se à produção não casual, evitando assim o contado direto entre o contador e seu público. Esta “mediatização”, cujos suportes dependem de equipamentos eletro-eletrônicos, atrela-se à figura do contador de histórias, profissional oriundo das artes cênicas, cujo sucesso recente é percebido em inúmeros estabelecimentos de ensino. A ele cabe a *performance* espetáculo, isto é, o conteúdo transmitido e a situação de recepção assemelham-se ao espetáculo teatral, que demanda ensaios, a memorização textual, a repetição e estudo da cena, a forte presença do texto escrito, o cenário, o figurino e demais aparatos. Logo, o improvisado, as mutações e o exercício criativo, que dá ao texto a voz de seu contador, ficam relegados.

Tanto a mediatização da voz quanto a presença do contador de histórias são importantes ocorrências que aproximam a literatura da oralidade nos primeiros níveis de ensino. Mas apenas isso não é o bastante. É importante não esquecer que as manifestações orais pressupõem a interação, a participação do público e também sua intervenção, o que faz da voz seu principal meio de veiculação; enquanto que as fitas magnéticas, é importante lembrar, não permitem transpor a barreira física entre o ouvinte e o contador.

Por este ângulo, a contribuição da oralidade no ensino de literatura merece algumas observações e questionamentos. O fato é que a escola acaba por se tornar o espaço de conflito entre oral e escrito. E é nela que aprende-se a decodificar o alfabeto e a escrever, e, por conseguinte, ela dá também a chave para um outro mundo da leitura: a leitura da escrita. Nas séries iniciais, a supervalorização da escrita sobre o oral tende a provocar duas falsas impressões: uma, a de que não sabemos nada, pois nunca havíamos “lido” nada até então; outra, a de que escrito e oral estão em oposição.

Eric Alfred Havelock, ao discutir o que chamou de uma “equação” entre a cultura oral e a escrita, levanta o seguinte questionamento: “Os mecanismos de educação moderna colocam

ênfase principal no rápido domínio da leitura e da escrita como preparação para a escola secundária e para a vida adulta. Não deveríamos estar preparados para considerar as possíveis condições impostas ao gerenciamento de nossos sistemas educacionais por meio de nossa herança oral?⁴ Ele também atenta para o fato de que as crianças em fase escolar possuem um mundo de cantigas, piadas, histórias de assombração... Em outras palavras, pode-se afirmar que se manifesta, mesmo antes da fase escolar, uma necessidade de fantasiar sobre o mundo real, empregando a palavra oral como expressão. Assim, a conclusão a que chega Havelock é que o bom “leitor da escrita” é, antes de tudo, um bom falante. A explicação para isso parece lógica: ao demonstrar capacidade de construir narrativas orais, o leitor estaria apto a adentrar o mundo das narrativas escritas. Logo, antes de decodificar o alfabeto, a criança ou adulto em alfabetização é o “leitor ouvinte”.

Estende-se, dessa forma, o conceito de leitura para a capacidade de percepção e apreensão do mundo, evidenciando que a formação do leitor ocorre tanto no mundo da escrita como no da oralidade. Ao leitor confere-se, então, um conceito amplo, que abrange tanto o “leitor de mundo”, como enfatiza Paulo Freire⁵, capaz de interpretar os fenômenos em seu redor, e que acaba por convergir para o leitor criador, ou seja, aquele que atua como uma espécie de co-enunciador, dando ao texto um significado e/ou sentido particulares. Então, antes de adquirir uma leitura da escrita, o alfabetizando já tem constituída uma leitura de mundo, e esta, com todos seus matizes antropológicos implicados, influenciará em sua percepção sobre o novo.

A literatura, em grande parte das escolas brasileiras, chega aos alunos pelo ensino da língua vernácula. Algumas práticas, como

⁴ Eric Havelock. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, D. R. & TORRANCE, N. *Cultura escrita e oralidade*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995, p. 28. Ver também do mesmo autor: *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.

⁵ A respeito consultar Freire (1986).

a adoção do texto literário para experimentos gramaticais, ainda são cultuadas. Além disso, as famosas avaliações de leitura, em que o texto literário é entendido sob a égide do certo e do errado, vigoram sem o menor respeito à alteridade que o leitor possa ter em relação à obra. Enquanto que no ensino médio, quando toda a literatura brasileira deve ser ministrada em reduzidas horas semanais e em apenas três anos, ocorre a substituição do texto pela “história da literatura”, mas não com a preocupação de contextualizar a obra e o movimento literário que se apresenta, pois transmite-se uma história da literatura factual, mnemônica e com restritas possibilidades de reflexão. Nesse caso, a questão metodológica é ainda mais agravada. *Grosso modo*, há uma propensão ao ensino desta maneira: delineiam-se os períodos e movimentos literários, ao passo que as inovações estéticas ficam restritas a blocos cronológicos bem limitados e homogêneos, como se a criatividade não extravasasse e as inovações de linguagem jamais pudessem ir além de um determinado limite de tempo. Por que este é o modelo de ensino? Por que o ensino de literatura confunde-se com fato e limita-se aos principais aspectos de um movimento? Não é muito difícil chegar a esta resposta. Primeiro porque o modelo avaliativo de literatura, geralmente, é o mesmo das ciências exatas, que requer do aluno respostas objetivas, que pouco valorizam a experiência do trabalho do aluno com o texto, como resultado. Depois, o programa de literatura no ensino médio, geralmente, está atrelado às exigências do vestibular, que de certa forma conduz o aluno para a “história da literatura”. Some-se a isso o fato de que o ensino de literatura viciou-se na linguagem apostilar de cursinhos pré-vestibulares. Sendo assim, a própria universidade, que instrui o trabalho em sala de aula voltado mais para o texto, paradoxalmente, ajuda a corroborar a história da literatura factual.

Sob a ótica do aluno, a literatura coloca-se como uma sobreposição de informações, de nomes, datas e títulos de obras, de características principais, que são ensinadas dando a impressão de que nunca mais se repetem em outros períodos literários. A leitura de romances e/ou poemas, para ele, é indecifrável, afastada de suas expectativas e caótica.

Da forma como está sendo pincelado o ensino de literatura, sem nenhuma pretensão de aprofundar a discussão, seu retrato é frio e está distante da vida. Em vez de ser a responsável por despertar a capacidade reflexiva e o prazer lúdico, a literatura transfigura-se em conhecimentos gerais, cercada por uma aura de superficialidades, cheia de perguntas e alternativas como nos programas televisivos que premiam a resposta certa, punindo as incorretas com descaso ou outros tipos de humilhações. As conseqüências disso, tentando resumi-las, é que a literatura não forma leitores da escrita, pois a obra, por mais simples que possa parecer, torna-se hermética aos olhos dos alunos.

Como forma de conter o perfil supérfluo da transmissão do saber literário, o resgate do prazer estético apresenta-se como arma eficaz. E este prazer evidencia-se com e na leitura do texto literário. Mas aí desperta-se também para outra problemática do ensino de literatura, que é o da formação do leitor. Diante disso, o professor encontra-se num beco sem saída: é pressionado pelos alunos quando “adota” algum livro na sala de aula, algo que de uns tempos para cá vêm acontecendo também nas faculdades de Letras⁶; e resta-lhe o trabalho historiográfico. No ensino médio e cursinhos a tendência é recorrer às adaptações ou, o que é pior, aos famosos “resumões”, que são, na verdade, narrativas recontadas e fragmentadas, em linguagem “acessível” (porque agrega matizes orais), o que faz o aluno pensar que “leu” a obra original. Esta impressão, na verdade, constrói grandes simulacros do texto literário, que ainda não dão ao aluno a capacidade de abstração e de aquisição de um pensamento escrito, conforme prescrevem Goody e Havelock.

Daria para escrever páginas e páginas sobre os fracassos e frustrações no processo de ensino de literatura, porém isto não

⁶ Não dispomos ainda de dados acerca de leituras efetuadas nas faculdades de Letras do Brasil, nos valem de índices apresentados por institutos de pesquisas, que venho acompanhando há anos e que colocam a leitura longe de qualquer preferência nacional. Alguns dados como da média de 2,5 livros consumidos por pessoa e o baixo número de bibliotecas em relação aos habitantes (cerca de uma biblioteca para cada 40 mil pessoas), pintam um quadro de apatia em relação à leitura no Brasil.

levaria a uma prática mais eficiente na tentativa de casar vida, obra e arte. Agravando ainda mais, começa a se tonificar, por parte de professores de língua, a tendência de “expulsar a literatura” do ensino, num estilo platônico muito piorado.⁷ O principal argumento, nesse caso, é que se a literatura é arte, por que não são estudadas outras manifestações como a música, a pintura, a escultura etc.? Sendo assim, se na escola não há espaço para outras artes, deveria haver para a literatura? Este argumento, contudo, soa como vazio, pois restringir a arte ao ensino corresponde a deslocar uma postura mais humanista para longe da escola. A literatura tem o seu papel na escola, ao passo que, além de outras coisas, sensibiliza, preenche o ser humano com experiências e ajuda a constituir e a guardar a nossa memória *mundi*. E isto é apenas a ponta de um *iceberg*, os benefícios que a ficção pode causar no ser humano são vários, tanto de ordem psicológica, preenchendo a necessidade de fantasia, como sociológica, permitindo ao leitor que pense os valores e conceitos dentro do meio em que vive.

Pode parecer paradoxal, na medida em que a oralidade se ocupa do fenômeno literário para além das quatro paredes da sala de aula, justamente numa reflexão sobre ela ser tão latente a defesa da presença da literatura na escola. Mas não é. O literário, ao ser focado dentro da perspectiva do lúdico, da condição humana por ele expressada, livre de dogmatismos e de obrigatoriedades, assume uma função verdadeiramente humanizadora, além de propiciar o resgate do lúdico. E, nesse sentido, coincide e muito com as práticas orais. Para que o texto realmente ganhe “vida”, torne-se deleite e acúmulo de experiências, é necessário que seu leitor mergulhe fundo nele.

Tomando emprestado alguns conceitos da Estética da Recepção, percebe-se que o texto, na situação de sala de aula, não corresponde nem rompe com o horizonte de expectativas do

⁷ Uma manifestação interessante nesse sentido é o artigo do lingüista Aldo Bizzochi, intitulado “Repensando o ensino de literatura”, publicado na *Folha de S. Paulo*, em 10 de julho de 2000, Tendência/Debates, p. A-3, no qual o professor lança argumentos como o colocado acima.

leitor, simplesmente porque a linguagem e o conteúdo não condizem com horizonte algum. O desprezo à cultura oral no trabalho com o texto literário escrito condiz com uma repulsa mútua: por parte do aluno, não há o desejo de ler um texto escrito e por parte do professor de literatura não há ouvidos para o aluno. Portanto, é assim que a indagação de Eric Havelock se coloca como principal pilar para justificar a inserção do oral na sala de aula. Dessa forma, a literatura não formaria leitor para o simples consumo de livros (apesar disso não poder ser dissociado), e sim o leitor capaz de interpretar e compreender o mundo ao seu redor. A cultura oral do aluno (com as cantigas, mitos, lendas, piadas etc.) é, sem dúvida, um horizonte de expectativas *a priori*, e a partir do reconhecimento desse horizonte pelo professor, haveria condições de trabalhar em cima de textos e propostas no campo literário. Não se trata de nenhuma receita pedagógica, é importante frisar. Ressalta-se o fato de atentar para a condição de falante do aluno e, conseqüentemente, de portador de uma cultura oral e como esta bagagem pode auxiliá-lo na compreensão de um outro mundo que se abre à sua frente, que é o da leitura escrita. Em razão disso, o ensino, em sua substância, corresponderia ao preparo do aluno para a percepção e a assimilação do novo e não a sua imposição como ação e recusa como reação.

O fenômeno da percepção está ligado ao conhecimento acumulado do ser e, portanto, à sua consciência, que é requisitada para entender o que se coloca à sua frente. Quando isto é atingido, ocorre o ato de criação. Assim, para o estudioso da fenomenologia, Merleau-Ponty

Só podem falar-nos uma linguagem que já compreendemos, cada palavra de um texto difícil desperta em nós pensamentos que anteriormente nos pertenciam, mas por vezes essas significações se unem em um pensamento novo que as remaneja a todas, somos transportados para o centro do livro, encontramos sua fonte. (Merleau-Ponty, 1996, p. 243)

Decorre daí que alguém poderá perceber o novo a partir de um conhecimento prévio que detém sobre o mundo. E este

conhecimento torna-se o responsável pelo alcance de outros mundos, ampliando, por conseguinte, o “mundo percebido”. O conhecimento não se esgota com uma ponta obtusa, mas com uma conexão que se liga ao novo, o que o torna sempre mutável e dinâmico. A memória oral, a identidade, a tradição, o repertório de fábulas e de narrativas míticas, tudo pode ser compartilhado e serve como troca de experiências, fenômeno de sociabilidade, que ajuda a pular o degrau existente entre a cultura escrita e a oralidade, leia-se também literatura e vida. Nesse sentido, a valorização da oralidade na escola é o principal pilar para a assimilação do novo, da compreensão das diferenças e, último, mas não menos importante, da disseminação de saberes populares. Todavia, a “literatura oral” com função desvirtuada, dos livros e de gravações descontextualizadas, que não permitem a compreensão das práticas culturais de uma comunidade, tende a afastar o aluno da convivência com o oral. As narrativas e versos orais devem fazer do aluno um leitor-ouvinte, isto é, inseri-lo dentro de uma prática de trocas de experiências.

A escola pode ser um espaço no qual o aluno exercite o potencial para contar suas próprias histórias, e também outras que, já ouvidas, passam a ser expressas como se fossem de sua autoria. Torna-se necessário, então, que o trabalho com oralidade parta da herança oral do aluno. Ao professor cabe compartilhar experiências, trocar saberes e o aprendizado da escuta, tornando, deste modo, a literatura mais lúdica e conferindo sabor ao saber.

Ouvir ou contar uma história implica em exercitar o imaginário, descobrir outros lugares, outras épocas, outros sentimentos. Além disso, o ouvinte-leitor relaciona o que ouve com sua experiência de vida e com os conhecimentos que tem e mobiliza todas essas informações no decorrer da história, criando “expectativas” (JAUSS, 1992) com relação ao fim da mesma. “Ele [leitor] busca perceber semelhanças e diferenças entre a ficção propiciada pela obra e sua realidade. Em razão disso, a obra pode provocar “rupturas” com o horizonte de expectativas do leitor, fazendo com que ele constitua um novo horizonte” (FERNANDES, 2002).

Ou seja, a valorização da cultura oral no ensino está relacionada à idéia de despertar o aluno para seu papel de agente social. Nas palavras de Thompson (1992, p. 22), “(a história oral) pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existiam entre professores e alunos, entre gerações, entre instituições educacionais e o mundo exterior; e na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema – pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras”. Essa consciência humanitária que a história oral confere ao ouvinte é imprescindível no contexto escolar e vem sendo perseguida por inúmeras proposta de ensino. Não obstante, considerar os conhecimentos prévios e o contexto social dos alunos significa respeitar e valorizar sua cultura e sua tradição.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. El narrador: consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Sobre el Programa de la filosofía futura y otros ensaios*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Avila, 1970.
- BOM MEIHY, J. C. S. *Canto de morte Kaiowá: História oral de vida*. São Paulo: Loyola, 1991.
- BOM MEIHY, J. C. S. *Manual de História oral*. São Paulo: Loyola, 1996.
- BORDINI, M. da G.; AGUIAR, V. T. *A Formação do Leitor: Alternativas Metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 4.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CANDIDO, A. A Literatura e a Formação do Homem. Separata da revista *Ciência e Cultura*, 24(9): 803-809, set. 1972.
- EDWARDS, Viv.; SIENKEWICZ, Thomas. J. *Oral cultures past and present*. Rappin' and Homer. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- FERNANDES, F. A. G. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Edunesp, 2002.

- FERNANDES, F. A. G. *Oralidade: a ponte necessária*. In: Anais. Loredana Limoli; Vanderci A. Aguilera (orgs.) II Selesigno III Simposio de leitura da UEL. 05, 06, 07/julho de 2001. Londrina: Ed. UEL, 2002a.
- FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1996.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se complementam*. 15. ed. São Paulo: Cortez, 1986.
- GOODY, Jack. *The domestication of the savage mind*. 2ed., Nova York/Londres: Cambridge University Press, 1978.
- GOODY, Jack. *Literacy in traditional societies*. 3.ed., Londres: Cambridge University Press, 1981.
- HAVELOCK, E. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (orgs.). *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.
- HAVELOCK, E. Prefácio a Platão. Trad. E. A. Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 2000.
- MAMINHAQUI, A. et. all. *Conhecimento compartilhado: uma construção coletiva dos educadores populares do PEART*. Londrina: APEART, 2000.
- ARCHUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: M. Fontes, 1996.
- ONG, J. W. *Oralidade e cultura escrita*. Trad. E.A. Drobránsky. Campinas: Papirus, 1998.
- PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS – *Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa*. Brasília: Secretaria da Educação Fundamental, MEC/SEF, 1998.

THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. Trad. L. L. de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Oral poetry: an introduction*. Trad. Kathryn Murphy-Judy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

ZUMTHOR, Paul. Poesia, tradição e esquecimento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1988. Folhetim, p.2-11.

UM PÚBLICO LEITOR EM FORMAÇÃO

Germana Maria Araújo Sales
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O texto examina as práticas de leitura no Brasil do século XIX, observando os espaços que interferiram na sua expansão, como as escolas, gabinetes de leitura, bibliotecas e aparecimento de livrarias, tipografias e editoras. Busca-se afirmar, através das representações ficcionais e memorialísticas a existência de um público leitor efetivo durante os anos oitocentos.

Palavras-chave: Leitura; público leitor; história da leitura.

RESUMÉ

Dans cet article nous souhaitons analyser la formation d'un public lecteur au Brésil au XIX^e siècle. On a observé les espaces de lecture — écoles, bibliothèques, librairies et maisons d'édition. Nous avons confirmé, par l'intermédiaire de la fiction et des mémoires, l'existence d'un public lecteur aux années 1800.

Mots-clés: Lecture ; publique lecteur ; histoire de la lecture.

1 INTRODUÇÃO

O movimento literário do século XIX brasileiro foi fundamental para a evolução histórica e cultural do país. Dentre os acontecimentos mais marcantes, a produção e circulação de romances nacionais é um fato digno de atenção em um país onde até 1808 não eram permitidos os direitos de impressão e, após essa data, esta atividade era consentida somente à Imprensa Régia. Pode-se dizer que este século marcou a história do livro no Brasil e o aumento substancial da população leitora e consumidora de livros, tendo em vista que, durante o período entre 1801 e 1890, o número de livrarias, somente na cidade do Rio de Janeiro, cresceu de duas para quarenta e cinco (HALLEWELL, 1995, p. 45).

Neste período, a publicação de prosa ficcional — folhetins, novelas e romances, assinados por brasileiros foi substancial e surpreende as pesquisas atuais, pois apontam para o fato de que sete escritores publicaram mais do que quatro romances: fato curioso para um país a respeito do qual muitos afirmavam haver “pouca gente que lê”; pensamento expresso no relato dos viajantes, permanecendo entre muitos estudiosos até os tempos atuais, como constatamos na afirmação de Luis Felipe Ribeiro, na obra *Mulheres de Papel*, (RIBEIRO, 1996, p. 65) baseando-se em dados ainda colhidos numa enciclopédia americana organizada por Grolier que afirma:

Levando em consideração que a população do Rio de Janeiro era, em 1830, de aproximadamente 125.000 habitantes, os 400 exemplares do *Jornal do Commercio* de 1827 compreendiam 0.32% das pessoas da cidade, se cada uma adquirisse um exemplar do jornal. Ou seja, um exemplar para 312,5 habitantes. Já em 1840, a situação melhora bastante: para 137.078 habitantes, 4.000 exemplares; ou seja, um exemplar para cada 34,26 habitantes, perfazendo um total de 2,9% da população.

O senso comum não parece estar identificado com os números, pois o *Jornal do Commercio* alcançou parte da população durante o século XIX. Após treze anos, o jornal multiplicou em dez vezes sua tiragem e passou a atender o dobro de leitores dos anos iniciais de publicação. Pode-se considerar este um fato positivo, diante de um panorama social em que o ensino das escolas tinha um alcance limitado e o povo que a ela tinha acesso estava à mercê de dirigentes mais preocupados em *ordenar e disciplinar*, do que propriamente instruir (VILLELA, 2000, p. 107).

Em relação ao movimento literário brasileiro, comprovei que os números, naquela época, apontam para uma significativa produção literária. Entre 1822 e 1862 foram publicadas, aproximadamente, cento e trinta e oito obras de ficção, entre novelas, romances, contos ou folhetins.

Alguns registros observam a evolução da prática de leitura entre os brasileiros nos anos oitocentos, resumindo a trajetória do leitor daquela época:

(...) a primeira edição do *Livro do Povo*, de Antônio Marques Rodrigues, em 1861 (...) com mais de duzentas páginas compactamente impressas, mas bem ilustradas. Ele foi tão lido por sucessivas gerações de crianças brasileiras, principalmente no Nordeste, que se tornou uma raridade bibliográfica apesar do grande número de exemplares impressos. (...) No total, parece que foram impressos trinta ou quarenta mil exemplares, tendo o autor doado mais de cinco mil a escolas. (HALLEWELL, 1995, p. 100).

Para observar o crescimento do público leitor deve-se considerar as diferentes perspectivas favoráveis para o desenvolvimento dessa prática na época. Nesse sentido, assinala-se alguns espaços que contribuíram de maneira efetiva para a formação de leitores: a escola, o surgimento dos gabinetes de leitura e a abertura de livrarias.

2 A FORMAÇÃO DO LEITOR

Para que existissem leitores, fator fundamental seria a educação da sociedade, ou seja, a existência de um público alfabetizado. Neste sentido, as escolas foram um importante espaço para a educação e divulgação da leitura. Os estudos a respeito da educação brasileira no século XIX atestam que havia uma preocupação em criar leis que institucionalizassem o ensino, incluindo em sua discussão as questões relativas à necessidade de instrução de “negros (livres, libertos ou escravos), índios e mulheres” (FARIA FILHO, 2000, p. 135) fragmentos da sociedade em torno dos quais se acirravam os debates nas Assembléias das Províncias, na tentativa de ordenar a educação escolar. Diante de tais preocupações, a quinze de novembro de 1827, foi criada a primeira lei sobre instrução primária no período do império. A lei assegurava em seu artigo 1º: “Em todas as escolas, vilas e lugares mais populosos haverá escolas de primeiras letras que forem necessárias”. (FARIA FILHO, 2000, p. 137)

Meu objetivo, não é discutir ou entender a forma como a educação brasileira se institucionalizou nos anos oitocentos. Os dados aqui apontados são úteis somente para assegurar a

existência de uma população alfabetizada, que constitui um dos fatores fundamentais para a existência de leitores. A criação de escolas permite mudar o panorama social dos leitores, principalmente no que diz respeito ao público feminino que surge “suficientemente numeroso”, para usar as palavras de Hallewell. (HALLEWELL, 1995, p. 87)

A partir dessa reunião de acontecimentos, vislumbra-se o aumento das escolas particulares destinadas exclusivamente às moças, conforme aponta Ubiratan Machado:

Na Corte, aumenta o número de colégios femininos, não mais privilégio de aristocracias endinheiradas. (...) Preparavam as moças para a vida dos salões, despertavam o interesse pela poesia e a curiosidade pelo romance (...). (HALLEWELL, 1995, p. 256)

As escolas multiplicavam-se com o passar dos anos. Em 1867 funcionavam 111 escolas para o sexo feminino somente na província de São Paulo e 165 destinadas ao sexo masculino, (MARTINS, 1990, 96.) número este que não aponta uma desproporção grande. Fundamental para a educação feminina foi o surgimento de escolas normais, que apareceram como uma necessidade e proposta na formação de professores:

O General Abreu e Lima, interessado nos problemas nacionais, publica, em 1835, o *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil*. Depois de elogiar o projeto educacional de outros países da América Latina, (...) refere-se à absoluta inexistência de qualquer programa de formação de professores. (...) A noção de que professores precisavam ser formados por escolas especializadas era nova no horizonte do século XIX, especialmente nas primeiras décadas, quando Abreu e Lima escreveu o *Bosquejo*. (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 163)

Ainda nessa temática que envolve o ensino feminino efetuado por professoras particulares, considera-se a seguinte reflexão:

As crescentes exigências de educação feminina levaram à contratação de educadoras particulares (...) exercem dentro da família uma influência quase incondicional sobre as crianças a

elas confiadas, concedendo à mãe um papel apenas secundário na educação doméstica de suas filhas. O papel principal passa a ser assumido pela “*expert pedagógica*”: a preceptora. (RITZKAT, 2000, p. 272)

Anna Ribeiro¹ (Bahia, 1844-1930) também foi educada em casa, com uma professora particular, segundo relata em suas memórias, por volta do ano de 1853:

Tinha eu entrado nos dez anos, e um desejo ardente de aprender a ler invadiu-me. Vendo minha mãe e sua amiga Sinfronia lerem histórias, parecia-me que, nada mais almejaria. Como eu apresentasse sensível melhora na vista, escreveu minha mãe um alfabeto com letras grandes e bem vivas para ensinar-me. Uma mulatinha de minha idade, destinada a ser minha ama de quarto, foi minha companheira de estudo por julgarem que assim eu não me aborreceria. (BITTENCOURT, 1992, p. 69-70).

O ensinamento das primeiras letras, no próprio domicílio, não foi exclusividade para o sexo feminino; os meninos também iniciavam, em casa, os primeiros ensinamentos de leitura, como descreve Medeiros e Albuquerque, no seu livro de memórias a sua iniciação à leitura, e, em outro momento, refere-se à figura de um professor particular:

Eu não fui, de modo algum, menino prodígio. Nem menino, nem homem. Mas aos quatro anos de idade sabia ler perfeitamente bem. Isso provava, não meu talento, mas o talento e o carinho de minha mãe, que, com cubos e cartões, em que havia letras e sílabas, brincando, ensinou-me alegre e rapidamente (...) Dizia-se de mim aos quatro anos, quando me queriam elogiar, que eu já lia o *Jornal do Commercio*. (...) **Nessa época Silvio Romero foi meu professor de Filosofia. Dava-me aulas particulares**². Meu pai lhe pedira isso (...) Fui a primeira vez. Era em Santa Teresa, na casa de Silvio. (ALBUQUERQUE, 1981, p. 19 e 60).

¹ ANNA RIBEIRO DE GÓES BITTENCOURT (escritora baiana, nasceu em Vila de Itapicuru, BA, em 31 de janeiro de 1843 e faleceu em Salvador, em 31 de dezembro de 1930).

² Grifo meu.

No contexto da educação informal funcionavam e eram muito comuns as aulas executadas em espaços improvisados, geralmente na casa dos professores, espaços de educação de meninas e meninos, quando “os alunos e alunas dirigiam-se para a casa do mestre ou da mestra, e lá permaneciam por algumas horas”, conforme relata Luciano Mendes de Faria Filho. (FARIA FILHO, 2000, p. 144).

Este contato com os livros nas residências foi prolongado ao cotidiano das práticas de leitura familiares, e a narrativa ficcional colabora para ilustrar o quadro que reproduz cenas com a presença de práticas de leituras diversificadas. Os livros são referidos como parte da vida cotidiana das pessoas. Assim aparece descrito no romance *Cinco Minutos* (1856), de José de Alencar:

Criamos assim um pequeno mundo, unicamente nosso (...) Quando nos sentimos fatigados de tanta felicidade, ela arvora-se em dona de casa ou vai cuidar de suas flores; eu fecho-me com os meus livros e passo o dia a trabalhar. São os únicos momentos em que não nos vemos. (...) Ela tem ciúmes de meus livros, como eu tenho de suas flores. Ela diz que a esqueço para trabalhar; eu queixo-me de que ela ama as suas violetas mais do que a mim. (ALENCAR, 1960, p. 22).

As diversas situações de leituras nos registros memorialistas repetem-se nas páginas da prosa de ficção oitocentista. A presença dessas cenas habituais é decorrente de uma realidade que ficou representada na ficção pelos escritores da época.

3 LEITURA – PRÁTICA COTIDIANA

A reprodução do leitor na ficção já foi percebida e anotada em diversos trabalhos e, resalto aqui passagens de romances que descrevem algumas situações de leitura inseridas nas práticas cotidianas que podem ilustrar que tipos de livros eram comuns naquela época, expondo à vista do leitor contemporâneo quais exemplares compunham, possivelmente, as estantes das bibliotecas das residências familiares. Dentre as diversas cenas, cito trechos do romance *Lucíola* (1862) em que a leitura aparece como hábito corriqueiro:

Chegando uma tarde vi Lúcia assustarse e esconder sob as amplas dobras do vestido um objeto que me pareceu um livro.

— Estava lendo?

— Não, estava esperandoo.

— Quero ver que livro era.

Meio à força e meio rindo consegui tomar o livro depois de uma fraca resistência. Ela ficou enfadada.

Era um livro muito conhecido - A Dama das Camélias.

(...) O livro que ela trouxe era esse gracioso conto de Bernardin de SaintPierre, que todos lemos uma vez aos quinze anos, quando ainda não o sabemos compreender; e outra aos trinta, quando já não o podemos sentir. O que seduzira Lúcia foi o nome de Paulo que ela ao entregarme o volume mostrara sorrindo. Quando eu lia a descrição das duas cabanas e a infância dos amantes, Lúcia deixou pender a cabeça sobre o seio, cruzou as mãos nos joelhos dobrando o talhe, como a estatueta da Safo de Pradier que por aí anda tão copiada em marfim e porcelana.

De repente a voz desatou num suspiro:

— Ah! meu tempo de menina!

Volteime para ela; as lágrimas caíam-lhe em bagas; quis atraíla, fugiu, arrebatandome o livro das mãos.

Escolhi outro livro para distraíla; li a Atala de Chateaubriand, que ela ouviu com uma atenção religiosa. (ALENCAR, 1960, p. 69 e 83).

Situação semelhante aparece descrita no romance D. Narcisa de Villar, quando a personagem faz referência à leitura da história da *Princesa Mangalona*:

— Mãe Micaela, disse eu à mais velha das Índias, por causa que ninguém vai à Ilha do Mel, e todos dizem ser ela mal assombrada?

— Ah! Taim, me respondeu ela persignando-se e pulando na sua esteira: ah! Ah! Mecê quer saber uma história tão feia?! Padre, Filho e Espírito Santo! Mecê não há de pregar olhos esta noite.

Não, Deus Nosso senhor me livre de contar-lhe isto.

— Está bem, mãe Micaela, como você se recusa aos meus desejos, voltar-me-ei à tia Simôa, e ela me fará a vontade; além disso, não hei de ler amanhã a história da princesa Magalona. (CASTRO, 1997, p. 21)

Os trechos comprovam a leitura de romances, entre outras, como um exercício assíduo do público oitocentista, seja no universo masculino ou feminino. Sobre a existência desses leitores Ubiratan Machado afirma:

Os brasileiros dessa época leram tudo o que desejaram: dos grandes clássicos revolucionários do século XVIII às mais recentes novidades do pensamento europeu. (MACHADO, 2001, p. 55).

Se a ficção recria a realidade, observa-se que a leitura preencheu a mocidade de alguns dos nossos escritores, quando consideramos os relatos memorialistas de alguns. No livro *Longos Serões do Campo*, obra autobiográfica da escritora baiana Anna Ribeiro de Góes Bittencourt, (1843-1930), há o registro da prática de leitura habitual na família:

Mostrei grande facilidade para a leitura, e meus pais ficaram encantados, atribuindo aquilo a excepcional inteligência, sem levarem em conta o meu desejo de ler (...) O meu *desideratum* era ler histórias (...) Assim, foi para mim um motivo de verdadeira alegria quando me deram para ler um livro, O tesouro das meninas – o *Livro de Bonna*, como era chamado. (...) Depois passei a ler O tesouro das adultas, da mesma autora, *Mme. Leprince* de Beaumont. (...) Quando terminei os quatro tomos do *Tesouro das adultas*, tive imenso desejo de ler *Flos Sanctorum*; não ousei, porém, pedi-lo à noviça. Um dia folheando-o para ver as vinhetas que encimavam cada história de santo, disse-me ela:

— Não estrague o livro!

Foi o bastante para que me retraísse. Passei a ler outros livros. (BITTENCOURT, 1992, p. 70, 73, 74).

As memórias de leitura de Graça Aranha, narradas no livro *Meu próprio romance*, relatam quais as obras que mais o atraíam e descrevem o forte encantamento que a magia da leitura lhe causava e a influência dos livros na sua vida:

O meu desvio foi para os livros das estantes de meu pai. Eu os carregava comigo para o telhado da casa, para onde eu passava pela janela do meu quarto de estudos no mirante. Fechava por fora cautelosamente a janela e sentado nas telhas lia desbragadamente. (...) Era a hora, em que eu seguia, na tradução portuguesa, Dom Quixote e Sancho e vivia no mundo picaresco e tenebroso de Gil Blas.³ (...) Para mim, que vinha alimentado de fábulas, de magias, de prosa poética e que tinha sede de realidade, *Gil Blas* foi regalo substancial, que me nutriu para sempre. O meu espírito ficou perpetuamente atraído pela fantasia e pelo realismo. (ARANHA, 1968, p. 553).

As criações de imagens de leituras ficcionais, ou ainda as práticas apresentadas nos depoimentos memorialistas podem não reproduzir fielmente os fatos, mas ratificam a idéia de que são quadros compostos a partir de referências que podem ser consideradas verossímeis à realidade da época. Os registros expõem diversas práticas de leituras individuais, indicando a significativa presença da prosa de ficção como parte do hábito doméstico dos leitores, durante o século XIX.

As descrições de cenas supostamente cotidianas em que a leitura está incluída e representada no enredo dos romances, juntamente com os registros memorialistas da época, demonstram que a leitura figurava como uma prática familiar, entre alguns brasileiros que viveram nos anos oitocentos.

4 SURGE UM PÚBLICO LEITOR

A formação de um público leitor, no Brasil, teve início ainda no século XVIII e, com o passar do tempo, passou a ter importância essencial para a consagração do gênero romanesco. A divulgação da leitura no século XIX brasileiro, bem como sua prática, deve-se principalmente à expansão dos espaços onde eram promovidas as práticas de leituras silenciosas, como o

³ O romance *Gil Blas* era best-seller desde o século XVIII. In: ABREU, Márcia. *O Caminho dos Livros*. Campinas: UNICAMP, 2002. Tese Livre Docência apresentada na Universidade Estadual de Campinas.

surgimento de bibliotecas, os gabinetes de leitura e a abertura de livrarias. Ao lado disso, inauguram-se as tipografias e editoras. Esses fatores influenciaram diretamente a história dos leitores nos anos oitocentos no Brasil, culminando na expansão da leitura de jornais, revistas e da prosa de ficção (novela, folhetins, romance, crônicas), sejam em forma de livro impresso ou em folhetins publicados em jornais e revistas. Além das tipografias e editoras; as tiragens de jornais e revistas, também contribuíram para a divulgação e veiculação das narrativas ficcionais que entretinham e encantavam o público.

Entre os impressos que circularam na época, o jornal foi, particularmente, um dos instrumentos que mais difundiu a leitura. De fácil acesso e baixo custo⁴ possibilitava que os leitores tivessem acesso a este material, diversificando a leitura entre erudita e popular, contribuindo efetivamente para uma multiplicação de leitores e alcançando diferentes faixas etárias em diversas camadas sociais. Regina Zilberman assinala a importância das edições de jornais possibilitada pelos avanços tecnológicos:

A tipografia deixou de ser um ofício artesanal, para se alinhar ao modelo em curso da população anônima e em série, raiz da massificação. Conseqüência dessas novidades foi a expansão de um meio de comunicação de desempenho até então discreto: o jornal. Graças à aceleração do processo de impressão, ele teve condições de se tornar diário, acompanhando o desenrolar dos fatos enquanto estes aconteciam e fazendo deles sua matéria; em virtude das novas disponibilidades tecnológicas, pôde ser

⁴ No ano de 1822 o preço de um exemplar do *Correio do Rio de Janeiro* custava 80\$ e, no mesmo ano o livro Werther era adquirido pelo valor de 2\$400. A assinatura mensal do *Jornal do Comércio*, em 1827 tinha o valor de 640\$, enquanto a obra *Aventuras de Telêmaco* era vendida por 2\$000 no ano de 1828 e por este mesmo preço, podia-se comprar um volume de *Gil Blas*, no ano de 1830. Entre a década de 70 e 80, o preço dos livros variava entre 2\$ mil e 3\$ contos, incluindo os exemplares de escritores brasileiros, como Machado de Assis e, um volume de Macedo podia ser vendido por 5\$000. Os exemplares individuais de jornais oscilavam entre 40\$ e 120\$. In: LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

produzido em grande quantidade, o que reduziu seu custo e facilitou a integração ao cotidiano burguês. (ZILBERMAN, 2001, p. 32).

A importância da circulação dos jornais e revistas no século XIX é também referida por Ubiratan Machado:

(...) jornais e revistas estavam cada vez mais presentes e indispensáveis na vida cotidiana das pessoas letradas. A força da imprensa ia assumindo, como veículo ideal de expressão moderna. (MACHADO, 2001, p. 41).

Neste panorama de expansão da leitura, coube aos gabinetes de leitura, a introdução de uma nova prática de locação de livros, processo inovador no Brasil. A diversidade dos ambientes, como os Gabinetes de Leitura, que possuíam salas de leitura ou proporcionavam a leitura domiciliar por meio do empréstimo do livro, permite comprovar a existência de uma sociedade leitora efetiva no século XIX, como assegura Ana Luiza Martins:

Coube aos Gabinetes de Leitura, o papel de consagrar a prática da locação de livros. O caráter mercantil da instituição cultural denota de início sua inserção em sociedades que renunciavam ou confirmavam a existência de um comércio livreiro, de um público consumidor e de uma produção literária. (MARTINS, 1990, p. 21).

O aparecimento destes espaços que favoreciam o encontro do público com os livros teve início logo nos primeiros anos do século XIX e foi de grande representação para a história do leitor da época, não apenas imaginário ou hipotético. Ademais, os gabinetes de leitura foram instituições de expressiva importância num país marcado pelas absurdas desigualdades sociais, pois funcionaram como espaços de democratização da leitura.

O reconhecimento da importância dos espaços da leitura abre — não apenas para o historiador, mas também para o estudioso de literatura — a possibilidade de vislumbrar uma das maneiras como foi veiculada a leitura nos anos oitocentos no Brasil, percebendo principalmente que se lia com uma frequência

maior que aquela que é freqüentemente conhecida pelo senso comum. Perfazer esses caminhos possibilita comprovar a existência de leitores no Brasil do século XIX.

No cenário em que a educação evoluía e os gabinetes e bibliotecas atraíam leitores, surgiram algumas livrarias na cidade do Rio de Janeiro. Conforme observou Hallewell:

Houve também um aumento lento, mas constante, no número de livrarias, que passaram de duas em 1808 para cinco em 1809, sete em 1812 e doze em 1816. (HALLEWELL, 1995, p. 33).

As livrarias foram um dos espaços que colaboraram para a divulgação e expansão da leitura, como observa o texto memorialista de José de Alencar:

Uma das livrarias, a que maior cabedal trazia a nossa biblioteca, era de Francisco Otaviano, que herdou do pai uma escolhida coleção das obras dos melhores escritores da literatura moderna, a qual o jovem poeta não se descuidava de enriquecer com as últimas publicações. (ALENCAR, 1960, p. 11).

Um outro local de venda de livros na cidade do Rio de Janeiro era a Casa do Livro Azul (1828)⁵. Outras duas livrarias são mencionadas por Joaquim Manuel de Macedo em seu livro *Memórias da Rua do Ouvidor*: Macedo cita a loja de livros de Evaristo Ferreira da Veiga e a livraria dos Srs. Barbosa & Irmão. (MACEDO, 1988, 84 e 136). Há notícias também de uma livraria na Bahia, a Livraria Cantilina (1835). (HALLEWELL, 1995, 62). É dessa época também a expansão do comércio livreiro em São Paulo que no ano de 1855 já contava com três livrarias⁶ e, em 1860, o editor Garnier expande seus negócios para o estado, quando inaugura a Casa Garraux (1860), (HALLEWELL, 1995, p. 226) considerado o maior estabelecimento livreiro de São Paulo, segundo Ana Luiza Martins. (MARTINS, 1990, p. 87).

⁵ Este estabelecimento era mais conhecido como sebo para venda, troca e aluguel de livros. In: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

⁶ HALLEWELL informa Fernandes Sousa, a Gravesnes e Torres de Oliveira, como as três livrarias existentes nesse ano.

Concomitantemente ao aparecimento de livrarias, e ao movimento de leitores nos gabinetes e bibliotecas, as primeiras tipografias⁷ e editoras possibilitaram a circulação significativa de jornais⁸, revistas e livros na sociedade brasileira dos anos oitocentos.

No ramo das editoras que funcionavam no século XIX, destacaram-se os estrangeiros, na maioria franceses, sendo Paula Brito⁹ um dos brasileiros que representou o mercado editorial do século XIX, iniciando suas publicações em 1833, ampliando seus negócios em 1850 com a *Typographia Dous de Dezembro*, editando vários romances de autores nacionais e permanecendo no ramo até o ano da sua morte. Entre os estrangeiros citam-se a Plancher (1824), a Villeuneuve (1832) (HALLEWELL, 1995, 68, 75, 88, 129, 158, 161) e a Garnier (1844)¹⁰, sendo esta última a mais afamada editora da época. A edição e vendas de livros pareciam

⁷ As tipografias se espalharam pelo país. No Maranhão a *Typographia Nacional Maranhense* (1828), a *Typographia Melandiana* (1825) e a *Typographia Constitucional* (1830). Em Recife funcionaram duas tipografias: a *Typographia Fidedigna* (1827) e a *Typographia do Cruzeiro* (1829), as tipografias de Paula Brito: a *Typographia Fluminense* e a *Typografia Imparcial*, ambas datam do ano de 1833 e a *Typographia Dous de dezembro* (1850), entre outras tantas que surgiam em todas as províncias do país. In: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

⁸ Em 1808 é publicado o 1º. jornal do Rio de Janeiro, a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Em 1822 surge o 1º. jornal do Pará, *O Paraense* (e já era o quinto do país). Em 1847 surge o 1º. jornal do Maranhão, *O Progresso*. In: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

⁹ Paula Brito foi o único editor brasileiro até o final do século XIX. Criou a revista de maior duração no período, a *Marmota Fluminense*. Publicou autores do Romantismo e teve Machado de Assis como seu revisor de provas. In: ABREU, Regina. "Arqueologia de um livro-monumento: "Os Sertões sob o ponto de vista da Memória". in: http://www.casaeuclidiana.org.br/ver_texto.asp?Id=14 consultado em 19/08/2002.

¹⁰ A Livraria Garnier dividia com a Laemmert (Universal) o mercado de livros, concentrando-se na publicação de literatura. Dirigida pelo francês Baptiste Louis Garnier, seus livros eram impressos em Paris e Londres. Esta foi a editora considerada como a principal responsável pelo início do desenvolvimento editorial brasileiro. A Garnier teve a seu favor pontos importantes como pagamento regular de direitos autorais, boa remuneração aos tradutores, formação de um corpo fixo qualificado de redatores-revisores e maciço investimento em literatura, tanto européia quanto nacional.

um bom negócio, e as editoras se multiplicaram com o correr dos anos. Em 1852 surge o editor Leuzinger e o ano de 1838 marca a entrada no mercado editorial de Laemmert,¹¹ que seria o principal concorrente de Garnier¹². A edição de obras impressas não fica

Garnier tinha forte tino comercial e era conservador não se lançando a riscos, ele priorizava a edição de autores consagrados. Garnier foi também o pioneiro e principal editor de Machado de Assis. No interior da Editora Garnier, no andar térreo, funcionavam os informais debates literários que se realizavam todas as tardes sob a liderança de Machado de Assis. As doze cadeiras que compunham a sala eram chamadas “as cadeiras dos doze apóstolos”. O mestre era Machado de Assis, o único a ter lugar cativo. Os demais se revezavam entre os escritores que alcançavam consagração em diferentes períodos. Machado de Assis manteve longa liderança nessa editora. Por esse motivo, escritores que almejavam editar seus livros na Garnier disputavam a possibilidade de desfrutar das conversas de fim de tarde na editora e, na melhor das hipóteses, a condição de serem incluídos entre os “apóstolos”. Numa sociedade restrita, os escritores novatos não tinham muitas opções para editar seus livros: deviam “cair nas boas graças” de Machado de Assis, ou dos poucos editores da capital. Outra forma era publicar em fascículos nos jornais da capital federal ou mesmo nas capitais mais importantes, como São Paulo. In: ABREU, Regina. “Arqueologia de um livro-monumento: “Os Sertões sob o ponto de vista da Memória”. in: http://www.casaeuclidiana.org.br/ver_texto.asp?Id=14 consultado em 19/08/2002.

¹¹ A Laemmert iniciou suas atividades como livraria, a Livraria Universal, em 1883. Dirigida por dois irmãos, Heinrich e Eduard Laemmert, começou a funcionar também como editora inaugurando a Typographia Universal. Entre suas publicações, a mais famosa era o Almanack Laemmert que surgiu ainda no Império como o almanaque administrativo, mercantil e industrial da Corte e província do Rio de Janeiro. Os Laemmert publicavam obras gerais, como dicionários, uma coleção de máximas, obras de medicina, seleção de poesias brasileiras, estudos de literatura contemporânea. Publicavam ainda livros traduzidos do francês, mas seu forte eram os originais alemães. Chegaram a editar Goethe e foram pioneiros na literatura infantil, editando, entre outros, *As Aventuras do Barão de Münchhausen*. A editora aventurou-se, também, embora em pequena escala, na edição de livros didáticos. In: ABREU, Regina. “Arqueologia de um livro-monumento: “Os Sertões sob o ponto de vista da Memória”. in: http://www.casaeuclidiana.org.br/ver_texto.asp?Id=14 consultado em 19/08/2002.

¹² A Garnier e a Laemmert eram, na verdade, duas casas editoras que, tendo iniciado suas atividades em meados do século anterior, representaram um marco no setor editorial. Foi com elas que a publicação de livros se separou da edição de jornais. In: ABREU, Regina. “Arqueologia de um livro-monumento: “Os Sertões sob o ponto de vista da Memória”. in: http://www.casaeuclidiana.org.br/ver_texto.asp?Id=14 consultado em 19/08/2002.

restrita somente à Corte¹³. Há notícias de um tipógrafo e editor português no Maranhão, o Sr. José Maria Corrêa Frias¹⁴, figura que alcançou notabilidade pelas representativas edições que produziu. Ainda no Maranhão, Belarmino de Mattos¹⁵, um tipógrafo brasileiro, tomava ares de editor e ganhou renome no cenário editorial do Nordeste do país.

Concomitantemente ao aparecimento de livrarias, e ao movimento de leitores nos gabinetes e bibliotecas, as primeiras tipografias¹⁶ e editoras possibilitaram a circulação significativa de jornais, revistas e livros na sociedade brasileira dos anos oitocentos.

¹³ Sobre as diversas publicações de obras em prosa, jornais, tipografias, editoras, gabinetes de leitura e bibliotecas, ver Mapa Literário em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Teses/index.htm>.

¹⁴ José Maria Corrêa Frias estabeleceu-se como editor em 1861, começando por editar *O Livro do Povo*, singular best-seller na época, alcançando a 5ª. edição além de outras produções, como a do primeiro romance de Aluísio Azevedo, *Uma lágrima de mulher*. Corrêa Frias não se destacou somente pelas edições que produziu, mas também porque “aperfeiçoou e desenvolveu” sua tipografia, como demonstrou na exposição industrial do Rio de Janeiro, em 1866, onde seus trabalhos foram premiados. In: NEVES, João Alves das. “José Maria Corrêa Frias, um editor português no Brasil”. In: *Convergência Lusíada – Revista do Real Gabinete Português de Leitura*. Nº.10, 1993. p. 139-140. & HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

¹⁵ Belarmino de Mattos inaugurou sua tipografia no ano de 1857 e “preferia a reputação à fortuna” e em seus trabalhos é notável o bom trabalho artístico e nítida impressão. Entre as obras que produziu, teve a honra de publicar as *Obras póstumas* (1868-69) de Gonçalves de Magalhães, em seis volumes. In: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

¹⁶ As tipografias se espalharam pelo país. No Maranhão a Typographia Nacional Maranhense (1828), a Typographia Melandiana (1825) e a Typographia Constitucional (1830). Em Recife funcionaram duas tipografias: a Typographia Fidedigna (1827) e a Typographia do Cruzeiro (1829), as tipografias de Paula Brito: a Typographia Fluminense e a Typografia Imparcial, ambas datam do ano de 1833 e a Typographia Dous de dezembro (1850), entre outras tantas que surgiam em todas as províncias do país. In: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

5 CONCLUSÃO

Todos esses elementos apontam para os indícios de que existia um público leitor na época. Entretanto, a quantificação de leitores no Brasil é um problema sério, pois o pesquisador não dispõe de cartas, diários, ou outro tipo de documentação que possa formar um testemunho para saber como é que determinado romance foi lido ou recebido. Os leitores existiram e os livros circularam, mas faltam marcas que refiram ou consubstanciem a existência de leitores. Sobre a ausência dessas pistas Flora Süssekind faz a seguinte consideração:

(...) esse “primeiro leitor” de ficção no Brasil parece ter apagado a própria pista. Nenhum bilhete, poucos dados. Poucos traços para esboçar-lhe um perfil. Talvez “um perfil de mulher”. (...) Talvez outro literato. Um leitor à imagem e semelhança de quem escreve. Ou não. Talvez um freqüentador da dúzia de livrarias em atividade na corte entre 1842 e 1850, talvez subscritor de algum livro ou folheto anunciado nas folhas (...). (SÜSSEKIND, 1990, p. 100-101).

Acredito que as suposições sobre as maneiras e formas de ler, no Brasil do século XIX, possam ser analisadas e exploradas através do material de que dispomos hoje, as correspondências, as memórias, os jornais e a leitura da prosa de ficção e na ausência dessas cartas ou bilhetes que atestem a existência de um leitor empírico, recorro às narrações memorialistas que podem atestar a presença da leitura de romances entre as famílias brasileiras; durante o século XIX, difundindo-se indistintamente entre homens e mulheres:

Duas coisas eu gosto de fazer, escrever e ler histórias, quando encontro. Meu pai já consumiu tudo quanto é livro de histórias e romance. (MORLEY, 1998, p. 26).

* * *

Eu tinha sempre lido muito e de tudo na época (...) Quanto ao romance, que é a imaginação abrangendo e modelando a vida, (...) vivia à sombra dos castelos antigos reconstruídos. (NABUCO, 1963, p. 59-60).

* * *

(...) pela primeira vez li uma novela. Lembro-me que se chamava – *O Menino da Mata e o seu Cão Piloto*. Gostei tanto do livro, que me ocorreu uma idéia genial: escondi o volumezinho, dizendo que eu tinha perdido, para que meu pai comprasse outro exemplar. (...) Nas férias, que eu passava no colégio, lia romances de um gabinete, (...) Lembro-me que li todos, mas absolutamente todos, os de Alexandre Dumas. Era um furor de leitura, que mal se pode imaginar. Havia dias em que devorava dois e três volumes.¹⁷ (14)

Tanta assiduidade ao universo dos textos ficcionais pode ser atestada através das diversas instituições responsáveis pela propagação da leitura, ou pela constante presença de leitores nas páginas dos livros, sejam esses ficção ou memórias; podendo ser confirmada, sobretudo, pela relevante produção de prosa de ficção durante todo o século XIX¹⁸, seja esta veiculada em forma de folhetim, novelas ou livros editados em tipografias e editoras. Esta última assertiva admite, entre tantas hipóteses, a existência de leitores dos anos oitocentos, comprovando que se existiam livros no mercado, e, conseqüentemente, havia um público real que não era apenas um personagem fictício veiculado no enredo da ficção.

Acredito que as suposições sobre as maneiras de ler no Brasil do século XIX possam ser analisadas e exploradas através do material de que dispomos hoje, as correspondências, as memórias, os jornais, a leitura da prosa de ficção e os prefácios.

¹⁷ Esses depoimentos de Medeiros abrangem o período do 1867 (período da infância) e 1884-1889 (período da maturidade) In: ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Quando eu era vivo – memórias* (1867 a 1934). Edição Póstuma e Definitiva. Rio de Janeiro: Record, 1981.

¹⁸ A produção da prosa de ficção significativa no século XIX pôde ser comprovada pela pesquisa que desenvolvi para a formação de uma cronologia dessa ficção. Essa cronologia comprova uma numerosa quantidade de novelas, folhetins e romances escritos e publicados na época. Este fato, mais do que qualquer outro, pode assegurar a existência de leitores, pois se havia tanta circulação de livros, jornais ou revistas que veiculavam a ficção romanceada, naturalmente havia um público consumidor desses escritos. Leia a cronologia completa no site <http://www.unicamp.br/iel/memoria/caminhos/>

Todos esses materiais constituem fontes que possibilitam averiguar o perfil do leitor oitocentista e comprovar sua atividade de leitura.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos livros*. Campinas, SP: Mercado de Letras, ALB, 2003.
- ABREU, Márcia. "Rumos da Ficção no Brasil Oitocentista". Moara - Revista dos Cursos de Pós Graduação em Letras da UFPA, n. 21, p. 7-31, jan./jun. 2004.
- ABREU, Regina. "Arqueologia de um livro-monumento: "Os Sertões sob o ponto de vista da Memória". in: http://www.casaeuclidiana.org.br/ver_texto.asp?Id=14 consultado em 19/08/2002.
- ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Quando eu era vivo – memórias* (1867 a 1934). Edição Póstuma e Definitiva. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- ARANHA, Graça. *O meu próprio romance*. Rio de Janeiro: INL, 1968
- BITTENCOURT, Anna Ribeiro de Góes. *Longos Serões do Campo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964. 2 V.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1980.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia, 1968.
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. 2.ed. Editora Mulheres, 1999.

- CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- DARNTON, Robert. "História da leitura". In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História – novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.
- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. São Paulo: Objetiva, 2004.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro: 1728-1981*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.
- LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CHARTIER, Roger; CAVALIO, Guglielmo (org). *História da Leitura no mundo Ocidental*. São Paulo: Ática, 1999.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Brasília: UNB, 1988.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.
- MARTINS, Ana Luíza. *Gabinetes de Leitura da província de São Paulo: a pluralidade de um espaço esquecido*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado) — FFLCH, USP (mimeo)
- NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Brasília: UNB, 1963.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- NEVES, João Alves das. "José Maria Corrêa Frias, um editor português no Brasil". In: *Convergência Lusitana – Revista do Real Gabinete Português de Leitura*, n. 10, 1993.
- RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de Papel*. Niterói: EDUFF, 1996.

VILLELA, Heloisa de O S. "O mestre escola e a professora". In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cyntia Greive (Org.). *500 Anos de Educação no Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FARIA, Luciano Mendes Filho, LOPES, Eliane Marta Teixeira; VEIGA, Cyntia Greive (Org.). *500 Anos de Educação no Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RITZKAT, Marly Gonçalves Bicalho. Preceptoras alemãs no Brasil. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cyntia Greive (Org.). *500 Anos de Educação no Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SCHAPOCHNIK, Nelson: *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte Imperial*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, USP.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2001.

http://www.casaeuclidiana.org.br/ver_texto.asp?Id=14 consultado em 19/08/2002.

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Teses/index.htm>

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/caminhos/>

A CONTEMPORANEIDADE E OS GÊNEROS LITERÁRIOS:

Pedagógico e/ou performático

Daniel dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este artigo contempla como na Contemporaneidade assuntos como mimese, gêneros literários e categorias afins deveriam ser revisadas e contextualizadas, levando em consideração a inclusão de outras literaturas chamadas marginais, por muito tempo negadas em nome de um modelo literário idealizando e excludente.

Palavras-Chave: Mimese; imitatio; performance; pedagógico; inclusão; margem.

ABSTRACT

This article contemplates how in the Contemporary days the subjects as mimesis, literary genders and kindred categories should be reviewed and become contextual, taking in consideration the inclusion of other called margining literatures, for a long time denied as such on behalf of an idealizing and excluding literary model.

Key Words: Mimesis; imitatio; perform; pedagogic; inclusion; border.

...o fenômeno da globalização do qual decorre uma nova ordem literária, tem o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e fechadas de uma cultura única ou nacional.

Fernandes (2000, p. 148)

1 A SOCIEDADE DO IMITATIO LITERÁRIO E AS ATUAIS INTERROGAÇÕES

Ainda hoje Aristóteles está por trás das reflexões sobre poética. Mas será que a sua classificação atende ao dinamismo da Contemporaneidade? Será que o modelo aristotélico de pensar a poética não reforçaria o que hoje queremos abandonar, a não-

leitura de outras expressões literárias e o desrespeito a diversidade? Será que a leitura que foi dada à sua obra não foi atenta o suficiente para observar os “reais” objetivos de seu modelo filosófico da realidade idealizada dos gregos e tão imitada pela sociedade ocidental; como puramente *imitatio* descaracterizando a mimese, totalmente descontextualizado. Conseqüentemente, utilizando-se dessa corruptela filosófica, a poética, também, é levada a uma proposta universalista, a partir de uma visão reducionista¹ do homem e seus modos de expressão.

Tentativas para a construção de novos modelos que suportassem um novo pensar na poética foram feitas a exemplo do TEXT-SORTEN, em que se apresenta um universo direcionado para a classificação histórica, no que tange à assimilação de grupos e gêneros com “a aproximação entre teoria e práxis literária, que tem lugar a partir de um papel cada vez maior da segunda na reflexão sobre os gêneros, é o que faz das abstrações genéricas categorias flexíveis” (BERRIO; FERNÁNDEZ, 1999, p. 160).

Em outra provável resposta ao reducionismo dos gêneros, Genette propõe, de maneira sutil, apenas a preocupação com a transcendência textual, ou seja, a transtextualidade como resposta à problemática da diversidade literária contemporânea, e alude de onde adviria a “raiva de sair: do texto pelo gênero, do gênero pelo modo, do modo” (GENETTE, 1996, p. 97). Porém, ainda fica a clara impressão que continuaríamos presos aos gêneros essenciais. Permanece a questão: Já está na hora de criarmos, ou ainda é necessário o uso de “modelo ideal” grego?

2 EM BUSCA DE RESPOSTAS PARA A DIVERSIDADE CONTEMPORÂNEA

É verdade que a cosmovisão e a linguagem que dela adveio foram o leitmotiv de uma tendência em busca da renovação em que a imaginação lírica e subjetiva se associava a engajamento

¹ Decorrente da visão do homem como essência, não observando as especificidades.

político, não somente partidário, mas como construtor do processo dialético do homem. É construída uma nova visão filosófica do mundo, a qual questionaria a metafísica aristotélica, tendo como suporte as reflexões de Nietzsche, onde o homem tem direito à cisão: não é mais fruto de uma essência inacessível, em verdade ela nem existiria. Existe sim, a contradição que “remete a uma realidade histórica e cultural apriorística e ganha um novo sentido, social e literário, por força da reelaboração mobilizada tanto pela razão filosófica – nietzschniana (inserção nossa) quanto pela imaginação poética – reflexo do contexto histórico (inserção nossa)” (dois gumes.html:2).

Toma-se um pouco da idéia de Genette, transtextualidade, e a partir do texto tem início um processo de compreensão da organicidade complexa de seus múltiplos e às vezes contraditórios componentes. Aqui, a categorização clássica de gêneros e modos não tem razão de existir; o processo agora interpretativo, busca a compreensão interdisciplinar e subjetiva/objetiva de dados de significação da interação sujeito/objeto e objeto/sujeito. Um método dialético que pode atender às questões de conteúdo/forma, tipo/modo, desde Platão/Aristóteles, mesmo com sua visão metafísica, até as atuais traduções do caráter da narrativa das nações e suas interpretações do pedagógico² e/ou performático³, como provável releitura do tipo e/ou modo da visão clássica, em uma abordagem com base na cisão do homem fazendo interpretações e oportunizando, sem tendências e exclusões, a diversidade literária da contemporaneidade.

Silviano Santiago já denuncia a necessidade de quebra contra o *imitatio* ocidental, bem como a construção de um novo modelo, quando diz que “declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados, abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a

² Modelo de ensino com visão instrucional e ideológica.

³ Atuação, agir.

caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença” (SANTIAGO, 1978, p. 21). O que já era sinalizado por Roland Barthes, em *S/Z*, ao propor a divisão dos textos em textos legíveis⁴ e textos escrevíveis⁵.

3 O CONTEMPORÂNEO ANUNCIA NECESSIDADE DE MUDANÇAS

Insiste-se, ainda hoje, encontra-se saídas, para a questão da poética, a partir do modelo grego, apesar de todas os estudos do contexto histórico. O que só reforça o tipo literário de modelo linear, excludente, com caráter instrucional, caracterizando o que podemos denominar de modelo pedagógico da exclusão, que falaciosamente refletiria o modo literário que denominaríamos de performático. Este problema vem se acentuando com os tempos, a ponto de na Contemporaneidade – onde a mídia e os recursos tecnológicos possibilitam oportunizar um número maior de informações para um número cada vez maior de segmentos sociais e conseqüente diversidade cultural e representações, até então excluídos – encontramos o “novo entrando no mando” (HALL, 2000, p. 92) que os mais ortodoxos chamam de “decadência cultural”, por não estarem em consonância com o modelo pedagógico excludente.

Temos como exemplo de diversidade, um texto – Uirapuru, de Waldemar Henrique, onde estão presentes os sentimentos e as emoções, em que uma exposição poético-subjetiva, como no gênero lírico a exemplo dos versos “Caboclinho, meu amor/ Arranja um para mim”, ao mesmo tempo em que temos o sinal marcante da narrativa do gênero épico, com uma exposição objetiva nos versos “Certa vez de montaria? Eu descia um ‘paraná’ “. Além de termos o claro papel da alteridade, enquanto o narrar de uma voz interprete do outro, a ação da cisão do sujeito que é escrita no momento em que o narrador se utiliza

⁴ Texto que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito.

⁵ Texto como modelo produtor e não representacional.

da figura metonímica do “caboclo falador” nos versos “O caboclo que remava/ Não parava de fala á á/ Que caboclo falador!”, e do “caboclinho” em torno dos quais gira uma questão de identidade nos versos “O caboclo vai sofrer/ Eu vou desassossegar/ O seu bem querer á á/ Ora deixa ele pra lá...” Como fazer um juízo de valor a partir desse hibridismo cultural, dessa alteridade tentando sintonizar uma harmonia das identidades inseridas no texto?

A não-possibilidade de respostas no espaço analítico da categorização literária clássica no novo momento histórico, em que a arte já não procura uma essência absoluta, mas uma interpretação que traz o texto para si, incorporando-a a “mundos”, de forma a poder devolvê-la dentro da alma do contexto vivido, leva-nos a necessidade de encontrarmos novas pedagogias que reflitam o performático da diversidade, a partir de uma ruptura do modelo de bases metafísicas, o que nos levaria a entender que todos os embates na categorização dos gêneros se dão em função da mimese em torno de duas realidades que Aristóteles, mesmo em um momento mimético da Antiguidade Clássica, sinalizava que: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (grifo nosso) (POÉTICA, 1993, p. 53; 1451b).

Sabemos que verossimilhança remete a coerência interna da obra literária no tocante ao mundo imaginário das personagens e situações recriadas, mas para que isso aconteça é necessário a referencialidade de uma realidade, que Waldemar Henrique narrou em seus versos: “Me contou do lobishomi/ Da mãe-d’ água, do tajá/ Disse do jurutahy” que para Nietzsche “os gregos tinham sido os primeiros a reconhecer quanto a vida humana dependia das faculdades mitopoéticas do homem, de sua capacidade de se dedicar a um sonho de saúde e beleza em face de sua própria aniquilação iminente” (WHITE, 1995, p. 345).

A diversidade dos textos na Contemporaneidade leva-nos ao encontro de problemas com a verossimilhança e mimese em um *locus* analítico, onde a linguagem dos textos sugere uma “...circulação do significante em sua duplicidade e deslocamento,

o significante não permite ao signo nenhuma divisão recíproca, binária, de forma/conteúdo, superestrutura/ infraestrutura, eu/outro. É somente pela compreensão da ambivalência e do antagonismo do desejo do Outro que podemos evitar a adoção cada vez mais fácil da noção de um outro homogeneizado, para uma política celebratória, oposicional, das margens ou minorias.” (BHABHA, 1998, p. 87), presente nos seguintes versos: “O diabo foi-se embora/ Não quis me dar/ Vou juntar meu dinheirinho/ Pra poder comprar” e a necessidade da manutenção da “plena consciência dos fundamentos fictícios em que...” (WHITE, 1995, p. 346) repousa as realidades defendidas, assim como nos versos: “Que mangava de visagem/ Que matou surucucu/ E jurou com pavulagem/ Que pegou uirapuru á á/ Que caboclo tentado”.

Mas se não for assim qual será o objetivo da arte? Propiciar a exclusão ou ser um dos instrumentos de leitura social? É importante rompermos com categorizações lineares, homogêneas, que perpetuem a exclusão das culturas; no entanto, é necessário categorizarmos o homem enquanto agente da sua própria história, num processo em que o *Text-Sorten* focalizaria a relação da obra com o sujeito e do sujeito com a obra, quebrando a idéia de neutralidade, de leitura unidirecional e contemplando o método analítico interdisciplinar, favorecendo a dialética do homem.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BERRIO, Antonio Garcia, FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Poética: tradição e modernidade*. Trad. de Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.

CHAVES, Nilson, LIMA, Vital. Waldemar. Belém: Outros Brasis. Digital, stereo. 1 CD.

FERNANDES, Daniel. Identidades e a Nova Ordem Literária. *Moara*, Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA, n. 14, jul./dez. 2000.

GENETTE, Gerard. *Introdução ao arquitrato*. Lisboa: Veja, 1986 (Universidade).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A Imaginação do Século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1995.

LITERATURA COMPARADA:

Novas fronteiras culturais¹

Dedival Brandão da Silva
Secretaria Executiva de Educação/PA

RESUMO

Na perspectiva dos estudos literários comparados, cuja abordagem interdisciplinar visa a desconstrução do discurso único, objetiva-se demonstrar que a apreensão do real centrada numa interpretação linear da experiência sociocultural é por demais problemática. Assim sendo, após a análise da construção de narrativa baseada unicamente no paradigma do autêntico e do verdadeiro, propõe-se uma concepção em que a narrativa é representação da cultura.

Palavras-Chave: Literatura Comparada; memória e tradição; cotidiano e nação.

RÉSUMÉ

Dans la perspective des études littéraires comparées dont l'approche interdisciplinaire vise à la déconstruction du discours unique, on cherche à démontrer que l'appréhension du réel centrée sur une interprétation linéaire de l'expérience socioculturelle est assez problématique. Ainsi, après l'analyse de la conception du récit fondée uniquement sur le paradigme de l'authentique et du véritable on propose une conception selon laquelle le récit est représentation de la culture.

Mots-Clés: Littérature Comparée; mémoire et tradition; quotidien et nation.

1 DESCENTRANDO

A literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura, é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual.

Ítalo Calvino (1977, p. 77)

¹ Este texto é uma versão modificada da introdução de minha Tese de Doutorado *Cabangem: narrativas da nação*, defendida na FALE/UFMG, em 2005.

A literatura comparada sendo o produto de um saber culturalmente construído, o recorte desse saber adquire sua legitimidade no momento em que ele é perspectivado por vários olhares ao lidar com o objeto literário, fato que conferiu a ele uma vocação à interdependência cultural e ao trânsito interdiscursivo.

A idéia de deslocamento proposta traz em si alguns aspectos importantes. Eles dizem respeito à necessidade de se fazer uma ultrapassagem nos estudos literários comparatistas, saindo da perspectiva centrada no binarismo essencialista e excludente de modo a incorporar, nesse descentramento, o fato de não ser mais possível permanecer vinculado à prática do fazer literário identificado apenas ao modelo da disciplina única e sim na *fronteira disciplinar* ou cultural, operação cujo resultado deve ser uma problematização do próprio objeto literário, de seus conceitos, discursos e teorias.

2 IDENTIFICANDO AS CRISTALIZAÇÕES DE SENTIDO OU EM BUSCA DA DESREFERENCIALIZAÇÃO

Para compreender as mudanças relativas ao olhar teórico sobre o objeto literário nos estudos comparados, é necessário contextualizar a historicidade de seu próprio conceito, isto é, as vicissitudes de seu percurso histórico, a fim de melhor perceber as mudanças. Assim, é no traçado histórico da Literatura Comparada que encontro as primeiras encenações de um deslocamento teórico, pois, devido ao método e teorias utilizados até então no estudo do seu objeto literário, eles acabaram perdendo seu valor explicativo, ocasionando o esvaziamento teórico-conceitual. Nesse sentido, exponho o percurso histórico do comparatismo literário dividindo-o em dois momentos, com finalidade tão-somente didática: o do comparatismo tradicional, voltado para uma autonomia do objeto literário, e o do comparatismo intertextual, acenando a possível singularidade do objeto literário na contemporaneidade no sentido de deslocar os estudos comparados para outra direção em vez da clássica perspectiva que toma a relação como valor enquanto algo pré-estabelecido e totalizador.

A partir do princípio de que as formações discursivas têm uma relação estreita com as situações históricas, verifica-se que a formação do que se denominou Literatura Comparada, bem como o seu desenvolvimento e problemática, estão vinculados a contextos sociais e culturais que refletem mesmo a busca de seu estatuto epistemológico. Nesse sentido, posso afirmar que a constituição de seu campo é resultado de um contexto histórico definido, o do século 19, momento em que outros campos discursivos estão buscando também a sua identidade enquanto instâncias específicas de conhecimentos: os da Biologia, da Sociologia, da Psicologia, da História e da Antropologia.

A busca da autonomia dos estudos literários comparatistas, se de um lado tem por objetivo extrair leis gerais, de outro, tem a preocupação de se constituir como instrumento político na construção das nações e de uma identidade nacional, estabelecendo, assim, “uma necessidade de evitar o fechamento em si das nações recém-construídas e com a intenção de cosmopolitismo literário” (CARVALHAL, 1991, p. 9). A demanda disciplinar, centrada no esforço de cientificidade, em especial dos estudos literários comparados, segundo observa Nitrine (1997, p. 20), “decorreu de um processo metodológico aplicável à ciência no qual comparar ou contrastar servia como meio para confirmar uma hipótese”.

O campo dos estudos literários comparatistas, uma vez constituído, assume, em sua proposta clássica e de linhagem francesa, uma dimensão voltada unicamente para a das relações entre uma obra e seus modelos, cujos estudos são centrados apenas no verbal e no lingüístico e a comparação sendo percebida como resultado de uma perspectiva de fontes e influências.

Sendo o literário constituído a partir do estudo das várias literaturas, com o propósito de lhes verificar as respectivas influências, inter-relações e débitos entre elas, a legitimidade dos empréstimos seria dada a partir da origem, isto é, no sentido de que existe uma fonte que legitima tais valores. Assim, o valor estético assumiria um sentido secundário face à historicidade do

processo causal de obras e autores, já que toda a atenção dos estudos é dada à figura do autor e a literatura corresponderia a algo feito de autor para autor.

Esses pressupostos, consolidados com os estudos de Paul Van Tieghen (1954), serviram para referendar o paradigma discursivo dos estudos literários comparados até então: o do Estado-nação, além da inclusão de preocupações universalistas e neocolonialistas, conferindo à Literatura Comparada o estudo de uma literatura nacional tida como a mais importante pelo grau de influência exercido sobre um escritor, uma cultura ou uma outra literatura.

Sobre a noção de “influência”, presente na perspectiva de Van Tieghen e de todo o comparatismo clássico, Nitrine (1997, p. 21) observa que esse conceito

[o]cupará um importante lugar na Literatura Comparada como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas, sobretudo, da primeira metade do século 19 e que, também, será alvo de profundas críticas a partir dos anos 50.

Assim, é somente na segunda metade do século 20 que ocorrerá a grande revolução teórica dos estudos literários comparados. René Wellek, em “A crise da literatura comparada” (1954), reclama a necessidade de se repensarem os estudos comparatistas tradicionais, em nível do objeto, seus pressupostos e objetivos. Para aquele autor, o campo comparatista, ao utilizar-se de uma metodologia obsoleta, associada ao factualismo estéril, assumiu como seu objeto de estudo “um conjunto incoerente de fragmentos não relacionados: uma rede de relações constantemente interrompidas e separadas dos conjuntos significativos” (WELLEK, 1994, p. 109). Esse parece ser o ponto fulcral de todo o mal-estar dos estudos literários comparados do início da segunda metade do século 20, conferindo a eles o *status* de um sistema de trocas simbólicas unilaterais, estas percebidas como sinônimo do caráter nacional ou da história cultural, em vez de conferir-lhes um valor estético, isto é, o literário identificado como um ato de imaginação.

Não resta dúvida de que a revolução wellekiana está subsumida, basicamente, na defesa de uma reorientação da teoria e da crítica aos estudos comparados, além da concepção imanentista proposta, isto é, do estudo da obra de arte em seu sentido intrínseco. O estudo da narrativa e de suas estruturas, as noções de autor, tempo e espaço, além do foco narrativo, ao serem analisados dentro de um modelo tradicional de análise, tornam-se bastante limitados, uma vez que estão centrados apenas na *descrição* dos elementos estruturais do texto. Ao reivindicar maior ênfase ao texto, e uma vez o literário sendo considerado como resultado de um jogo intertextual constante, as preocupações de Wellek manifestam já um deslocamento teórico-crítico e intertextual, aspecto importante de sua crítica, pois, como ele mesmo observa em sua análise, referindo-se às obras de arte, estas, ao contrário de serem uma somatória de fontes e influências, “são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura” (WELLEK, 1994, p. 111).

A propósito, Reinaldo Marques, (2001) no estudo “Do comparativismo literário: teorias itinerantes”, demonstra os graus de deslocamentos nos estudos literários comparados, resultados da crise dos seus paradigmas. Para ele, se a crítica wellekiana nos anos 50 impôs um olhar crítico diferenciado ao objeto literário, promovendo uma espécie de emulação diante dos paradigmas europeus, a partir dos anos 60 e das três décadas que se seguiram, verificou-se uma abordagem teórico-metodológica radical, minando por assim dizer o espaço disciplinado da Literatura Comparada. Do resultado desse processo, encontramos, hoje, uma perspectiva mais crítica e desconstrutora, já que os estudos literários comparatistas considerariam, segundo aquele autor, a “heterogeneidade de objetos e dos discursos enfocados à luz de múltiplas metodologias” (MARQUES, 2001, p. 52). Essa perspectiva reforça a tradição de que não existe o método, e sim *perspectivas de abordagens* comparatísticas que podem lançar mão de outros campos disciplinares para se trabalhar um objeto literário. Esse

deslocamento do objeto literário reforça a tendência e a vocação interdisciplinar dos estudos literários comparados, tornando-os cada vez mais próximos de outros campos discursivos.

O caráter interdisciplinar, aqui assumido, deve ser tomado como uma prática e não como um discurso. Ao permitir o olhar de vários lugares, a estratégia interdisciplinar impõe-se enquanto elemento de mediação das diferenças culturais, anulando a idéia da univocidade discursiva, além de promover uma espécie de desterritorialização do saber.

Se, para alguns autores, essa estratégia apresenta problemas, que estão relacionados aos obstáculos de ordem jurídico-institucional e ideológicos, (GIRARDOT, 1993, p. 9-12), para outros, ela se define, necessariamente, por questões de ordem ético-políticas, como bem observa Felix Guattari. Para esse autor, somente com o devido engajamento é possível romper com o olhar padrão e esquemas pré-estabelecidos, na busca sempre de uma reinvenção dos saberes e dos fazeres em situações concretas, a partir do que ele denominou de “agenciamentos coletivos de enunciação” (GUATTARI, 1992, p. 24).

Devo observar que, uma vez a interdisciplinaridade sendo justificada nesses termos, ou seja, enquanto procedimento crítico de mediação simbólica da realidade, fica garantida a eficácia de sua função, já que, para além de promover a conexão pura e simples entre campos discursivos diferenciados, ela possibilita a criação de novos objetos teóricos, novas formas e perspectivas de abordagens, permitindo apreender outras dimensões do social, as quais não puderam ser percebidas em outras abordagens. Nesse sentido, a estratégia interdisciplinar, enquanto viés crítico, opera dentro de um efeito desconstrutor já que ela, ao ser capaz de fazer uma *interlocação*, abre espaço para uma in-subordinação teórica e reflexiva, pois toda teoria, segundo nos ensina Homi Bhabha, (1998) assume uma dimensão política. Este parece ser, a meu ver, o sentido maior da estratégia interdisciplinar, haja vista que formadora de novos objetos de conhecimentos.

A aproximação recente entre o discurso histórico e o literário, segundo Ria Lemaire (2000, p. 9-10), está relacionada às mudanças epistemológicas ocorridas no campo da história, as quais se subsumem em dois pressupostos. Segundo essa autora, é preciso distinguir o passado daquilo que é feito dele pelo trabalho do historiador ou historiógrafo, a recriação dessa passividade, o que confere a esse processo um grau de verossimilhança. É necessário reconhecer, ainda, que os fatos históricos recuperados através dos registros não constituem, *per se*, dados brutos e sim representações imaginadas de acontecimentos ocorridos num tempo passado, imprimindo, assim, à construção histórica, um sentido configurado a partir do imaginário. Por outro lado, esse procedimento é capaz de gerar a necessidade de desreferencialização e de ultrapassagem do binarismo que coloca de um lado o eixo verdade = história = fato/acontecimento (documento) e, de outro, ficção = literatura = fantasia = imaginação (não documento).

Dito de outra forma, a desreferencialização desses paradigmas, segundo observa Roger Chartier, diz respeito ao fim das “certezas [históricas] antigas: a conscientização dos historiadores de que seu discurso, qualquer que seja sua forma, é *sempre* uma narrativa”, dado que “a história pertence ao gênero da narrativa – entendido no sentido aristotélico da ‘articulação de um enredo de ações representadas’” (CHARTIER, 1994, p. 103. *Grifo nosso*).

Compartilho do pressuposto defendido por Hayden White de que é preciso expandir as fronteiras da história, pois, “não existe a forma pura de crônica”, uma vez que “ela não acontece apenas, e sim é feita”, com a indiscutível interferência do narrador na conversão dos acontecimentos em história. Dessa forma, as narrativas históricas equivaleriam a “ficções verbais”, “cujos conteúdos são tão *inventados* quanto descobertos e cujas *formas* têm mais em comum com suas contrapartidas na literatura do que na ciência” (WHITE, 1994, p. 98).

Lloyd Kramer, na análise dos pressupostos estabelecidos por Hayden White e Dominick LaCapra acerca da necessidade de

diálogo entre a história e a cultura, observa que o cerne da tensão acima referida reside no fato de que, enquanto os escritores-críticos contemporâneos mostram-se sensíveis à impossibilidade de se cultivar o discurso único, os historiadores “continuam ainda a procurar a narrativa do mundo na forma como realmente existiu”, (KRAMER, 2001, p. 159-60) não reconhecendo o caráter da incompletude, provisoriidade e da imprevisibilidade que constituem a combinatória de toda a formação discursiva, preferindo manterem-se ainda fiéis ao mito de origem, de busca da verdade como valor fixo e cristalizado no tempo.

No plano da literatura, em contrapartida, se hoje existe a percepção e a sensibilidade de uma modalidade de escrita do literário que tende a levar em conta diferentes tendências literárias, de modo a assumir a idéia de que toda a forma discursiva é sempre suscetível de uma (*con*)testação, (KRAMER, 2001, p. 159. *Grifos nossos*) tal pressuposto parece ter sua origem no deslocamento do olhar positivista sobre o literário, até então centrado em interpretações herméticas e excludentes do texto. A partir daí, ensaiou-se uma contextualização dos fatos literários, anunciando sua concepção enquanto representação do real, pois, como afirmou Roland Barthes, “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 1997, p. 18).

Em linguagem antropológica, dir-se-ia que todas as novas formas de representação histórica e literária aqui buscadas refletem, em síntese, a dimensão política da produção de sentido. Assim, quando Dorothy Lee, em importante trabalho à luz da teoria lingüística, demonstra que, não obstante a nossa existência ser atravessada por uma dimensão linear, formal e postulada de forma axiomática pela linha, “ela não está sempre presente na realidade experimentada” (LEE, 1968, p. 171-178); ou quando Edmund Leach analisa a representação simbólica do tempo demonstrando que essa noção “não é uma parte intrínseca da natureza; é uma noção fabricada pelo homem, que nós projetamos em nosso ambiente para os nossos próprios objetivos particulares” (LEACH, 1974, p. 205); ou, ainda, quando Eric Hobsbawm, em seu clássico estudo sobre as tradições como práticas sociais inventadas, afirma que a

“invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado”, (HOBSBAWM, 2002, p. 12) o que precisa ser percebido em tais discursos, inclusive na idéia de cultura, é que não existe uma essência irreduzível desses conceitos, já que se trata de construções reais ou imaginadas, que refletem um processo de descontinuidade cultural, operado, portanto, menos por uma razão prática do que por uma razão simbólica.

Não resta dúvida de que a observação acima informa sobre a relação entre o universal e o particular, no sentido de que indivíduos e grupos codificam e decodificam de forma diferenciada os seus sistemas culturais.

Uma vez a essencialização apresentando-se como signo de obliteração das diferenças, uma pergunta se impõe: se não podemos essencializar as categorias sociais, como trabalhá-las? Diria que deslocando-as. Somente por intermédio da força de sentido expressa através de uma montagem discursiva – portanto, da ingerência efetiva do espaço da escrita como a condição *sine qua non* mais do que a ideologia e a história, como sugere Homi K. Bhabha, é possível promover uma performance, isto é, a possibilidade de elaborar *formas de ações* capazes de deslocar categorias em vez de essencializá-las. Nesta nova forma de pensar a cultura se insere o pensamento daquele autor.

O pensamento de Homi Bhabha traz como pressuposto básico, segundo ele mesmo observa, “a luta [...] entre o tempo e as narrativas historicistas, teleológicos ou míticos do tradicionalismo – de direita ou de esquerda – e o tempo deslizante, estrategicamente deslocado, da articulação de uma política histórica de negociação” (BHABHA, 1998, p. 64). A afirmação acima indica três aspectos de sua abordagem teórica. Inicialmente, embutido em tal pressuposto, está a idéia limitada de uma tradição das culturas, estas apreendidas enquanto valor unitário e “objeto do conhecimento empírico”, destituídas de sua capacidade de simbolização. Contrapondo-se a essa visão naturalizante das culturas, tem-se que é possível, em contrapartida, apreendê-las enquanto

processo de significação através do qual afirmações, da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e outorgam a produção de campos de forças, de referências [...] problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. (BHABHA, 1998, p. 63-64).

Essa afirmação é indicadora de que a situação cultural assim caracterizada será sempre marcada por uma agonística de valores, jamais por uma visão homogeneizadora. Tal agonística de valores dar-se-ia, portanto, a partir de dois contextos diferentes, porém, interligados. De um lado, busca-se a montagem discursiva, isto é, a textualização, esta correspondendo ao espaço político da escrita, impregnado do autor, numa postura *engagée*, capaz de gerar uma interpelação social e simbólica. De outro, objetiva o aniquilamento de uma concepção de identidade histórica da cultura como valor unitário. Aqui, a noção de tempo “homogêneo, linear e vazio”, de que fala Benjamin, desloca-se para o “tempo descontínuo da tradição e da negociação”, (BHABHA, 1998, p. 68) com vistas a inscrever e articular outras formas de re-historicizações dos signos, de novos sujeitos sociais e de novos saberes, objetivando a transformação social.

Em segundo lugar, encontro presente no discurso bhabhiano, implicitamente, a crítica à idéia da existência de teorias puras, em vez de serem consideradas como uma construção localizada, histórica e culturalmente, haja vista que não existe a oposição entre teoria e política. Para Bhabha, ao contrário, teoria é política. Ao se falar, fala-se de um lugar, cuja ação já é atravessada por outras categorias e inscrições, que funcionam como espécies de intervenções reais e simbólicas. Segundo ele, a montagem discursiva “não pode ser auto-suficiente”, já que, como observei acima, “o ato de enunciação cultural – o lugar do enunciado – é atravessado pela *différance* da escrita” (BHABHA, 1998, p. 65).

Quanto ao último aspecto – o que se refere às narrativas da nação –, é possível informar que elas também precisam ser desessencializadas, não podendo ser apreendidas enquanto

dimensão única. Nessa abordagem, é importante começar pela problematização da metáfora do “muitos como um”, alicerçada numa perspectiva holística da cultura sempre apreendida como totalidade social (BHABHA, 1998, p. 203).

A esse respeito, Eric Hobsbawm, (1998) ao rejeitar a concepção objetiva de nação, elaborada a partir de alguns símbolos tais como língua, religião ou etnicidade, ou a concepção subjetiva, centrada unicamente na vontade individual, opta por um enfoque que analisa a idéia de nação como artefato cultural, tal como o faz Benedict Anderson, (ANDERSON, 1989, p. 12) e confere a ela, além de um sentido inovador e atual enquanto texto, uma dimensão de fato social total. Assim, mostra, por exemplo, que o discurso resultante da história da narrativa da nação constrói-se pelo alto, logo constituindo-se de uma dimensão pedagógica, no sentido de que os seus eventos formadores (o governo, o Estado e grupos de interesses) são sempre filtrados por uma carga ideológica e uma racionalidade política e tendem a ser representativos e válidos para toda a sociedade. Porém, essas afirmações sobre o nacional, segundo observa ainda Hobsbawm, “não podem ser compensadas sem ser analisadas *de baixo*, ou seja, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, as quais (sic) não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas” (HOBSBAWM, 1998, p. 20. *Grifos meus*).

A existência de outra narrativa da nação, vista de baixo, remete à idéia do cotidiano como instância política por excelência, já que, como estou a postular, existem inúmeras maneiras de se narrar a nação, nas quais os *atos cotidianos* exercem um papel fundamental nesse processo. Não o cotidiano do senso comum, em que parece nada acontecer, mas o cotidiano como

[m]odos de existência em que o indivíduo cria relações na base de sua própria experiência, de sua própria possibilidade e ação [...] onde se exercem os mecanismos de dominação e onde se constroem formas de participação, de resistência/apatia à dominação (PETERSEN, 1991, p. 60).

Assim sendo, o que importa perceber é a dimensão política intrínseca à cotidianidade, que passa a se constituir na instância articuladora e mediadora face à aparente desestruturação da ordem das coisas.

Ernest Renan tem razão quando, ao refutar toda e qualquer essencialização contida na idéia de nação, afirma que a existência de uma nação é “um *plebiscito cotidiano* como a existência do indivíduo é uma perpétua afirmação de vida” (RENAN, 1997, p. 40. Grifos nossos). Com esse pressuposto, Renan chama a atenção para uma dualidade temporal, que se exprime na necessidade de sanar ou esquecer uma violência primeira, e, ao mesmo tempo, se investir na emergência de algo sempre novo na sociedade, com vistas a manter presente entre seus componentes o desejo de continuar a viver juntos.

Entretanto, a perspectiva conservadora de Ernest Renan sobre a idéia de nação tende a ofuscar a categoria povo. Dessa maneira, tomo a idéia de nação em Renan a partir da abordagem de Homi Bhabha, segundo a qual ela mostra-se atrelada a uma pluralidade discursiva impregnada da disputa de espaços e negociações de situações culturais variadas. Dessa forma, o plebiscito diário, ao construir a nação, pode estabelecer ou não uma fissura na narrativa do nacional. Do processo daí resultante, instaura-se um princípio fundamental: o povo cria a nação (enquanto narração, como quer Bhabha) e, ao narrá-la como tal, ele também é narrado por ela. É essa subjetividade dos narradores que possibilita a emergência das diferenças e do próprio questionamento da representação do nacional como algo monolítico, assinalando, na perspectiva que estou a conduzir — as narrativas da nação enquanto performance —, um aspecto importante do ponto de vista teórico-metodológico: a passagem da categoria povo enquanto objeto de uma pedagogia do nacional à idéia de povo enquanto sujeito da nacionalidade.

O deslocamento da categoria povo assinala, portanto, o encaminhamento da crítica empreendida contra as certezas do discurso ideológico homogeneizante, produtor de identidades essencialistas, servindo para mostrar, para além do unitarismo

da nação, segundo observa Homi Bhabha, que “estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (BHABHA, *op. cit.*, p. 209). É nesse sentido que podemos afirmar que a “nação barrada”, isto é, o discurso que está soterrado, ganha visibilidade, tornando-se “um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos das minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputas, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 209-210).

Essa perspectiva permite perceber que a idéia de nação como artifício cultural é uma realidade que sempre está sendo colocada, cabendo, portanto, desnaturalizar os seus aspectos reducionistas. Nesse sentido, assumo o conceito de nação não do ponto de vista político, unitário, objetivo ou contratual, mas antropológico, em que a idéia de cultura como ação simbólica é fundamental. Considero o conceito de nação como sendo uma situação cultural e histórica não homogênea, cuja existência é mediada pela textualização, ou seja pela valorização do ato de narrar e contar a nação. Apresentando-se como uma situação compartilhada, é mediada pela apropriação e reelaboração que os grupos sociais fazem do seu *uso* para garantir e estabelecer um sentido de comunidade imaginada.

A despeito das observações acima, é possível admitir que a idéia de nação se funda, também, sobre a memória que, por sua vez, emoldura uma dada tradição cultural. É preciso lembrar a presença deixada pelos fundadores de uma dada comunidade, ao mesmo tempo em que se precisa esquecê-la para que o sentido de uma “consciência moral” aconteça. Com isso quero afirmar que a noção de memória, enquanto narração, deve estar muito mais afeita ao exercício de ficcionalização (e de atualização do passado), do que vinculada apenas à realidade objetiva e ao documental. É essa capacidade assumida que pode transformá-la em um discurso tanto de reafirmação do passado, quanto, ao contrário, de reinvenção desse mesmo passado. Assim, no último caso, ao permitir a *elaboração* textual, o trabalho da memória, enquanto ato falho, descontínuo, em função da sua incapacidade de chegar à totalidade, possibilita a urdidura de um tipo de

memória em diferença, porquanto nasce do modo da recepção ao se elaborar a atualização entre o passado e o presente, ou entre o universal e o local.

Quando Jorge Luis Borges, em sua busca de representação da história como memória, atualiza o passado e o presente, o sentido desconstrutor de sua narrativa reside exatamente em, uma vez optando por essa incapacidade de síntese, utilizar-se da sutileza, da ambigüidade e da ironia, já que, em Borges, “a memória é esse lugar de refúgio, meio história, meio ficção, *universo marginal* que permite a manifestação continuamente atualizada do passado” (PINTO, 1998, 307-308). Não é à toa que a idéia das *orillas* em Borges é um elemento recorrente, que está na fronteira e não inserido na grande tradição. Não obstante, fora do cânone, possibilita a criação de um tipo de tradição alternativo, correspondendo a um desvio que anuncia outra concepção de tradição, em que a idéia das margens, das *orillas*, assume-se como referente.

Dessa maneira, reconhecendo o trabalho da memória enquanto construção social, esse trabalho, de acordo com Michael Pollack, (1989, p. 4. e POLLACK, 1992) deve relacionar-se às “percepções da realidade” e não à factualidade positivista subjacente a tais aspectos, em cujo trajeto o imaginário, como instância simbólica, assume papel fundamental.

Observe, pois, em que medida o trabalho da memória caminha em direção ao emolduramento da tradição, podendo gerar uma tradição funérea ou uma tradição como memória. Enquanto a primeira corresponde a uma “história visível”, a segunda, diz respeito à presentificação de uma “invisibilidade histórica”, em cuja instância se verifica uma riqueza na forma de re-construção textual assumida. A tradição funérea trata da memória totalizadora, infalível, “em que não há lugar para os brancos e vazios sem os quais não se delineia a urdidura temporal constitutiva da memória e da perspectiva histórica que a encerra” (MIRANDA, 1997, p. 20-21). A tradição como memória está identificada à possibilidade criadora e inventiva e não à continuidade e ao acúmulo.

Os estudos que têm analisado a problemática da tradição têm se dedicado a ela a partir de vários aspectos. Segundo Bornheim, a problemática da tradição parece pautada na tensão entre uma visão imanentista do real e outra humanista. É no deslocamento da concepção imanentista em favor da perspectiva humanista que a tradição passa a ser assumida como uma invenção, pois, no dizer de Bornheim, esse humanismo ocorre “na própria práxis humana que deve inventar as balizas de sua criatividade” (BORNHEIM, 1987, p. 29).

Para T. S. Eliot, a noção implicaria que uma dada tradição cultural não surge do nada, e sim a partir de algo preexistente. Essa preexistência não significa que um conjunto de valores, ao ser modelado pelo presente, deve ser percebido como a *confirmação do passado* e sim como resultado de um trabalho de perlaboração, enquanto texto, imprimindo à tradição atualizada uma sobrevida histórica.

Na dialética da tradição em Eliot, observa-se, portanto, que ela não é herdada, mas sim conquistada. Daí decorrendo o seu caráter de atualização através da recomposição entre o tradicional e o novo, “e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são *reajustados*; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo” (ELIOT, 1989, p. 39).

Não obstante, a dinâmica e o universalismo de sua abordagem pecam por apresentar um exacerbado europeicentrismo. Para Silviano Santiago, “não há dúvida nenhuma que (sic) a noção de tradição estaria vinculada, em Eliot, a uma única e exclusiva tradição ocidental” (SANTIAGO, 1987, p. 121), tornando-a problemática, pois reforça o cânone apenas da alta literatura, uma vez que aquilo que estaria fora desse universo não se constituiria em fato literário.

Partidário da tradição enquanto devir, Ricardo Piglia pode também ser considerado um eliotiano no sentido de que, em suas análises do fato literário, utiliza-se da apropriação, porém, diferencia-se daquele quanto à natureza da construção da tradição como elemento conservador e apoiado no passado.

Sua concepção crítica é a de que a identidade de qualquer cultura se define pelo modo como o escritor *usa* a tradição estrangeira, aquela sendo construída na tensão “entre a cultura mundial e a literatura nacional” (PIGLIA, 1991, p. 66), num processo de perlaboração constante.

Invisto nessa perspectiva por acreditar que ela refuta o discurso memorialístico cimentador encontrado, por exemplo, em várias narrativas do nacional, deslocando-o para processos da memória balizados no entrecruzamento discursivo de vários sujeitos e tradições populares e eruditas, cujo fluxo discursivo não se faz em mão única, e sim em múltiplas dimensões, como a que se aproxima da abordagem marioandradiana em *Macunaíma*, sem, porém, ignorar o regional, como parâmetro de conhecimento. Para isso, é necessário reconhecer na abordagem de escrita da memória (e da atualização da tradição cultural) a perspectiva antropológica da cultura como processo social de significação.

Minhas observações assinalam, portanto, o fato de que o gesto [da escrita] é significativamente performático, como a atribuição do valor o é. Dessa maneira, ele se manifesta enquanto *experiência dramática*, pois resulta do embate cultural, no qual o objetivo da performance, enquanto formas de ação, fundamenta-se na instauração de novos valores. Em síntese, o que se busca é a possibilidade de deslocar categorias de entendimento em vez de essencializá-las, já que o sentido da performance está identificado àquilo que “não foi nomeado, que carece de uma tradição, ainda que seja recente, que ainda não tem lugar nas instituições” (RAVETTI, *op. cit.*, p. 60), assim como a “vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reiventaram” (MARTINS, 2002, p. 70-71).

É com essa preocupação que situo os textos literários e não-literários que tematizam a Cabanagem² como escritas performáticas e híbridas sobre a representação do nacional. Denomino-as de narrativas híbridas, porque se constituem de

um processo envolvendo situações culturais heterogêneas que se mesclam, “onde a recuperação identitária estaria mais atenta à recuperação de traços, vestígios, fragmentos e de vozes até então inaudíveis do que ao registro das vozes legitimadas e oficiais” (BERND, 1998, p. 27), os quais, uma vez trabalhados, são capazes de possibilitar a ressemantização e a geração de novos objetos culturais, bem como uma possível re-leitura da História.

3 A NARRATIVA COMO PERFORMANCE DO VALOR

Observei anteriormente que os estudos sobre a delimitação da fronteira entre o campo disciplinar da História e da Literatura são os mais diversos, segundo a crítica, e têm-se caracterizado pela fragilidade entre os dois campos. Seja como for, o que é importante perceber é a perspectiva da narrativa do ponto de vista da sua ambivalência, de suas fissuras e do seu sentido fragmentário e não totalizante, capaz de fornecer um dos sentidos mais profundos da tensão entre a série literária e a série histórica.

O resultado da operação, no plano dos estudos literários, é a busca de outros níveis de significações. Dessa maneira, creio que a diferença entre os dois campos reside no modo como cada discurso codifica e decodifica o real, objetivando dar sentido às suas performances, isto é, ao processo de construção textual e de atribuição do valor. A propósito, Charles Monteiro observa com propriedade que:

Tanto a História quanto a Literatura são constituídas a partir de um lugar social de onde se narra (classe, etnia, sexo, instituição, *métier*) e se tematiza a realidade, porém a *forma* e os compromissos que permeiam esse ‘dizer’ do real é que são próprios a cada uma delas. (MONTEIRO, 1998, p.183. Grifo do autor).

² Os textos literários são o romance *Os revoltosos do Pará* (CARREY, 1862), a crônica *O Pará em 1832* (AZEVEDO, 1832), os contos *O rebelde* e a *Quadrilha de Jacó Patacho* (SOUSA, 1988) e os romances *Marajó* (JURANDIR, 1992) e *Cabanos capital Cabânia* (PEREIRA, 1998). Entre os textos não-literários estão *Motins políticos* (RAIOL, 1970, 3 v.), *A Cabanagem, Traços cabanos e Farrapos e cabanos* (HURLEY, 1936), *Nos subterrâneos da revolta: trajetórias, lutas e tensões na Cabanagem* (PINHEIRO, 1998) e *Visões da Cabanagem* (PINHEIRO, 2001).

Assim, o diálogo entre História e Literatura deve colocar em evidência que o resultado maior dessa relação está em sua complementaridade, levando ao alargamento do horizonte de compreensão da história do homem e da sua existência. Esse fato explica o peso real e simbólico da vocação interdisciplinar dos estudos literários comparados uma vez que tal preocupação, ao assumir dimensões novas na produção de conhecimento e na elaboração de novos objetos culturais, coloca problemas metodológicos importantes como os acima ressaltados, os quais, segundo observei, passam pela necessidade de se desnaturalizar as práticas culturais e pelo questionamento do papel político do intelectual como mediador cultural na atribuição do valor e de novas práticas discursivas.

Ao nomear anteriormente os textos produzidos na Amazônia sobre as representações da Cabanagem, tanto no plano ficcional quanto no não-ficcional, visando atribuir novos sentidos na leitura do nacional, o que se propõe, no plano das narrativas, é dar um alcance maior a elas, enquanto escritas performáticas que são; capazes mesmo de funcionarem como intervenções políticas sobre um real que ainda carece de tradição e legitimidade.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BERND, Zilá. Planejando o futuro das relações literárias interamericanas. In: BERND, Zilá (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.
- BHABHA, HOMI K. Disseminação: o tempo, a narrativa e a imagem da nação moderna. O compromisso com a teoria. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CALVINO, Ítalo. A combinatoria e a arte da narrativa. In: CALVINO, Ítalo et al. *A atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n. 1, 1991.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v.7, n.13, p. 97-113, 1994.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *Ensaio*. São Paulo: Art., 1989.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. Obstáculos à institucionalização da pesquisa interdisciplinar. *Revista Tempo Brasileiro*. Interdisciplinaridade. Rio de Janeiro, 113: 9/12, abr./jun. p. 9-20, 1993.

GUATTARI, Felix. Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade. *Revista Tempo Brasileiro*. Interdisciplinaridade. Rio de Janeiro, v. 108, 19/26, p. 19-25, jan./mar., 1992.

HOBSBAWM, Eric J. Introdução: A invenção das tradições In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra In: HUNT, Lynn *A nova história cultural*. São Paulo: M. Fontes, 2001.

LEACH, E. R. Dois ensaios a respeito da representação simbólica do tempo. In: *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEE, Dorothy. Reflexo lingüístico do pensamento "Wintu" In: CARPENTER, E. e MC.

LUHAN, M. *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

LEMAIRE, Ria. O mundo feito texto. In: SALVADORI de Decca, E.; LEMAIER, Ria (Orgs.). *Pelas margens*. outros caminhos da história e da literatura. Porto Alegre. Editora UFRGS, 2000.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. O comparatismo literário: teorias itinerantes. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura Comparada*. Interfaces & Transições. Campo Grande: Editora UFMS, 2001.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras*. Errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Editora UFRGS, 2002.

MIRANDA, W. Melo. A memória de Borges. In: MACIEL, M. e MARQUES, R. M. (Orgs.). *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

MONTEIRO, Charles. História, literatura e memória do espaço urbano na ficção de Moacyr Scliar. *Estudos Ibero Americanos*. Porto Alegre: PUCRS, v. XXIV, n. 1, p. 181-199, 1998.

NITRINE, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1998.

PETERSEN, Sílvia. Dilemas e desafios da historiografia brasileira: a temática da vida cotidiana. *Cadernos de Pós-Graduação em História*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1991.

PINTO, Júlio Pimentel. Prefácio e A política da memória. In: *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora UFRGS, 2003.

RENAN, Ernest. "O que é uma nação?" In: ROUANET, Maria Helena (Org.). Nacionalidade em questão. *Cadernos da Pós/Letras*, Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: BORNHEIM, G. A. et all. *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor/Funarte, 1987.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada: Textos fundadores*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário e As ficções da representação factual. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

ANTONIO CARLOS SECCHIN, O POETA COMO CRÍTICO OU O CRÍTICO COMO POETA

José Luís Jobim
UERJ/UFF

RESUMO

Neste artigo, tratarei da obra poética de Antonio Carlos Secchin, um escritor cuja atividade como crítico literário teve amplo reconhecimento em todo Brasil, mas cuja poesia até agora não recebeu a devida atenção.

Palavras-Chave: Poética; Literatura Brasileira; Antonio Carlos Secchin.

ABSTRACT

In this essay, I will deal with the poetical work of Antonio Carlos Secchin, a writer whose literary criticism has achieved wide recognition all over the country, but whose poetry has been neglected up to now.

Key Words: Poetic; Brazilian Literature; Antonio Carlos Secchin.

1 INTRODUÇÃO

Antonio Carlos Secchin é um escritor de muitas faces, mas antes de tudo é, como disse Ivan Junqueira, “um poeta de poetas e um crítico de poetas” (JUNQUEIRA, 2004). Neste nosso breve trabalho, concentrar-nos-emos exatamente no crítico e no poeta, procurando mostrar ao leitor como estes se relacionam, não sem antes informar que as duas faces têm obtido o reconhecimento público — manifesto, por exemplo, no recebimento dos prêmios Silvio Romero de Ensaio da Academia Brasileira de Letras, em 1987, e Alphonsus de Guimarães de poesia da Fundação Biblioteca Nacional, em 2002, além de sua eleição recente para a ABL.

Como poeta, Secchin publicou 4 volumes, desde 1973: *Ária de Estação*. Rio de Janeiro: São José, 1973. *Elementos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. *Diga-se de passagem*. Rio de Janeiro, Edições Ladrões do Fogo, 1988. *Todos os ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

Começemos, então, pela atuação do poeta como editor de sua própria obra.

2 O POETA COMO AUTO-EDITOR

Nascido em 1952, na cidade do Rio de Janeiro, Antonio Carlos Secchin teve seu primeiro livro de poemas publicado aos 21 anos¹. No prefácio a esta obra, a professora Marlene de Castro Correia (1973, nota 1, p. 9-13) já assinalava “o impacto de João Cabral de Melo Neto” no jovem poeta. Com efeito, o interesse de Secchin pelo poeta pernambucano seria muito mais do que passageiro, e resultaria em uma das melhores obras já publicadas sobre Cabral². O subtítulo desta sua obra crítica («a poesia do menos») poderia também ser aplicado à atitude de Secchin, como editor de sua própria poesia, aspecto importante de seu trabalho intelectual que ele compartilha com muitos outros poetas modernistas.

Os modernistas foram, não apenas no Brasil, extremamente autoconscientes de seu papel como editores de suas próprias obras. W. B. Yeats modificou a sua periodicamente, rearranjando-a e revendo-a continuamente. Marianne Moore, de quem João Cabral era um admirador confesso, também alterou e reeditou sua obra (para *menos*), sem falar de falar de T. S. Eliot, que foi editor profissional. Nossos modernistas foram, em sua maioria, auto-editores (inclusive arcando com os custos das edições de seus livros), mesmo os mais famosos, como Manuel Bandeira.³ Neste sentido, Secchin vem, desde *Elementos* (1983) executando trabalho continuado de auto-edição, pois este livro, além da

¹ *Ária de estação*. Rio de Janeiro: São José, 1973.

² *João Cabral: a poesia do menos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks/UMC, 1999. O livro obteve o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Ensaios Literários do INL/MEC (1983) e o prêmio Sílvia Romero da Academia Brasileira de Letras (1985).

³ Em seu famoso *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira recorda que, já poeta consagrado e eleito para a Academia Brasileira de Letras, ainda pagou do próprio bolso o livro editado às pressas “para que os acadêmicos tomassem conhecimento da minha poesia”. E completa a história desta edição, afirmando: “Em 44 estava ela esgotada, e pela primeira vez em minha vida recebi de uma casa editora proposta para edição de meus versos.” BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. In: —. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 2. p. 1-112. p. 97-98.

coletânea de poemas correspondente ao título, incorpora também uma segunda edição “revista e diminuída” de seu primeiro livro, *Ária de estação*. Em *Todos os ventos* (2002), temos uma terceira edição, por assim dizer, daquele livro inicial, ainda mais depurado, numa “tendência ao menos e ao pouco”, conforme assinalou com muita propriedade Ivan Junqueira (JUNQUEIRA, 2004). (Para não dizer que o movimento é exclusivamente para *menos*, cabe assinalar que foram acrescentados três poemas “novos”, mas, mesmo somados estes, o total é inferior ao número de poemas de qualquer das edições anteriores.) Esta *tendência ao menos e ao pouco* também não é algo que possa ser atribuído apenas a Secchin, como bem registra Ivan Junqueira:

A rigor, o exemplário vem desde Leopardi, cujos *Canti* somam apenas 40 poemas. O conjunto de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, totaliza somente 167 poemas, e nele está tudo o que o autor escreveu em verso, se aqui desprezarmos sua irrelevante *Juvenília*. É pequena, também, a obra poética de Valéry, o mais ilustre dos discípulos de Mallarmé. Pequena, entre nós, é a obra fundamental de Dante Milano, que morreu aos 91 anos de idade e nos deixou uma exigua produção de 141 poemas. Esse Dante Milano que Drummond, ao fim da vida, considerava o maior dentre todos os poetas brasileiros do século passado. E, se os cito aqui, é porque todos encarnam essa poética do pouco, que teria a coroa-la aquele juízo do poeta expressionista alemão Gottfried Benn, segundo quem o que de fato permanece para sempre de cada grande poeta não chega a oito ou dez poemas dignos desse nome. (JUNQUEIRA, 2004)

No caso de Secchin, trata-se também de um trabalho continuado de reescritura, em que mesmo os poemas que permanecem, com frequência, são alterados. O poema V da edição de 1983, renomeado pelo primeiro verso – “Gume da gaiola” – em 2002, por exemplo, têm seus versos refeitos assim:

Ensina o excessivo
À vogal da ventania.
Esfrega o suor dos muros.
(p.19, 1983)

Ensina o excessivo à vogal da ventania.
Enxágua o suor dos muros
(p. 105, 2002)

Note-se que na versão de 2002 a junção dos dois primeiros versos criou um alexandrino e valorizou a aliteração em /v/ no primeiro verso e o eco /en/ no início de ambos os versos. Veja-se também o poema abaixo, em que o simples deslocamento de uma palavra torna mais clara, desde o início, a direção de sentido do texto, estabelecendo *falar* como sujeito de *ancora e tomba*:

PRIMEIRA VERSÃO
Entre o dentro e o fora
me ancora.

Entre céu e sombra
me tomba.

Entre o sim e o contra
falar
me aponta.
(p. 31, 1983)

SEGUNDA VERSÃO
Entre o dentro e o fora
falar
me ancora.

Entre céu e sombra
me tomba.

Entre o sim e o contra
me aponta.
(p. 117, 2002)

A rigor, se consideramos *Todos os ventos* como sua última (até agora) etapa de obra, podemos dizer que neste livro se consolida sua poética do menos... mas uma próxima reescritura poderá condenar o conteúdo deste a outras operações de supressão ou enxugamento.

3 A INTERTEXTUALIDADE COMO FATOR CONSTRUTIVO

Todos os ventos (2002) é o livro em que Secchin recolhe e refaz o trabalho de muitos anos. Aí Secchin tira partido de toda a sua convivência com o cânon poético brasileiro, anterior e atual, criando um diálogo crítico com a poesia do passado e do presente, gerando uma contínua intertextualidade que produz novos e inusitados sentidos. Logo no primeiro poema, temos um bom exemplo deste procedimento. Vejamo-lo:

É ele!

A Vagner Camilo

No Catumbi, montado a cavalo,
lá vai o antigo poeta
visitar o namorado.
Não leva flores, que rapazes
raro gostam de tais mimos.
Leva canções de amor e medo.
Cachoeiras de metáforas,
oceanos de anáforas, virgens a quilo.
Ao sair, deixa ao sono cego do parceiro
dois poemas, um cachimbo e um estilo.

(SECCHIN, 2002, p. 17)

Neste seu texto, Secchin evoca dois famosos poemas irônicos do poeta oitocentista Álvares de Azevedo, que transcrevemos abaixo, para maior conforto do leitor:

É ELA! É ELA! É ELA!

É ela! é ela – murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou – é ela!
Eu a vi minha fada aérea e pura –
A minha lavadeira nã janela!

Dessas águas furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas;
Eu a vejo e suspiro-enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! Que profundo sono
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! decerto... (pensei) é doce página
Onde a doce alma derramou gentis amores;
São versos dela... que amanhã decerto
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo nesse seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
Eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! – repeti tremendo;
Mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta...
Oh! Meu Deus! Era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela, – eu que mais te adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! Meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! é ela! – murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou – é ela!

(AZEVEDO, 2000, p. 237-238)

NAMORO A CAVALO

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado,
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
Nem ousa suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda a Comédia – em casamento...

Ontem tinha chovido... Que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Eu não desanimei. Se Dom Quixote
No Rocinante erguendo a larga espada
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que ao passar pelo sobrado,
Onde habita nas lojas minha bela,
Por ver-me tão lodoso ela irritada
Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namorós
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepia-se, pula, e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode,
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...

(AZEVEDO, 2000, p. 242-243)

Ao intitular seu poema de “É ele!”, Secchin já efetua um deslocamento no sexo da musa: em vez de mulher, homem. Os personagens de Azevedo e Secchin vão a cavalo visitar seus respectivos amantes, mas enquanto o do primeiro leva flores, o do segundo “Não leva flores, que rapazes/ raro gostam de tais mimos.” Antes de mais nada, Secchin faz alusão ao clima picaresco dos dois poemas de Azevedo. O personagem de 2002, o “antigo poeta”, referenciado no do século XIX, vai ao Catumbi (bairro da cidade do Rio de Janeiro mencionado por Azevedo) montado a cavalo — fato improvável no século XXI, mas mencionado no título do poema oitocentista — e leva consigo, além das já citadas flores, todo um repertório de recursos românticos: “Cachoeiras de metáforas, / oceanos de anáforas, virgens a quilo”. Como a lavadeira do poema romântico, também o “parceiro” do personagem encontra-se em “sono cego”; o “antigo poeta” deixa-lhe então “dois poemas (*os de Álvares de Azevedo?*), um cachimbo e um estilo.” O “estilo” ao mesmo tempo irônico, auto-referencialmente byronista e picaresco é uma das marcas de Álvares de Azevedo, e o cachimbo parece ser referência atualizada aos charutos que foram tematizados na série de poemas sob o título *Spleen e charutos*, que mantém o tom geral dos dois poemas mencionados.

Acrescente-se que, além da referência a textos mais amplamente conhecidos, há também alusões a outros de circulação mais restrita. No caso deste primeiro poema, a dedicatória a Vagner Camilo (1977) é semanticamente relevante, pois este é autor de livro sobre a poesia e humor românticos, em que analisa, entre outras coisas, os dois poemas que são referidos intertextualmente por Secchin. Vejamos as palavras de Camilo (1977, p. 63):

De fato, a *comédia* parece *dar o tom* não só a “É Ela!... É Ela!... É Ela!...”, mas também a alguns outros poemas enfeixados na segunda parte da *Lira*. É o que se pode observar nos “Boêmios”, cujo subtítulo já diz tratar-se do “ato de uma *comédia* não escrita”. Também “Namoro a Cavalo” pode bem ser visto como um *sketch*, a despeito de contrariar o sempre esperado *happy end* de toda *comédia*.⁴

Na verdade, as dedicatórias, que estão presentes na maioria absoluta dos poemas de *Todos os ventos* geram frequentemente referências que só podem ser percebidas por quem conhece o referente. Na verdade, podem referir-se a eventos, modos de ser e de agir e até preferências temáticas e textuais daqueles a quem os poemas são dedicados. É o caso, por exemplo, de “Mulheres”, em que o poeta retoma figuras literárias como Eugênia (namorada de Castro Alves), Ismália, Paraguaçu, Iracema, Marília, e a todas atribui a qualidade de “guerreiras no desejo e desavença” – como Diadorim, a inesquecível personagem andrógina de *Grande sertão: veredas* –, dedicando o poema a Elódia Xavier, uma estudiosa da questão feminina na literatura brasileira:

Mulheres
A Elódia Xavier

Eugênia sobe à cena, e então recita
Cachoeiras de paixão pelo poeta,
Enquanto em águas frias de loucura
Ismália ao mesmo tempo é alvo e seta.

Paraguaçu nadando se despede
Da terra onde Iracema se perdeu.
Traídas todas elas. São mulheres,
Milhares de Marílias sem Dirceu.

Passam, bordam, na beira do improvável.
Clarice aguarda a luz inabordável.
Madalena combate a morte imensa

⁴ A referência de Camilo é à *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo.

Infiltrada em seu sonho de jardim.
Guerreiras no desejo e desavença,
Multiplicadamente Diadorim.

(SECCHIN, 2002, p. 28)

O resultado desta prática intertextual é com frequência a elaboração de poemas que tanto podem ser interpretados por um leitor mais aparelhado em correlação com o rico manancial de referências que adensa os sentidos latentes nos versos, como também por um leitor menos aparelhado, que poderá apreender apenas a superfície textual, e aproveitar a fácil legibilidade do tecido verbal, mesmo para os que não percebem ou não estão interessados em escavações arqueológicas de significados.

4 O CRÍTICO-POETA E O POETA-CRÍTICO

Se desejássemos justificar o estudo do crítico Antonio Carlos Secchin para entendê-lo como poeta, poderíamos começar evocando as palavras de Ivan Junqueira:

(...) é amiúde importante, para compreendermos a poesia de determinados autores, que lhes examinemos mais de perto a prosa estético-doutrinária que nos legaram. É isso, por exemplo, o que acontece com Horácio, Boileau, Coleridge, Baudelaire, Valéry, Eliot, Leopardi, Paz, Borges e tantos outros cuja crítica literária tem a iluminá-la a condição de poetas que sempre foram. (JUNQUEIRA, 2004).

Ainda no livro de 2002, talvez para não fugir completamente à sua vocação ensaística, e ao mesmo tempo evitar digressões mais longas e complexas, que poderiam afastar o leitor de poesia, Secchin insere uma seção intitulada “Aforismos”, em que retira fragmentos de suas obras de crítica anteriores e os justapõe de forma descontextualizada em relação aos ensaios originais. Tal como Bandeira, que desentranhou um poema de notícia de jornal, Secchin desentranha do que ele próprio escreveu (sobre outros escritores) aquilo que poderíamos talvez chamar

de sua poética pessoal, que inclui considerar o “poema como um objeto legível: sem adesão aos chavões melódicos do verso ou ao receituário fácil do emocionalismo *prêt-à-pleurer*”. Na verdade, se no livro de poemas de 2002 encontramos referências críticas, é justo assinalar que também em seu último livro de crítica igualmente encontramos matéria literária. Falemos, então, um pouco dele.

O título desta obra — *Escritos sobre poesia e alguma ficção* — já pode ser interpretado pelo menos de duas maneiras. A ambigüidade não se instaura na primeira parte, já que a titulação aponta a precedência (e o conteúdo do volume aponta a predominância absoluta) da poesia nestes *Escritos*. No entanto, o leitor pode ficar na dúvida sobre o sentido de *alguma ficção*. Estaria o autor se referindo ao objeto que ele vai analisar (escritos de ficção), como seria de se esperar de um crítico literário?

Lendo o primeiro texto — intitulado *Memórias póstumas de Castro Alves* —, teríamos logo de responder negativamente a esta pergunta, pois a leitura deste nos leva a deduzir que Secchin refere-se à ficção que ele próprio vai produzir. Isto porque, depois de aludir no próprio título à obra machadiana de 1881, Secchin introduz um “defunto-autor” (o próprio Castro Alves), que narra e comenta em primeira pessoa sua vida e obra.

Para nosso propósito, talvez seja interessante seguir a sugestão do título do capítulo XXII de *Esau e Jacó* (“Agora um salto”), e saltar deste início do livro até a página 111, para verificar que, no texto intitulado *Em torno da traição*, Secchin trata diretamente de um objeto ficcional — *Dom Casmurro*, o famoso romance da maturidade machadiana. (Poderíamos também usar as palavras do narrador machadiano, naquele capítulo: “Os estados de alma que daqui nasceram davam matéria a um capítulo especial, se eu não preferisse agora um salto [...]”)

Em seu texto, inicialmente, Secchin parece preencher as expectativas sobre o que um crítico deve fazer com seu objeto, comentando com erudição e competência a fortuna crítica referente àquela obra, e à questão da traição (ou não) de Capitu. Contudo,

em vez de buscar alinhar-se às respostas já dadas pela tradição anterior, eis que, para quebrar as expectativas, Secchin resolve retrabalhar ele próprio ficcionalmente a questão, “tentando dar não uma resposta, mas uma réplica à questão, deslocando-a de um terreno eminentemente crítico-teórico para outro que, sem abdicar do caráter crítico, incorporasse o ficcional” (p. 115):

“Essa réplica — essa ficção — chama-se “Carta ao Seixas”. Trata-se de carta escrita por Bento ao confidente Seixas (protagonista de *Senhora*, de José de Alencar), então funcionário público já aposentado e morador de Petrópolis. [...] Escrever um conto sobre o tema pareceu-me um modo de traír a tradição da traição.” (p. 115)

Como se vê, a ambigüidade no título da obra é bastante produtiva: os *Escritos* tanto voltam-se para a análise de ficção quanto elaboram ficção. Há muitos outros aspectos relevantes a ressaltar, mas, para falar destes *Escritos* singulares, é impossível evitar falar de seu singular autor, e de como ele trata os escritores e obras que lhe interessam. Ao focar o poeta José Paulo Paes, por exemplo, declara: “Quando um crítico e poeta habitam a mesma pessoa, com alguma frequência o primeiro sufoca o segundo, fazendo minguar-lhe a produção.” (p.195) E ao abordar a obra de Raul Bopp, afirma: “[...] para o verdadeiro poeta, o desquite há de ser sempre litigioso, pois não é fácil abrir mão de algo, a poesia, que lhe seja essencial.” Estas afirmativas poderiam ser parcialmente verdadeiras em relação a quem as fez, pois a produção poética de Secchin chegou a ter uma longa interrupção — até o consagrado “Todos os ventos” [2002] —, porque o autor se dedicou com intensidade e sucesso à produção crítica e ensaística, bem como às lides universitárias. Esta dedicação lhe valeu o posto (não oficial) de um dos maiores críticos de poesia em atividade no Brasil e explica a diversidade não somente dos temas dos vários capítulos, mas, principalmente, a sua diferença de tom: a coletânea engloba textos produzidos para circunstâncias e audiências variadas e publicados em veículos diversos, em que o autor procura adequar sua linguagem e seu tratamento do assunto aos fins a que se destina cada um:

Quando enfoca João Cabral para o público brasileiro, por exemplo, Secchin varia do ensaio mais denso e alongado (*João Cabral: do fonema ao livro*), destinado a uma audiência acadêmica, ao comentário breve e pontual (*Severo sertão, sinuosa Sevilha*), destinado a leitores de jornal. Enfocando o mesmo poeta para o público português (*João Cabral: obra, vida e morte*), chama a atenção sobre elementos relevantes para a recepção na antiga metrópole: a publicação lá da primeira antologia cabralina por Alexandre O’Neil, em 1963 e a edição pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda da *Poesia Completa* em 1986, com prefácio de Óscar Lopes.

Como característica geral, é importante assinalar que, na visão conjunta dos escritos que agora vêm à luz neste volume, fica evidente a erudição bibliófila do autor (nos comentários seguros sobre as várias edições de autores analisados ou sobre a fortuna crítica destes) — que pode ser mais ou menos disfarçada, conforme a conveniência do veículo ou do público a que se destine, mas que emerge de algum modo, mesmo quando parece ser intenção do autor escondê-la. Nas interpretações de poemas singulares, esta erudição é responsável por alguns dos melhores momentos do livro, quando Secchin passa dos comentários detalhados sobre a urdidura do poema para uma visão mais abrangente da poética do escritor, como no capítulo *Drummond: a infância da poesia*.

Outra característica especial do crítico é a conciliação do tom grave que se presume ser característico da crítica “séria” com um humor fino, que emerge ao longo de sua escrita, como no trecho:

“Com efeito, transformou-se em lugar-comum afirmar que o texto contemporâneo efetua o encontro de todos os desencontros: linguagens desencontradas e descentradas, convívio de dicções em contradição, desierarquização de registros lingüísticos, incorporação de falas historicamente marginalizadas... a listagem, aqui, seria imensa. Tudo isso me parece correto, mas gostaria de introduzir uma nota algo dissonante frente a essa jubilosa unanimidade que se ergue contra a noção de gênero: examinado de perto, o cadáver talvez ainda respire.” (p. 249)

Veja-se a semelhança com o humor do poeta Secchin, tratando de si mesmo aos cinquenta anos:

POEMA PARA 2002

A Cláudia Ahimsa

Caxumba, catapora, amigdalite,
Miopia, nevralgia, crise asmática.
Dor de dente, dor de corno, hepatite,
diabete, arritmia e matemática.

Helenas, Marianas e Marcelos,
tomate, hipocondria e chicória,
sacerdotes, baratas, pesadelos,
calvície, dentadura e desmemória.

Pé quebrado, verso torto, ruim de bola,
Nervoso, nariz grande, cu de ferro.
Desastrado, imprudente e noves fora

muita prosa pr’um gozo quase zero.
E para coroar todos os danos
Bem vindos sejam meus cinquenta anos.

(SECCHIN, 2002, p. 40)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como palavras finais, diríamos que, embora o próprio Secchin já tenha assinalado o seu desconforto pessoal com a dupla face de poeta/crítico, desde os efeitos sobre sua própria recepção como poeta (“[...] também escrevo poesia, e isso abre flanco para os que, julgando-se injustiçados com o que sobre eles escrevi, tentam através do poeta ajustar contas com o crítico.”), até a avaliação de que sua inserção como crítico de poesia contemporânea o impele a um pronunciamento “no calor dos versos”, ampliando a “margem de erro” possível de seus julgamentos, a visão conjunta de sua obra aponta para uma continuidade e permanência desta dupla face. Assim sendo, não podemos deixar de concordar com a avaliação de Ivan Junqueira: Secchin é realmente “um poeta de poetas e um crítico de poetas”.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. In: _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 2. p. 1-112.
- CAMILO, Vágner. *Risos entre pares – poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997.
- CORREIA, Marlene de Castro. Introdução. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Ária de Estação*. Rio de Janeiro: São José, 1973. p. 9-13.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Resposta do Sr. Ivan Junqueira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Ária de Estação*. Rio de Janeiro: São José, 1973.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Elementos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Diga-se de passagem*. Rio de Janeiro, Edições Ladrões do Fogo, 1988.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks/UMC, 1999.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Todos os ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MULHER E UNIVERSO MÁGICO:

A Feiticeira

Scarleth Yone O'hara
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Estudo das proposições de Roland Barthes sobre o livro *A Feiticeira*, de Jules Michelet, a partir do exame da feiticeira focalizada como “função personalizada”, e da compreensão da feitiçaria como resultante da tensão entre a alienação e a práxis.

Palavras-Chave: Feiticeira; feitiçaria; fatos históricos; Michelet; Barthes; símbolo; visão semiológica.

ABSTRACT

Study of the proposals of Roland Barthes on the book “La sorcière”, of Jules Michelet, from the examination of the focused witch as “personalized function”, and of the understanding of witchcraft as resultant of the tension between the alienation and the praxis.

Key Words: Witch; witchcraft; historical facts; Michelet; Barthes; symbol, semiological vision.

1 INTRODUÇÃO

Toda atividade de análise pressupõe um esforço de reflexão. Mas este não se deve confundir com a projeção de uma imagem no espelho, e sim com a atividade eminentemente crítica de pensar um objeto buscando discernir a complexidade de níveis que o informam. Tal é o pressuposto de abordagem por nós almejado neste breve estudo em que procuraremos examinar a importante contribuição de Roland Barthes para a compreensão mais ampla e de ordem semiológica do livro *A Feiticeira*, de Jules Michelet.

Serão trabalhados dois textos: o artigo “La sorcière” (BARTHES, 1964, p. 112-124), publicado em *Essais critiques*, e o livro *A Feiticeira* (MICHELET, 1992, p. 277), do conhecido historiador francês do século XIX. De um lado, procuraremos ser fiéis ao texto de ambos, embora pretendamos ir além de um

simples exercício de repetição do já dito e do já feito. Pois isto seria infringir a própria riqueza dos textos de que partimos, ambos extremamente sagazes, criadores e totalizantes, e que sempre oferecem algo mais do que parecem dizer numa primeira leitura. Por outro lado, buscaremos questionar se a infração que achamos ter praticado não é apenas mais um dos veios dos próprios textos de que nos originamos. E, se assim for, ainda assim estaremos satisfeitos por não termos sido leitores tão desatentos que não tivessem sabido ler, onde já havia, o que havia lá.

Quanto ao texto de Michelet, gostaríamos de registrar nosso pasmo diante do esquecimento da obra desse historiador-sociólogo-antropólogo (e tantos outros “logos” e “ismos” com que o queiram batizar), e que Roland Barthes, em boa hora, ressuscitou; do nosso pasmo diante da capacidade analítico-teórica desse historiador poeta, que conseguiu palmilhar o tempo histórico e suas vicissitudes numa obra que escapa à rotulações porque nelas não cabe. A obra de Jules Michelet, que merece um destacado posto entre as reflexões contemporâneas, e que tem servido a autores renomados de ciências afins, como Thomas Szasz, por exemplo, integra em si a complexidade das obras de arte: dispõe o crítico e o homem a saírem da alienação costumeira das praxis comezinhas que os amesquinham.

Quanto ao texto de Roland Barthes, que reafirma uma vez mais sua acuidade crítica e perspicácia criadora, julgamos que ele é uma antecipação das perspectivas sobre as quais só mais adiante, em 1970, irá refletir mais demoradamente: o artigo “Mudar o próprio objeto”, onde propõe que é preciso não apenas desmascarar os mitos, mas abalar o próprio signo, fissurar a representação do simbólico, para escapar do puro deciframento crítico e alcançar as complexas injunções de uma avaliação.

Ao focalizar a feiticeira, não só a de Michelet, mas o próprio mito da feitiçaria recuperado em vários momentos da História, como uma totalidade inextricável de sentido e forma, como mediadora entre o homem e o universo, Barthes abre novas e promissoras perspectivas para o estudo da feitiçaria e de suas relações com os momentos teofânicos da história humana.

2 A MULTIPLICIDADE DA FEITICEIRA MICHELETIANA

O livro de Michelet aborda o problema da feitiçaria e da feiticeira de modo totalmente renovador. Longe de ser um romance histórico, à maneira dos modismos de estilo do Romantismo, que se servisse de dados históricos para romanceá-los a posteriori, o autor vai construir um universo distinto daquilo que se produziu em sua época. É bem verdade que ele se serve de fontes seguras, como importantes tratados sobre Demonologia e farta documentação dos processos inquisitoriais, além de valer-se de importantes referências literárias sobre o tema. Mas sua produção se elabora no nível de uma construção que se realiza fora dos parâmetros do discurso estritamente romanesco ou estritamente historiográfico.

Conforme propõe Barthes — e é inestimável o valor desta sua contribuição — o âmago da conquista de Michelet é o fato de que ele trata da feiticeira não como uma instituição, nem como uma personagem cuidadosa e abundantemente descrita, mas sim como uma “figure”: uma *função personalizada*. Esta reveste-se de um “corpo” tríplice: tanto ela é a feiticeira latente (ou a pré-feiticeira), como a triunfante e também a decadente. Cada uma delas, mesmo constituída de modo particular e representando uma função determinada num determinado momento do curso histórico, é múltipla e una. A feiticeira de Michelet é uma *feiticeira-plural*, residindo nesta pluralidade sua inesgotável unidade. Cada uma delas é “le tout e le néant”, como o próprio Michelet afirma no primeiro capítulo dessa obra incitante. Cada uma delas guarda, em suas diferenças, uma similitude que faz de seu projeto um todo globalizado. Através dela, Michelet desloca as interpretações psicologistas que insistem em relacionar a feiticeira e a feitiçaria a uma atitude de debilidade e de alienação social.

Longe de ser um livro de um historiador que se debruça sobre fatos históricos para enunciá-los, Michelet atinge com esta obra, um sentido mais profundo e renovador de *Histórias*, que o

distingue dos historiógrafos. A ele se pode aplicar o que propõe Martin Heidegger sobre a diferença primordial entre História e historiografia:

Uma referência Histórica de nossa existência Histórica com a História pode tornar-se objeto e configuração de um conhecimento. Mas não precisa sê-lo. Ademais, nem todas as referências com a História podem vir a ser objeto e configuração de ciência e, precisamente, as essenciais não o podem. A historiografia nunca poderá instaurar a referência Histórica com a História.

(...) História não significa para nós o passado; pois esse é justamente o que já não acontece. História também não é, e muito menos, o simples presente, que também nunca acontece mas apenas “passa”, aparece e desaparece. História, entendida como acontecer, é o agir e sofrer pelo *presente*, determinado pelo futuro, e que assume o pretérito vigente. (HEIDEGGER, 1969, p. 69-70)

A estória que Michelet nos conta é Histórica, e não historiográfica. Sua personagem reencarna o próprio modo de ser do homem nas vicissitudes de sua errância epocal, além de não caber nos moldes de um ente-já-dado e colhido nas malhas do tempo para ser concebido como um fato real reapropriado pelo depoimento historiográfico. Daí que sua feiticeira ou suas feiticeiras, já que ele descreve três diferentes tipos de mulher: a tímida, magra e frágil; a bela, gorda e forte; a traiçoeira e vigilante como um gato, é indeterminada e determinada, simultaneamente. E só porque é fluida e movediça como uma figura imaginada pela mente de um heráclito do romantismo, é que ele a constitui uma e plural. Podendo ser qualquer sorcière e nenhuma delas em particular, ela é todas e singular. E não se conseguirá ler o livro sem esvaziá-lo de sua riqueza se não se compreender e atentar para esta descoberta de Roland Barthes, que ao fazê-lo, retira A *feiticeira* dos relatos meramente historiográficos.

Através dessa “função personalizada”, Michelet faz uma crítica ao advento do cristianismo e às reduções maniqueístas

dele decorrentes. O livro divide-se em duas partes, cada uma delas subdividida em doze capítulos. Na primeira parte, do primeiro ao quarto capítulo, caracteriza-se a condição social que irá provocar o surgimento da feitiçaria como função reguladora da desagregação sócio-econômica provocada na Idade Média. Neste momento, Michelet refere-se à oposição da *visão cristã*, concebida no começo do ciclo da esterilidade e produtora do “tabu” da mulher virgem (p. 42, MICHELET) versus a *concepção pagã* do antigo Deus universal da natureza (p. 37, MICHELET). Surge aqui a *pré-feiticeira*, ou a feiticeira latente.

Ainda na primeira parte do livro, do capítulo quinto ao décimo segundo, Michelet caracteriza a “feiticeira-sacerdotisa”, através da qual o homem desagregado pela “L'âge d'Or” se revitaliza num pacto com as forças de uma natureza selvagem que lhe serve como abrigo de sua vassalagem oprimida.

Na segunda parte do livro, surge a feiticeira-profissional, estágio de decadência da feitiçaria, que é incorporada pela religião institucionalizada, vale dizer: pelo cristianismo, e tem sua função mítico-revitalizadora desativada.

O que Michelet faz é o estudo da evolução de uma oposição e de suas inversões. Ou seja: a relação espontânea do homem com a natureza (entendida como totalidade universal, ou como a *physis* dos gregos) choca-se com o processo de cristianização da Europa. Daí que a relação *libido-natureza*, permitida no estágio de pré-cristianização, é interdita. Promove-se a negação da natureza como libido, sendo esta concebida como anti-natureza, e formulam-se, a nosso ver, duas outras relações complementares:

esterilidade/natureza*/cristianismo
libido/anti-natureza*/feitiçaria

Os termos em asterisco (*) são inversões produzidas por uma versão (e aversão) ideológica, através da qual o poder instituído promove a progressiva alienação e subjugo do homem que, destituído da libido, é também destituído das forças mobilizadoras da liberdade. Esse estágio coincidiria, no relato

de Michelet, com a L'âge d'Or, mais ou menos por volta de 1300 DC, e prosseguiria até o século XVIII, manifestando diferentes nuances. Do século XIV ao século XVI, o conflito é vivido com nítido apoio da função da feiticeira-sacerdotiza, estágio triunfante, segundo Barthes, o oponente da Igreja. Do século XVI ao XVIII, esta força satânica (e benéfica) da feitiçaria é invertida e manipulada pela Igreja. Satã alia-se ao padre e à mulher estéril promovida pela revitalização do sagrado institucionalizado. A partir dessa inversão (ou perversão?), o conflito passa a ser vivido pelo médico versus Igreja, e a feiticeira, já no seu terceiro estágio, é alijada de seu poder curador e de seu pulsar de "lueur" libertária. Este é o grande momento dos processos de bruxaria utilizados pela igreja para tentar a eliminação das contradições instaladas no sistema local, buscando transformar a feitiçaria, de força vitalizadora em vítima frágil: é aí que se substitui a imagem da feiticeira oculta pela figura de freira possuída.

3 SERVINDO AOS SENHORES

O livro se inicia com um relato sobre a morte dos deuses, especificamente Pã, o antigo Deus universal da natureza. Sua morte simboliza a vitória dos tempos cristãos, que contrapõem a tentação (pagã) à pureza da sublimação dos instintos. Na parábola da "Noiva de Corinto", Michelet resume bem sua perspectiva de acirrada crítica ao ciclo da esterilidade demarcado pelo cristianismo, baseado numa progressiva alienação das forças de trabalho e de produção. O homem, antes livre, será submetido a uma repressão social cada vez mais sufocante, na qual a Igreja desempenhará um papel decisivo:

Escutai e obedecei:

É proibido inventar, criar. Chega de lendas, chega de novos santos. Já se tem o bastante. É proibido inovar no culto com novos cantos; a inspiração está vedada. Os mártires que se viessem a descobrir deviam manter-se na tumba, recatadamente, e aguardar o reconhecimento da Igreja. O clero, os monges, estão proibidos de conceder aos colonos e aos servos a tonsura que os alforria. (MICHELET, 1992, p. 54)

O homem livre torna-se vassalo, enquanto a terra enraíza os indivíduos e as populações rurais quedam-se submetidas à Igreja, que anuncia os tempos de um novo e "bom" Deus. Neste momento, é em lugar íntimo e recolhido, que surge, isolada, a figura da primeira feiticeira, ainda latente, que nasce como uma espécie de resposta aos desejos do servo de respirar, repousar e superar sua miséria.

É no capítulo terceiro – O diabinho doméstico – que Michelet caracteriza a pré-feiticeira, determinando-lhe o tipo físico e o habitat, através dos quais ele metaforiza o próprio lugar que ela ocupa na sintaxe da estrutura social:

Se a Virgem, a mulher ideal, elevava-se de século em século, a mulher real contava bem pouco nessas massas rústicas, essa mistura de homens e rebanhos. (MICHELET, 1992, p. 59)

Frágil e tímida, para ela, o servo, seu marido, é seu rei. É para ele que ela reserva o melhor, contentando-se com pouco. No capítulo quatro – Tentações – Michelet traça um quadro dos conflitos sociais da Idade Média, operando basicamente com as oposições, a extrema fixidez do servo, propriedade da terra, e a incerteza de seu futuro, sempre ameaçado pela vassalagem, pelas guerras, pela repressão. Diante desse choque, as relações humanas fundamentais são destruídas pela terrível colisão do ouro e da servidão.

4 A SACERDOTISA DE SATÃ

O capítulo quinto – Possessão – pode ser visto como uma preparação do perfil de uma nova feiticeira, que desempenhará a função de sacerdotisa de Satã, uma força revitalizante e benéfica no panorama repressivo dos anos cruéis da L'âge d'Or:

A mulher que acompanhamos ainda não o é. Já está, porém, inchada por ele e por sua soberba, seu novo destino. Já não pertence à terra. Gorda e bela, com tudo isso, anda pela rua com a cabeça erguida, cheia de impiedoso desdém. Suscita medo, ódio, admiração. (MICHELET, 1992, p. 79)

(...) Se a tivessem visto, mal a teriam reconhecido, tão mudada estava. Só os olhos eram os mesmos, não brilhantes, mas armados de uma chama muito estranha e pouco tranqüilizadora. (MICHELET, 1992, p. 89)

Michelet (1992) sugere — e a questão é plausível — que o empirismo da feiticeira e da bruxaria foi, sobretudo, uma revolta contra a autoridade da Igreja. Acrescentando que a ciência sempre progride através do ceticismo com relação à autoridade estabelecida, ele observa que a nova feiticeira, triunfante, oculta pelas florestas e espinhos, era um apelo a um poder diferente, uma tentativa, uma praxis, de conseguir, por artes humanas, escapar da dominação.

Diz-nos Thomas Szasz que por mil anos o povo só teve uma terapeuta — a feiticeira — que era muitas vezes chamada a “Boa Senhora”, ou a *Bella Donna*, nome de um de seus medicamentos, ainda hoje utilizados. O estudo dos venenos, da Química, da Farmacologia também começam com ela.

Fruto da revolta contra a autoridade, arregimentação inconsciente para uma praxis revolucionária, a feiticeira triunfante foi e continua sendo até hoje um “pecado original”, um crime clássico do indivíduo que luta para escapar do esmagamento cuja lógica resume-se numa formulação tanto clara quanto cínica: os fracos e os pobres não apenas devem ser oprimidos, mas também mantidos em perpétua impotência e dependência em relação aos senhores.

5 A DECADÊNCIA DA FUNÇÃO SOCIAL DA FEITICEIRA

Do capítulo primeiro ao quinto do livro segundo, Michelet narra a decadência da função social benéfica da feiticeira sacerdotisa, que passa a ser colhida pela armadilha que lhe prepara a instituição eclesiástica: a aliança de satã com a Igreja. O grande escudo evocado — a loucura manifestada como possessão concebida como privação do juízo — foi a chave mestra para a mistificação ideológica de que se valeu a igreja. E Michelet o diz, longamente, no exame de grande processos de bruxaria: o

de Gauffridi, Loudun, Louviers e Cadière. Para ele, todos estes processos são um mesmo. Sempre haverá o padre libertino, a freira furiosa através da qual fala o diabo, o monge enciumado e, finalmente, o padre queimado na fogueira.

As feiticeiras são, então, assumidas pela Igreja e pela sociedade, que as apresentam como freiras frágeis, vítimas das ciladas daninhas do demônio, ou sob a forma das produtoras de filtros amorosos, profissionais mesquinhas de inócuas poções mágicas. Desta feiticeira decadente, diz Michelet (1992, p. 137-138):

(...) Ah, como essa é diferente da outra! É uma industrial. A outra foi o Ímpio, o Demônio, foi a grande revolta, a mulher de Satã e, podemos dizer, sua mãe. Pois ele cresceu dela e de sua força interior. Essa, porém, é no máximo, a filha do Diabo. Tem duas coisas dele: é impura e gosta de manipular a vida. É seu quinhão; nele, é uma artista, artista já comercial, e entramos no ofício.

É interessante observar que Michelet descreve a perseguição e a decadência da feiticeira-sacerdotisa em termos extraordinariamente modernos, que antecipam os estudos sobre a instituição psiquiátrica por Thomas Szasz. Seus argumentos indicam que ele estava, neste sentido, anos a frente do pensamento francês da época romântica, compreendendo e captando a atuação de uma imagem justificativa e retórica preparada pela Igreja para escamotear os pressupostos que a levavam a objetivar a degradação da eficácia social da feiticeira. No caso do processo Gauffridi, por exemplo, que data de 1610, Louise Capeau, que o denuncia, ainda que “possuída”, ela é mantida viva, pois assim seria mais útil à Igreja, para continuar denunciando:

Quanto a Louise, durante o processo ela dissera:

— Não me enchei de glória...Findo o processo, morrerei.

Mas isso não aconteceu. Ela não morreu. Matou, ainda. O diabo assassino dentro dela estava mais furioso que nunca. Ela passou a denunciar aos inquisidores, com nomes, prenomes e apelido, todos os que imaginava afiliados à magia, entre outros uma pobre moça chamada Honorée, “cega dos dois olhos”, que foi queimada viva. (MICHELET, 1992, p. 187)

A idéia contemporaneamente difundida de que a “sanidade” e a insanidade ou, guardadas as justas proporções, a “fé” e a heresia, são categorias criadas para segregar, foi claramente apresentada, há mais de duzentos anos, por Jules Michelet. Deste modo, seu livro, além de enfoque renovador já apontado por Roland Barthes, e que adiante retomaremos quando comentarmos a análise que dele faz o semiólogo, tem para nós um outro e inestimável valor: o seu caráter de corajosa denúncia. A denúncia da opressão e do totalitarismo, venenos tão daninhos que nenhum feiticeiro jamais conseguiu, por si próprio, engendrar.

6 A PERSPECTIVA SEMIOLÓGICA BARTHESIANA SOBRE A FEITICEIRA

Barthes tem o mérito de ter sido o primeiro crítico contemporâneo a “redescobrir” Michelet, e a compreender o valor de antecipação de seu texto. São quatro os pontos fundamentais em que se baseia o crítico em seu estudo sobre *A Feiticeira*:

- 1) Focaliza o livro como junção simultânea de romance & história;
- 2) Relaciona o conceito de História de Michelet ao expresso por Vico;
- 3) Estabelece a configuração de um modelo semiológico de análise, através do qual apreende as três feiticeiras descritas por Michelet como sendo três versões de uma “função personalizada”; e
- 4) Observa e enfatiza com justeza a atualidade da obra e das perspectivas de Michelet.

Ainda sobre o problema acerca do papel da feiticeira no curso da história, Barthes faz uma análise das funções desempenhadas por ela, que nos parece da maior importância tentar resumir num quadro sintético, mas de grande valor didático:

Curso histórico: 1º ciclo

Função: latência (pré-feiticeira)

Descrição Física: mulher frágil, delicada, marcada pela palidez

Totens: o bicho (a corça assustada)

Localização espacial: o lar, o lugar íntimo que simboliza o sufocado e o oprimido

Curso histórico: 2º ciclo

Função: triunfante (opõe a audácia à repressão e estabelece o elo entre cultura e natureza)

Descrição Física: mulher grande, alegre, expansiva, olhos de um clarão sinistro e cabelos negros como a de Medéia

Totens: não tem (mas os seus olhos atestam seu pacto com Satã)

Localização espacial: o lugar selvagem em que o humano se refugia no não humano

Curso histórico: 3º ciclo

Função: decadente (profissional e confidente amorosa)

Descrição Física: combina os dois corpos anteriores: a graciosidade do primeiro e a combatividade do segundo. É pequena, maliciosa, delicada

Totens: gato gracioso e perverso, que também era o animal totêmico do sinistro Robespierre

Localização espacial: a alcova, a intriga o oculto

7 ROMANESCO E HISTÓRICO

Para Roland Barthes, o livro de Michelet é ambíguo e audacioso, fundindo numa totalidade a história e o romanesco. É história em seu movimento diacrônico, que segue o curso do tempo, desde a morte do paganismo até o surgimento da Revolução Francesa; o é também ao exorcizar a explicação psicologizante de que a bruxaria indica uma debilidade de espírito, e ao conceber que a feiticeira, nascida da miséria, é uma força que opera sobre a miséria. É romance ao partir de uma “figure”, uma função personalizada, e não uma instituição. A feiticeira é investida de um corpo cuidadosa e abundantemente descrito, e é sempre uma função definida em relação a uma praxis.

Barthes conclui considerando que, no cruzamento de um e outros aspectos, temos uma realidade nova, que não é mais só histórica ou romanesca, mas que é o MITO, a figura mítica da feiticeira, que se confunde com as forças progressivas da história. Como forma mítica, a feiticeira representa um estado indiviso do trabalho humano: um momento sonhado porque o homem não se teria desagregado entre a técnica e o trabalho.

8 A FEITICEIRA E O CURSO HISTÓRICO

Concebendo a história como “*lumière*”, como ascensão de liberdade, Michelet aproxima-se de Vico, para o qual o tempo restabelece, como uma espiral, estados anteriores, mas os seus círculos são cada vez mais amplos, sem que nenhum estado reproduza o seu homólogo. Para Barthes, o autor de *A Feiticeira*, concebe a história como uma polifonia de claros e escuros, que se correspondem sem cessar, arrastados em direção a um repouso final onde os tempos devem acabar: a Revolução Francesa.

Evidentemente não escapa a Barthes, a ingênua credulidade de Michelet, ao adotar uma visão triunfalista dessa natureza, que, se não empobrece sua acuidade na apreensão do problema da feitiçaria e de sua repercussão social, indica um aprisionamento nas malhas da ideologia burguesa de que provém o historiador.

Nesta colisão de “claros e escuros”, pela instituição da vassalagem, surge a feiticeira, como o excluído, que preserva a humanidade do homem. Segundo Barthes, apoiado diretamente em Michelet, como já mostramos pormenorizadamente na primeira parte deste estudo, durante a Idade Média agonizante a feiticeira é uma função que se desenvolve pormenorizadamente, digo, proporcionalmente ao empobrecimento das relações sociais. Ela representa a luz – através da imagem da “*lueur*”, tão enfatizada por Michelet, – a exploração benéfica da natureza. É uma função desalienante da historicidade humana; e, pelo uso audacioso de ritos mágicos, como por exemplo, o veneno como remédio, ela é uma técnica de liberação de uma coletividade alienada.

Barthes focaliza a obra de Michelet como dividindo o curso histórico em três estágios: o de latência, o de sacerdócio e triunfo das forças desalienantes; e o da decadência. O primeiro estágio iria até o século XIV. O segundo abrangeria do século XIV ao XVI, e seria marcado pela propriedade e exploração do servo. Em resumo: os pobres e impotentes estavam profundamente abandonados; o padre e a Igreja tinham a proteção do senhor feudal, o médico era empregado de príncipes e condes. Onde é que o servo miserável e sua mulher poderiam conseguir alívio? Não dentro da Igreja, nem da corte de seu senhor. Recorriam à magia e à superstição, e voltavam-se para o mágico, a feiticeira, a bruxa. Nas palavras de Christina Hole:

A bruxa branca era a protetora da comunidade. (...) Quando havia poucos médicos e estes não eram muito habilidosos, a feiticeira era muitas vezes capaz de curar doenças simples com o uso de ervas e senso comum, ataviados com magias. (SZASZ, 1976, p. 115)

O terceiro estágio abrangeria os séculos XVII e XVIII e, neles, o conflito que era antes vivido pela feiticeira e a Igreja, era agora vivido pelo médico e o padre. Os médicos passam a ser os herdeiros prediletos da feiticeira triunfante, que lhes deixou seu patrimônio de experiência empíricas com venenos e ervas.

9 MICHELET: A ATUALIDADE DE SEU TRABALHO

Primeiramente, Barthes destaca o fato de que a ambigüidade propositadamente instaurada por Michelet, elaborando uma narrativa que é, simultaneamente, narração e experiência, cria uma distorção entre o real e o racional – já que o autor fala dos efeitos mágicos como de fatos reais – e funda uma nova racionalidade.

Ao invés de distanciá-lo da verdade, a forma romanesca conduziu Michelet a compreender a feitiçaria em sua estrutura objetiva, afastando-o dos historiadores positivistas, e aproximando-o dos etnólogos como Mauss. Deste modo, Michelet já é um anunciador da escolha fundamental da etnologia moderna: partir das funções e, não das instituições.

Michelet é também o anunciador do princípio de toda a Sociologia, diz Barthes, a partir do enfoque a que submete a feiticeira: é o grupo que funda a particularidade de sua função mágica, do mesmo modo que ela participa, de maneira bastante atuante, da economia interna dessa mesma sociedade.

Há na feiticeira de Michelet uma antecipação da descrição moderna do mito mágico, provocada pelo fato de ele ter preservado a ambigüidade que o faz, simultaneamente, narrador e analista da história.

Para Barthes, um dos méritos fundamentais do autor foi ter pressentido o estabelecimento de uma ciência geral do homem, na qual sua obra desempenharia um duplo papel: primeiro, vincula os gestos mágicos ao esboço de uma técnica; ou seja, a feiticeira só existe na medida em que está ligada a uma praxis; segundo, apresenta a relação entre magia e religião — uma relação de complementaridade, na qual a feiticeira é uma função personalizada que preenche os vazios da desagregação social.

Poder-se-ia acrescentar a influência — não citada por Barthes — da obra de Michelet no âmbito da crítica atualmente feita à Psiquiatria institucionalizada. O livro *A fabricação da loucura*, de Thomas Szasz, a ele recorre a todo momento, principalmente nos capítulos dedicados à feiticeira como terapeuta e como bode expiatório.

Importante também notar que Michelet produz seu texto na linguagem, antecipando atitudes parodísticas adotadas pelos autores contemporâneos. Há passagens de seu livro em que ele ironiza a escamoteação ideológica dos processos inquisitoriais e os desmascara.

Sem dele querer fazer um semiólogo, é surpreendente o poder de Michelet em produzir uma espécie de antecipação ao pensamento que Barthes desenvolve no artigo “*L’imagination du signe*”. *A feiticeira* parece ser precedida de um traçado prévio, no qual Michelet houvesse, intuitivamente, esboçado os paradigmas que Barthes, a posteriori, explicita.

10 ÚLTIMAS PALAVRAS

Pode-se dizer que Michelet se move num pensamento dialético. Para ele o problema da feitiçaria tem que ser focalizado como tensão de forças antitéticas que confluem: a ânsia de totalidade inerente a cada homem, e a progressiva marcha de alienação das sociedades que nos desapropriam de um lugar dentro e fora de nós mesmos, por estarem cada vez mais voltadas a substituir a força de trabalho pelo valor ouro, e o homem pelo tributo que ele deve pagar. Uma vassalagem que tem-se sofisticado e tecnologizado progressivamente no decurso da História, mas de que se ressentem — e de modo nítido — o “cão sem plumas” em que se tem transformado, no mundo atual, cada homem espoliado pelos regimes totalitários.

Ressalte-se, todavia, que apesar de sua acuidade crítica Michelet ainda se ressentem de uma visão de certo modo ingênua, que vê na Revolução Francesa, a grande luz salvadora e, porque não dizer, messiânica — a força de uma nova praxis nascente que ocuparia o vazio deixado pelo esmagamento da feiticeira triunfante.

Quanto a Barthes, no estudo que faz sobre *A Feiticeira*, de Michelet, desenvolve, a nosso ver, os critérios por ele lançados em seu artigo “*L’activité structuraliste*”, no qual propõe:

1) o estruturalismo é essencialmente uma atividade através da qual se apreende, se decompõe e se recompõe o real. A crítica estruturalista opera com uma analogia de funções (que Lévi-Strauss chama de homologia), a partir da qual o simulacro — o modelo construído analiticamente — não apreende o mundo tal qual o tomou, mas manifesta uma nova categoria do objeto, que não é mais nem o real nem o racional, mas o funcional.

2) O objeto do estruturalismo é o homem como produtor do sentido: *o homo significans*.

3) A atividade estruturalista é uma certa forma do mundo, que mudará com o mundo; o que prova sua validade (mas não sua verdade) na capacidade de apreender de modo novo antigas manifestações do mundo.

São estas, exatamente, as coordenadas básicas do percurso desenvolvido por Barthes em seu estudo sobre Michelet. Sua principal descoberta — a de que o autor opera a feiticeira como uma função personalizada só lhe foi possível engendrar, cremos, por partir ele de um pensamento estrutural. E é graças a esta descoberta que a modernidade pode compreender melhor o alcance da obra do historiador francês. Mas não se pode negar que Michelet realiza, inconscientemente, uma semiologia do mito da feiticeira, na qual Barthes encontra um rico filão para suas perquirições. Sem dúvida, Barthes ultrapassa um obstáculo — a consciência simbólica do signo — não divisado por Michelet, e que o crítico francês supera através de uma consciência sistemática ou paradigmática.

Enquanto a própria retórica de Michelet, muitas vezes ufana e triunfalista, diz-nos das implicações ideológicas daquele escritor, a leitura de Barthes promove uma “limpeza de terreno” em prol de uma atividade crítica estruturalista, que não estava, nem poderia, nos planos de Michelet. No entanto, queremos sublinhar uma notável convergência de atitudes: sem dispor da aparelhagem da crítica barthesiana, Michelet reorganiza, estruturalmente, vários séculos da história da humanidade, num texto que pode ser visto, com bons olhos, como uma antecipação precursora, e profundamente criadora, do trabalho de Barthes.

Na verdade, ao empreender este estudo, defrontamo-nos com três feiticeiros: a(s) de Michelet, função personalizada, o próprio Michelet enquanto autor, e Barthes, o crítico. Todos eles feiticeiros — triunfantes, magos que atravessam e anunciam os tempos, e que nos desafiam, instigadoramente, com seus trabalhos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. La sorcière. In: _____. *Essais critiques*. Paris. Seuil, 1964.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Riviere, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Trad. Denize Lezan de Almeida. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Intr. trad e notas Emmanuel Carneiro Leão. 2. ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Análise estrutural em lingüística e antropologia. In: *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Fatz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SZASZ, Thomas. *A fabricação da loucura*. Trad. Dante Moreira Leite. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM *MARIA DE TODOS OS RIOS*, DE BENEDICTO MONTEIRO

Sheila Maués
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Especulação estética acerca da construção do feminino na personagem que protagoniza o romance *Maria de Todos os Rios*, de Benedicto Monteiro a partir de elementos teóricos que dialogam com a psicanálise como os textos de Brandão (1993), Badinter (1993), e *Das Unheimliche*, de Freud (1996), dentre outros em bibliografia pertinente. A problemática estabelecida é a da formação da identidade feminina literária como sintomática de uma subjetividade masculina, mais diretamente, no romance em questão. Desse modo, entendo digna de consideração a discussão sobre o que tem sido a modelagem de personagens femininas na ficção literária que, não raramente, parte da negação de sua própria essência.

Palavras-Chave: Feminino; psicanálise; romance.

RÉSUMÉ

L'article est une spéculation esthétique à propos de la construction du féminin sur la protagoniste du roman *Maria de Todos os Rios*, de Benedicto Monteiro à partir des éléments théoriques qui dialoguent avec la psychanalyse comme les textes de Brandão (1993), Badinter (1993) et *Das Unheimliche*, de Freud (1996). Le problème établi est la formation de l'identité féminine littéraire comme symptomatique d'une subjectivité masculine.

Mots-Clés: Féminin; psychanalyse; roman.

O FEMININO COMO SINTOMA DO MASCULINO

“Este romance, que aborda a sexualidade feminina, é o desafio de uma mulher que, não tendo o condicionamento social e religioso do machismo, consegue ver o corpo do homem com a mesma sensualidade que o homem vê o corpo da mulher. É, talvez, a primeira manifestação, na literatura, do anseio de libertação que a mulher vem reprimindo por tantos séculos. A personagem deste livro não luta apenas pela igualdade com os homens na questão social e de poder, mas, sobretudo, numa igualdade de ser, nos sentimentos mais íntimos”.¹

¹ Trecho retirado do texto das orelhas do livro *Maria de todos os Rios* de Benedicto Monteiro. A autoria do mesmo não foi atribuída a ninguém.

Este comentário acima, que abre o livro *Maria de todos os Rios* de Benedicto Monteiro, trás à tona uma discussão muito mais complexa do que aparenta: a identidade feminina na literatura. A construção de uma poética da feminilidade que seja representativa de sentimentos femininos reprimidos há séculos, é uma tarefa aflitiva que oferece riscos e muitas armadilhas, até mesmo para um escritor da estatura de Benedicto Monteiro, assim como foi para Théophile Gautier, Hoffman, Aluísio Azevedo, José de Alencar, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis e tantos outros.

A questão não é de valoração e sim de especulação minuciosa sobre os interditos do discurso e da manipulação de elementos poéticos hiperbólicos e por vezes estereotipados constitutivos da personagem feminina literária

Os mitos sobre o feminino na literatura são percebidos por muitos teóricos, das diversas áreas do conhecimento, como projeções da fantasia masculina. Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (1980) já tocava em questões do feminino como a reprodução da ordem patriarcal, a representação do excluído e o reprimido no esquema do sujeito masculino; a “voz” feminina como *ethos* e o respeito ao “outro”, isto é, a visão que a mulher tem do homem e vice-versa. Ela analisou sistematicamente a mulher como “outra” e exigiu uma identidade própria para ela. A categoria do “outro” é muito importante para Beauvoir, pois, segundo ela, o ser humano não pode definir nada como si próprio sem opô-lo ao outro. Isso sempre acabará gerando grupos, classes ou raças oprimidas. Para que essa ordem seja revertida o sujeito sempre terá que se contra-colocar, ou seja, se afirmar como ser essencial e fazer do outro objeto insignificante (BEAUVOIR, 1968, p. 10-11).

A discussão sobre a construção da identidade feminina se estende com as ensaístas pós-estruturalistas Luce Irigaray, Hélène Cixous, Jéssica Benjamim e Kristeva que questionam essa necessidade de destruição do “outro”. Para elas os homens também devem superar sua existência limitada como transcendência e aceitar sua realidade corporal. Exigem outra subjetividade a partir da lógica binária de Beauvoir: um/outro, imanente/transcendente, sexo/gênero e, também, outra

racionalidade que não desvalorize nem a realidade corporal nem a vida. Nisso, dando um salto histórico, se aproximam de Elizabeth Badinter em *XY, Sobre a identidade masculina* que afirma que “a revolução feminina não pode completar-se sem uma revolução semelhante que altere profundamente a identidade masculina, destruindo – em benefício do próprio homem – o mito do ‘sexo forte’” (BADINTER, 1993, orelha do livro).

Na literatura assim como na História Ocidental, a mulher é apresentada como um ser “estranho”, um “monstro estranho” nas palavras de Virginia Woolf: super importante no reino da fantasia, mas analfabeta e propriedade do marido no plano da realidade. Ou então um *cyborg* como ironiza Heloisa Buarque: um ser construído em laboratório, artificial, sem pais, sem filhos e de religião metafísica; não voltaria ao pó porque do barro não veio e como uma salamandra poderia até recompor suas partes físicas que se perdessem. A personagem feminina é algo estranho que se torna familiar; “algo que deveria ter permanecido secreto do masculino, mas veio à luz”, como disse Schelling, citado por Freud (1996, p. 282).

A superabundância da presença feminina na literatura corresponde a sua ausência na história. São encontradas múltiplas representações da mulher na literatura. Na busca da reduplicação da realidade acabam surgindo imagens contraditórias como a de Nossa Senhora, da bruxa, da jovem inocente, da mulher idealizada, da mãe dedicada, da prostituta romântica, da *femme fatale*... uma diversidade de estereótipos e hipérboles. Desse modo, a mulher pode ser santa ou prostituta; anjo ou demônio e sempre a partir desse mesmo material produzir efeitos extremamente variados. Em *O pé da múmia*, conto de Gautier, o feminino passa pelo registro do fálco para se representar. A nudez da princesa arcaica egípcia é proibida, fonte de desejo e repulsa. Seu corpo não tem vazios é recoberto de hieróglifos, “marcas impressas indeléveis, excessivas, como tudo o que serve para encobrir a falta” (BRANDÃO, 1993. p. 38). Não só seu pé, mas toda ela é fetiche e desejo de recuperar o traço original, mítico feminino. Machado

de Assis forjou Capitu, Sofia e Marcela na natureza do atrevimento, ganância e depravação, mas até uma pequena transgressão dos horizontes de expectativas como em *Helena* acaba punida com uma morte espalhafatosa. A mulher-manequim, a Olímpia de Hoffman, se espalhará em múltiplas personagens como Amália, de José de Alencar, em *Encarnação*; Magda, em *O homem*, de Aluísio Azevedo; *A doida do Candal*, de Camilo castelo Branco, Nina, em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, além de Rebeca e Sulamita, do *Cântico dos Cânticos*.

As correntes teóricas literárias de hoje sofrem grande influência dos estudos culturais como os textos do indiano Homi Bhabha, os discursos pós-coloniais dos caribenhos Stuart Hall, Édouard Glissant e Fanon, que são textos que rediscutem, também nos termos literários, a questão da “voz” no sentido bakhtiniano (de posicionamento frente à organização da sociedade), daqueles grupos tornados objetos insignificantes pelas representações narcísicas e viris.

No final dos anos oitenta e noventa (não restringindo o fato a esta época), percebe-se uma tendência cada vez mais forte, no romance brasileiro, a transformar as imagens do feminino tradicional e buscar novos caminhos na construção dessas personagens. A evidência disso é a predominância do tema da busca da identidade feminina, reconstruída, ou dizendo de forma contemporânea, desconstruindo os modelos estereotipados anteriores.

Entretanto, tal tarefa, de reunir personalidades fragmentadas pode ser comprometedor, afinal, romper linearidades implica em trabalhar “falhas”, afetos, diferenças, mutilações, tipificações, complexos, memória...

Este ensaio quer mostrar como a construção de Maria, em *Maria de todos os Rios*, de Benedicto Monteiro, oscila entre as concepções viris e narcísicas e as da procura de uma identidade autônoma feminina.

AS REPRESENTAÇÕES FALOCÊNTRICAS E NARCÍ- SICAS DE MARIA

*"A escrita foi, em sua origem, a voz de uma
pessoa ausente."*

Freud (1996)

Examinando em detalhes as falas da narradora (Maria), percebe-se algum esforço lingüístico para subverter certos estereótipos femininos que se ligam 'a uma possível "semantica feminina", digamos assim. Há nela uma consciência nitidamente metalingüística a respeito da busca de uma autonomia do feminino sobre o masculino. Maria chega mesmo a tecer comentários sobre personagens femininas criadas por outros autores:

Olhe já tinha lido sobre nós mulheres. Comecei lendo primeiro as revistas, revistas de TV, depois passei para as revistas especializadas, revistas de mulheres; depois passei para os livros.[...]

Me indicaram logo os livros de Jorge Amado. Quem sabe eu não ia gostar de *Gabriela Cravo e Canela*, *Tereza Batista Cansada de Guerra* e *Tieta do Agreste*? Eram mulheres que topavam as maiores sacanagens. Bem que eu podia gostar dessas mulheres.[...] Mas qual! A Gabriela até que tinha uma aparência comigo. Só que, a senhora pensa, ela era da seca do Nordeste, e eu, era do molhado, dos matos da Amazônia [...] E a Gabriela não, essa foi logo pra baixo do poder de macho, e no rumo das panelas. (1993, p. 97)

Já a Tereza Batista Cansada de Guerra, o nome mesmo da pobre já estava dizendo. Vivía e se conformava com a mesma fatalidade. Não podia nem pensar livremente. Era, como todas as mulheres, obrigada a aceitar aquela condição, aquela situação de boneca de macho. Os homens é que pensavam, os homens é que mandavam. A mulher chorava, esperneava, mas não podia fazer nada. Às vezes não tinha o direito nem de trocar um homem por outro homem.

Quando me falaram que *Tieta do Agreste* era a história de uma pastora de cabras, que voltava rica para sua terra natal, depois

de exercer o meretrício na cidade de São Paulo, ainda pensei que Jorge Amado tinha resolvido libertar as suas personagens. [...] Mas qual! A pobrezinha, embora fosse rica, teve até que esconder que tinha ganho sua fortuna no meretrício. [...] O preconceito do machismo castrou Tieta. E Jorge Amado, como grande escritor, perdeu uma excelente oportunidade de dar uma contribuição decisiva para a libertação das mulheres. Será que ele como escritor **não** tem o poder de vida ou morte sobre suas personagens?

[...] D. Flor e seus dois Maridos. Pensei que uma mulher tendo dois maridos, enfrentando a sociedade, era a forma que o escritor tinha achado para ridicularizar o machismo, já que os homens sempre tiveram o direito de duas mulheres, sem precisar esconder dos seus amigos. Mas qual, pra poder fazer uma mulher viver com dois amores, o escritor teve que matar logo o amante.

[...] li até Guimarães Rosa, a senhora conhece? [...] no seu memorável *Grandes Sertões : Veredas*, ele criou uma personagem feminina, que só foi descoberta como mulher no fim do livro. [...] Mas ela, como mulher, foi condenada a viver como macho, para poder cumprir uma promessa de vingança.

Procurei sim, os livros escritos por mulheres. Comecei pelos livros escritos por Cassandra Rios, li Nelida Pinon, Lígia Fagundes Telles, Hilda Hioste e muitas e muitas outras, que nem lembro mais o nome.[...] Mas, como eu ia lhe dizendo, até as mulheres falam e escrevem, como se fossem homens. [...] Cecília Meireles [...] só amor platônico [...] (p. 99)

Contudo, a própria Maria também não escapa de traços viris em sua construção. Mas antes de falar em traços do masculino em Maria é apropriado fazer o caminho oposto e examinar, grosso modo, já que se trata de uma análise literária e não psicológica ou sócio-antropológica, o desenvolvimento da identidade masculina.

A formação da identidade masculina é marcada primordialmente pela ruptura com a feminilidade, a partir da negação do feminino ou de sinais atribuídos ao feminino.

A construção do masculino é uma operação cultural especialmente traumática e conflituosa. O homem viril reage contra a passividade e encarna a atividade porque precisa reprimir os desejos passivos principalmente o desejo de ser acalentado. Daí o medo da passividade, da feminilidade, da lembrança do prazer anal ser tão forte, justamente porque são os desejos mais poderosos e mais reprimidos nos homens.

Para pertencer ao grupo dos homens e usufruir sua semelhança e solidariedade é preciso colocar as mulheres à distância, e antes de tudo a primeira delas é a mãe. Para essa atitude, alguns autores usam o termo “assassinato simbólico da mãe”, outros em “traição” e ainda em “matricídio”. O fato é que tudo começa com a separação, com o corte simbólico do cordão umbilical, rompendo a fusão natural com o materno.²

Faz-se essa inversão, porque o feminino, em certos personagens literários, como no caso de Maria, parece duplo de um masculino.

Veza por outra, Maria oscila entre a busca de uma voz feminina, e discursos que preexistem ao texto. Tais discursos aparentam refletir resíduos de fantasias primordiais masculinas como: a necessidade da morte (simbólica) da mãe; a escolha pela construção da mulher como uma estranha familiar (a prostituta) e *boneca-fetichê*, faces tranqüilizadoras do narciso; a conhecer cada um separadamente.

² A circuncisão judaica no sexto dia de vida do menino judeu manda uma mensagem à sua mãe: está cortado o laço com você e sua feminilidade, agora ele pertence ao mundo dos homens... É um ato simbólico que serve como rito de entrada para o universo masculino, pois o corte do prepúcio serve para eliminar qualquer traço feminino presente no signo da masculinidade, uma vez que este prepúcio é como uma vagina na qual a glândula masculina estaria escondida. Os judeus quando cortam o prepúcio, estão também eliminando um traço de bissexualidade, retirando do masculino o caráter feminino.

A DÍADE MÃE / FILHA

O percurso de Maria é profundamente marcado pelo luto, pelo corte do cordão umbilical imaginário entre ela e sua mãe. Maria busca sempre a diferenciação perante o feminino materno. Sua história parte justamente de uma ruptura simbólica com a mãe: “Sim senhora: minha vida eu começo a contar com a morte de minha mãe” (MTR, p. 7).

A morte da mãe, mesmo que simbólica, neste romance, realizada no plano poético é condição *sine qua non* para pertencer ao mundo dos homens. Ou seja, a história dos homens tem de começar com a morte de suas mães. Isso acontece com Maria e mesmo tenha tido sua primeira experiência sexual muito antes da morte materna, não é isso que a afirma como mulher. Não é por outra coisa senão pela morte de sua mãe que a história de Maria começa. Ela justifica que conta sua vida a partir da morte de sua mãe, porque foi este fato que a levou ao meretrício: “Olhe, ou melhor, escute, não posso falar da minha vida sem falar da morte da minha mãe. Isso não posso. Porque foi a morte dela que me fez correr o rio, correr terra e cair na vida mesmo do meretrício” (MTR, p. 7)

Indiretamente isso até poderia ser verdade, mas de fato, Maria só se prostituiu depois da morte do irmão, e por já estar alojada em um prostíbulo. Portanto a peculiaridade da morte marcante de sua mãe como afirmação de sua existência diz mais respeito, segundo este trabalho, a uma representação viril da gênese da masculinidade refletida em Maria.

Além do citado, há ainda a temática, não menos importante, do gozo materno. Proibido e recalcado, ele está no centro da fantasia masculina: o incesto. De maneira deformada ou representada através da referência à volúpia corporal da mãe como resíduo arcaico do elo primitivo vivido ou alucinado pelo filho. Segundo Brandão nesse lugar de fusão aprende-se de forma definitiva o amor narcísico que une dois em um só. Maria às vezes é a própria mãe, duas em uma: “Até o gozo que eu tive naquela hora paresque que foi dividido. Uma parte sentia por mim mesma e outra parte sentia pela minha mãe” (MTR, p. 7).

Curioso observar que essa espécie de obsessão pela mãe tem sido muito freqüente, na Literatura como um todo, em especial nos romancistas contemporâneos de língua alemã (LEAVITT, 1988). Günter Grass, evoca em *O linguado*, nostalgias do ventre materno. M. Krüger ilustra o complexo materno dos homens do nosso tempo, uma espécie de homem-bebê. E uma série de personagens masculinos e femininos mal resolvidos, e nem por isso menos poéticos como os criados por Knut Falbakken, Philip Roth e até Baudelaire e a repulsa, em seus versos, pela vagina de uma professora mais velha durante o ato sexual por se lembrar da mãe.

De volta ao nosso romance, encontramos a figura arrebatadora da mãe e a insignificância do papel do pai. Apesar de morta, a mãe de Maria se torna figura parental única, onipresente como se estivesse sempre olhando para a filha, algo como uma morta-viva cuja voz fantasmática ecoa nos caminhos de Maria e os determina. Mas a herança deixada pela mãe é uma proibição, sobre a qual constrói sua vida: “— Minha filha, nunca aceite convite para ser empregada. Empregada doméstica, tanto na casa de preto como de branco, não serve pra nada” (p. 67).

Em Maria há um misto de prazer e dor com relação a morte de sua mãe. Sente-se ao mesmo tempo livre da castração exercida pela sua mãe, mas também perdida e marcada pela perda irreversível de seu primeiro e talvez único amor.

Com base na proibição de sua mãe, Maria vai a busca de um mundo que acredita ser de liberdade, mas que na verdade oculta imensa angústia e solidão. Assim como o homem viril, ela encarna a atividade, reprime seus desejos passivos, especialmente o de alimentar projetos afetivos. A protagonista tem dificuldades em fazer substituições, por isso não consegue desvincular-se da mãe e, por conseguinte foge do amor. Ninguém foi capaz de amar como ela amou e foi amada por sua mãe.

Nesse romance a mãe é sempre objeto do desejo perdido. A figura do pai é uma ausência, apesar da presença. É uma sombra sem consistência, ser afetivamente ausente, medíocre, desprezado

e incapaz de tirar seus filhos das garras amorosas da mãe. No livro é mencionado rapidamente apenas duas vezes: “Não gostava de ajudar o nosso pai na tiração de madeira e nem os irmãos no plantil da roça” (p. 8) / “Já meu pai, diz que era meio alourado e branquelo, descendente de cearenses. Dele eu só sei isso, que veio do Nordeste para trabalhar na tiração de seringa e que morreu de febre, perdido no mato” (p. 19).

Com relação à fusão originária *mãe-filha*, Maria parece muito mais refletir a afirmação da sexualidade masculina, que da feminina. A evidência disso é o conflito simbólico entre matar a mãe e ao mesmo tempo também ser capaz de morrer por ela, ou seja, sentir-se livre do jugo da mãe, cortar os laços com ela, mas ao mesmo tempo sofrer imensamente com isso.

A RUPTURA COM O FEMININO ATRAVÉS DA SENSÇÃO DE ELOGIO DE VIRTUDES TRADICIONALMENTE CONSAGRADAS AO HOMEM

Grande parte do percurso de Maria parece estar sob a marca fálica da firmeza, da esperteza, do autodomínio, do gosto pelo risco e pelo desafio, da vontade de se superar, da resistência à opressão. Corrija-se: marcas culturalmente fálicas. Na verdade pertencem a todos os seres humanos assim como as virtudes culturalmente atribuídas ao feminino ligadas à passividade.

Mas é a sensação de elogio a essas virtudes culturalmente atribuídas ao masculino que vai pôr à vista uma poética fundada na metáfora do falo. Algo semelhante a definir a psique feminina em termos de inveja do pênis, tendo o órgão masculino como ponto de referência.

Maria é, por vezes, um “outro” do homem. A trajetória dela, enquanto parece celebrar o feminino, nega à personagem um papel socialmente ativo a não ser pela via marginal da prostituição. Maria acaba sendo nada mais que a negação do masculino. Não é uma mulher que tem vagina, mas a que busca identificação com o pênis. Luce Irigaray expõe isso em *Ce sexe qui*

n'en est pas un (Esse sexo que não é um) onde fala da mulher essencialmente definida pela falta. Sara Kofman estende a discussão e argumenta que o resultado de uma teoria da sexualidade incompleta da mulher é conceber a sexualidade masculina como a "normal". A inveja que a mulher tem do pênis tranqüiliza o homem quanto a sua sexualidade e torna a mulher desejável e depositária dessa tranqüilidade como objeto sexual. Entretanto para Derrida 'a hierarquia da oposição binária sempre se reconstitui' por isso acaba conferindo primazia ao termo oprimido tornando-se assim estrategicamente indispensável. Freud, apesar de acusado de falocentrismo em suas teorias, na verdade demonstra a primazia da mãe.

Na busca da identificação com o falo masculino, Maria deixa prevalecer a força, a violência de seus desejos, encarna um modelo de saúde orgânica e tem um olhar masculinizado: olha para o corpo do homem como um homem olha para o corpo de uma mulher. Desse modo, a masculinização serve como forma de oposição ao estigma feminino.

BONECA-FETICHE

Como Maria foi cair no meretrício não está muito claro. A única pista que temos é o discurso vacilante dela mesma: primeiro diz que Deus é quem sabe a razão dela cair na vida depois diz que foi por necessidade.

Por desgosto? Por gosto? Por pretexto? Por necessidade ou por prazer? Deus é quem sabe (p. 7)

A senhora pensa, que eu sou meretriz de vontade? Caí na vida por pura necessidade. Com a pouca instrução que eu tinha, era muito difícil arrumar trabalho. E a minha mãe, conforme eu já lhe disse, era a que mais me recomendava. —Minha filha, nunca aceite convite para ser empregada. Empregada doméstica, tanto na casa de preto como de branco, não serve pra nada. Ela quase chegava a dizer que era preferível eu ser mulher da vida de que uma empregada (p. 67).

O fato é que prostituta se tornou e como tal, vive em função do desejo alheio. É objeto-fetice, um protótipo de mulher como ficção. Maria critica a atitude de outras personagens literárias, mas acaba reproduzindo tais atitudes (traços) em sua vida ficcional:

Eu mesma, não achei nenhuma diferença entre essa vida de amante disfarçada, feito empregada doméstica e o meretrício. O meretrício, a senhora pensa, estava lá também, com as mulheres à disposição dos machos. Os doutores, os comerciantes, os fazendeiros, além das mulheres que eles davam pagamento, ainda tinham as suas madames e as suas namoradas nas suas casas. As que estavam já no meretrício, ficavam presas, não tinham liberdade de sair nem nas ruas. Ficavam lá todas enfeitadas, mas como condenadas.³

Era, como todas as mulheres, obrigadas a aceitar aquela condição, aquela situação de boneca de macho.⁴

Na luta pela igualdade de direitos renega quase o tempo todo sua feminilidade, fazendo sobressair melhor suas qualidades masculinas. Como prostituta Maria se torna autômato, negando a mulher e confirmando o simulacro. É objeto-causa de desejo dos homens, mas nem sempre tem seu desejo reconhecido pelo outro. Eles não têm olhos para ela, só vêem sua ilusão. Ela não pode ser amada por que é uma estranha, uma intrusa mesmo que conhecida.

Maria é *boneca-fetice* (boneca de macho) e é *Unheimliche*⁵, aliás, no romance Maria teria apenas duas opções de vida, ambas estranho-familiares: empregada ou prostituta. Aquela que preenche os vazios masculinos e recupera a *mãe-toda-poderosa*. Desejada, mas também repelida.

³ Nesta fala Maria faz uma comparação entre a vida da personagem Gabriela, em Gabriela Cravo e Canela, de Jorge Amado, e a vida dela mesma no meretrício (nota pessoal).

⁴ Uma referência da narradora à vida da personagem Tereza Batista, em Tereza Batista Cansada de Guerra, de Jorge Amado.

⁵ A tradução para o português é estranho familiar.

A configuração de prostituta, em Maria gira em torno daquela órbita dualista: do ideal e do demoníaco. A palavra não surge como diferença e sim como petrificação. Em um nível mais profundo, a petrificação está também na concepção de uma prostituta romantizada: forte, perspicaz, esperta e acima de tudo segura e de sucesso. Essa construção confere certa continuidade do signo com a realidade e estabelece estereótipos que circulam como verdade do feminino. Entretanto não é a continuidade do signo lingüístico que poderia representar a voz de um possível feminino dentro da cadeia ficcional do texto em questão e sim, a descontinuidade desse signo, ampliando de forma plástica seu corpo significativo.

O IMPOSSÍVEL FEMININO?

O que é o feminino? O que deseja? O que está por trás de seu corpo enigmático? Se existe uma resposta para todas essas questões, deve estar no imaginário infantil. A dúvida sobre a diferenciação anatômica, o medo da castração marcado por uma falta... nesse tempo tudo se fantasia.

Deve ser por conta disso que há algo de *Cinderela* em narrativas como a de Maria, essa jovem que sofre longa provação antes de sua possível redenção e triunfo. A obediência a um pedido da mãe antes de morrer, também é algo em comum entre as histórias. Bem como a heroína dos contos de fada, Maria é a infante precisando morrer em suas passividades para amadurecer e transformar-se em mulher. Mas o príncipe encantado de Maria nunca chega. E apesar de madura, bem sucedida financeiramente e travestida com uma identidade nova de “empresário”,⁶ ainda espera a chegada de um grande amor.

Maria que atravessou e foi atravessada metaforicamente por todos os rios: Tapajós, Xingu, Tocantins, Trombetas, Itacaiúnas e outros além do “Rio” de Janeiro, busca sem parar a libertação dos signos masculinos que a sujeitam desde o título do

⁶ Termo no masculino usado pela própria personagem.

livro que poderia, em termos semióticos ou semiológicos ser lido assim: *Maria de todos os falos*.

Apesar do tom emancipador do romance o *falo* é o significante privilegiado e ponto de referência.

Mas há um espaço dentro dessa narrativa onde é permitida a realização parcial dos desejos de Maria: é o do devaneio. Os sonhos dela são como outro texto dentro da narrativa maior. Esses textos *posições* são habitados por *Icamiabas* montadas, nuas em pelo, em cavalos. As amazonas de Maria não são mutiladas, ao contrário, têm dois seios que parecem “armaduras vivas de aço”. A verdade psíquica dos sonhos destacada por Freud é nesse lugar a verdade poética dos desejos de Maria, não manifestos ou realizados socialmente. Mas há um detalhe ainda mal resolvido na personagem, mesmo em seus devaneios: Maria não consegue ser sujeito de seu desejo e de sua história sexual, porque não é a si mesma que ela vê gozando no galope em cima dos cavalos, mas às outras *Icamiabas*. O elemento fantástico é inserido pela imaginação de Maria que vê cavalos se desprenderem de quadros e fotografias que decoram seu apartamento no Rio de Janeiro e desembestarem nas paredes, saírem pela janela e correrem na praia de Copacabana. Mas sobre esses cavalos também não está Maria, somente as suas amazonas.

Contudo, este estudo não pretende resumir a personagem a um *clichê* de mulher literária. Em absoluto. Maria funciona, na verdade, como denúncia desse *clichê*, de como é difícil a construção da figura feminina, de que a busca da representação do que é indizível não termina nunca e do quanto pode pesar sobre o feminino, verdades preexistentes ao texto e por fim de como não é difícil cair em ciladas na construção do feminino como metáfora sintomática do *outro*, objeto do amor narcísico enquanto fixidez e aquele que Narciso não reconhece enquanto diferente.

É sempre um grande risco entrar no jogo da criação de um feminino de fonte única, de identidade ou verdade feminina, na cadeia ficcional. Esse trabalho que deve ser de *desconstrução*, se instala nas lacunas expostas do modelo limitado, como é o caso

do masculino tradicional, defasado diante do feminino contemporâneo do qual o pensamento masculino começa a tomar consciência. Badinter acredita que a via para lidar com essa hierarquia *falocêntrica* ou dualidade seja a do *androginato*. Segundo ela, ambos os sexos nas últimas décadas deslizaram para o mundo masculino e isso se refletiu no plano literário, é claro. Para tanto, seria necessário a reconciliação do masculino com sua feminilidade, o que definiria o verdadeiro andrógino. O masculino pode ser sucessivamente feminino e viril de acordo com as circunstâncias. Esse seria, um ser real ou ficcional sexuado, distinto do outro, que só pode integrar a alteridade quando encontrar a si mesmo. (1993, p. 166-169)

O feminino é mais precisamente, aquilo que não se pode dizer, assim como a morte, o amor, o pai, etc. Nas palavras de Jonathan Culler: “Por mulher eu entendo o que não pode ser representado, o que não é dito, o que permanece acima e além de nomenclaturas e ideologias”.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguiar, 1965.
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguiar, 1971
- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. São Paulo: Martins, 1959.
- BADINTER, Elizabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura*. Lisboa: Almedina, 1989.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v.

- BRANDÃO, Ruth Silvano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura. Editora da UFMG, 1993.
- BATAILLE, Georges. *Minha Mãe*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Bloch, 1979.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *A doida do Candal*. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1945.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. *A (im)possibilidade da escrita feminina. O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, n. 4, p. 30-41, nov. 1985.
- CHAVES, Ernani. *A Matriz, o duplo, o protótipo: Figuração do outro em Haroldo Maranhão. Asas da Palavra*. Revista do curso de Letras, v. 6, n. 13, 2002.
- CIXOUS, Hélène. *Prénoms de Personne*. Paris: Seuil, 1974.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *Standard brasileira das obras psicológicas completas*. (1919). Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII.
- GAUTIER, Théophile. *Le pied de momie*. In: ROGER, Raymond. (Org.). *Récits fantastiques*. Paris: Larrusse, 1977.
- GAUTIER, Théophile. *O pé da múmia*. In: PAES, José Paulo. (Org.). *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GRASS, Günter. *Lê Turbot*, 1977. Trad. do alemão. Seuil, 1979. [Ed. Bras.: *O linguado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- HALL, Stuart. *A identidade em questão*. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HOFFMAN, E. T. A. *O Homem de Areia*. In: *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

IRIGARAY, Luce. *Speculum: spiegel des Andersen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhkamp, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia, 1977.

LEAVITT, David. *Le Langage perdu des grues*. Paris : Denoël, 1988.

LECLAIRE, Serge. *O corpo érogeno: uma introdução à teoria do complexo de Édipo*. Trad. Paulo Viana Vidal. Rio de Janeiro: Fon-Fon e Seleta, 1979.

MONTEIRO, Benedicto. *Maria de todos os rios*. Belém: CEJUP, 1992.

PERRAULT, C. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

SALOMÃO. *Cântico dos cânticos*. Trad. João de Deus e José Benedito Cohen. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974.

SANTIAGO, Silviano. *Apesar de dependente, universal*. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

WOOLF, Virginia. *Ein Zimmer f'r sich allein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

UM ESTUDO DO ROMANCE NA PERSPECTIVA ESPACIAL EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, E *NÓS, OS DO MAKULUSU*, DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA

Liliane Batista Barros
UFPA – Campus do Sul e Sudeste do Pará

RESUMO

Este estudo enseja discutir o espaço nas obras *Nós, os do Makulusu*, do angolano José Luandino Vieira, e em *Grande sertão: veredas*, do brasileiro João Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Literatura angolana; literatura brasileira; *Nós, os do Makulusu*; *Grande sertão: veredas*.

ABSTRACT:

For our study we intend to verify the construction space in *Nós, os do Makulusu* of José Luandino Vieira and *Grande Sertão: veredas* of João Guimarães Rosa.

Key Words: Angolan Literature; brasilian literature; *Nós, os do Makulusu*; *Grande Sertão: veredas*.

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo coteja observar as confluências e diferenças entre os romances *Grande sertão: veredas*, do brasileiro João Guimarães Rosa, e *Nós, os do Makulusu*, do angolano José Luandino Vieira, a partir do espaço. Este texto é resultado de algumas reflexões de uma pesquisa em andamento, financiada pela Universidade Federal do Pará, através do PROINT/PROEG. Vale ressaltar, ainda, que a escolha das obras justifica-se tanto pela formalização estética quanto pelos valores veiculados, apesar de contextos diferentes, pois o romance brasileiro é rural enquanto que o angolano é urbano. Observamos, contudo, que a postura é a mesma: os dois romances têm como personagens principais seres que buscam a própria identidade através do deslocamento espacial e das guerras. Em Rosa a guerra

se dá entre dois grupos de jagunços, no do espaço sertanejo; já em Luandino temos a guerra de libertação na cidade de Luanda, capital de Angola.

Convém fazer o resumo das obras antes de entrar na análise. *Grande Sertão: Veredas*¹ é um romance em que o personagem principal e narrador, Riobaldo, conta a sua própria história a um interlocutor a quem chama de senhor. A narrativa é sobre as peripécias do bando de jagunços, do qual Riobaldo faz parte, pelo sertão mineiro, e o conflito deste por sentir-se atraído pelo amigo Diadorim. A guerra é declarada quando Joca Ramiro é assassinado por Hermógenes, e vingar a morte do “herói” morto passa a ser o principal objetivo dos jagunços. Para ter sucesso na luta, Riobaldo tenta fazer um pacto com o demônio. No combate entre os dois grupos, o de Riobaldo contra o de Hermógenes, Diadorim é quem mata Hermógenes, mas também é ferido e morre. Ao ver o corpo do amigo Diadorim, Riobaldo descobre que ele era uma mulher disfarçada, Diadorina, filha de Joca Ramiro.

Já o romance africano *Nós, os do Makulusu*² de Luandino Vieira, fala de uma família de colonos portugueses em meio à pobreza e à guerra de independência de Angola. O personagem narrador Mais Velho conta a história de sua família inserida nesta luta, e por isso são obrigados a tomar parte de um dos exércitos, o angolano de libertação ou o Português colonialista. Nesse conflito quatro amigos são envolvidos e três morrem na guerra. O primeiro a morrer é Maninho, irmão caçula de Mais Velho, que concebe valores nacionalistas adquirindo uma consciência política, pois defende a luta, a guerra para alcançar seus objetivos. Já Paizinho, meio irmão de Mais Velho e Maninho, tem uma visão reflexiva sobre a guerra, acha que através da violência o país jamais alcançará seu objetivo, que é a independência. O que deve ser trabalhado é a conscientização da população. O terceiro morto

¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970. As citações a seguir são todas desta edição.

² VIERA, Luandino. *Nós, os do makulusu*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977. As citações a seguir são todas desta edição.

é Kibiaka, amigo dos três irmãos, que adiou o quanto pode a entrada no exército de resistência angolano, mas teve que ir após enfrentar um colono que violentou sua irmã. Os quatro amigos formavam o *nós*, do título do romance, e por serem moradores do musseque³ do Makulusu. O romance é permeado por perguntas que não têm respostas, pelos conflitos e pelo sofrimento de Mais Velho com as mortes e a destruição do musseque do Makulusu.

Nos romances aqui discutidos é através da memória das personagens Mais Velho e Riobaldo que as narrativas são tecidas. No caso angolano, o romance inicia após a morte de Maninho na guerra de libertação de Angola e o conflito do narrador/personagem em aceitar a morte do irmão. Mais Velho, o narrador, percorre as ruas de Luanda para tentar compreender o ocorrido e nesse percurso traz as lembranças do passado, por isso o texto ser de tão difícil acesso ao leitor. No caso brasileiro, o romance inicia com Riobaldo, já velho, contando sua história ao doutor na busca de compreender se o diabo existe ou não, mas o conflito se dá também por uma morte, que é a de Diadorim.

2 O SERTÃO E O MUSSEQUE: OS (DES)CAMINHOS DE RIOBALDO E MAIS VELHO

O estudo que propomos tem por objetivo discutir um dos aspectos do espaço: a relação terra/homem, no romance angolano, e água/homem, no romance brasileiro. É importante ressaltar que este estudo contém algumas reflexões de um estudo em andamento, que propõe o estudo comparativo das duas obras na perspectiva da Literatura Comparada, a partir *dialogismo* de Bakhtin (1998), que define a palavra literária como um diálogo de diversas escrituras, a saber, o destinador, o destinatário e o contexto cultural atual ou anterior. Além deste conceito buscamos um outro que é o de cronotopo apresentado em outra obra de Bakhtin, *Questões de literatura e de estética: a teoria do*

³ Musseque é semelhante às nossas favelas, porém em estado mais precário de higiene. A origem da palavra é quimbudo e significa areias.

romance, que define espaço e tempo como indissociáveis. Outro autor que buscamos é Osman Lins, que em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* propõe a relação entre espaço e personagem como indissociáveis. Além destes, temos Íuri Lotam (1878), de cuja obra *A estrutura do texto artístico* utilizamos a teoria dos pares opostos para estudarmos a relação da posição que os elementos e as personagens têm no espaço, e a valoração cultural, histórica social. Ahamos apropriada a utilização de Eliade (1998), no seu *Tratado de história das religiões*, que faz um percurso pelas religiões primordiais e que nos ajuda a compreender a formação do homem sertanejo e angolano.

As leituras aqui apontadas serão subsídios teóricos para o nosso estudo, que se dará nessa perspectiva comparatista. A análise abrangerá a análise de uma cena em cada romance, em que se dá uma prova de coragem quando as personagens ainda são crianças.

Para a análise aqui proposta, vamos buscar na obra de Osman Lins o conceito de espaço, que é definido como “tudo que intencionalmente disposto, enquadra a personagem que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo inclusive de ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com individualidade tendendo para zero” (LINS, 1976, p. 72). O teórico avança afirmando que o limite entre personagem e espaço é muito sutil: “onde acaba a personagem e começa o espaço?” (LINS, 1976, p.63). Este liame é difícil de ser determinado nos romances aqui escolhidos, principalmente por se tratar de narrativas em primeira pessoa, o que implica trabalhar com o espaço da memória.

A este respeito vale trazer o conceito de cronotopo, utilizado por Bakhtin (1998), para definir as relações espaciais e temporais artisticamente utilizadas em literatura. Segundo o teórico

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os indícios do tempo transparecem no

espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1998, p.211).

Por se tratar do espaço da memória, como já afirmamos anteriormente, a relação proposta por Bakhtin contribui para compreender a estrutura dos romances no ir vir entre passado e presente, na tessitura que o narrador, com marcas de contador de estórias, necessita para compor o enredo. No caso brasileiro, temos um narrador no presente rememorando os fatos que estão no passado. Já no caso angolano, há a presença de lembranças do passado, que interferem no presente, mas a diferença maior é que, enquanto Rosa utiliza a rememoração para compor o enredo, Luandino utiliza a rememoração como recurso para compor os fatos que estão acontecendo no andamento da história; afinal, em plena guerra seria possível a perspectiva de futuro? Em um momento de conflito bélico, o hoje tem mais valor que o passado e o futuro é incerto.

A estrutura do romance angolano tem como início do enredo a morte de Maninho na guerra de libertação de Angola, e traz como desenvolvimento o conflito do narrador/personagem com a não aceitação da morte do irmão. O narrador percorre as ruas de Luanda para tentar compreender o ocorrido. E é no caminhar pelas ruas cidade que traz as lembranças do passado, pela passagem por prédios e ruas, ao acompanhar o enterro do irmão. O passado tem a função de trazer Maninho ainda vivo. Se o passado traz o irmão vivo, o presente é a morte; portanto, o conflito se dá no presente. A travessia pela cidade ajuda a construir o enredo com lembranças de acontecimentos que se deram no espaço físico de Luanda, e é no deslocamento pela cidade que a narrativa é construída, tendo como interlocutor o possível leitor.

No romance brasileiro, a narrativa inicia com Riobaldo já velho, contando sua estória ao doutor na busca de compreender se o diabo existe ou não, mas o conflito instaurado se dá também pela presença da morte, a de Joca Ramiro e a de Diadorim. A

construção do enredo se dá pelo espaço da memória e o romance é tecido a partir das lembranças do narrador no ato de contar a estória a um interlocutor presente na narrativa, que é o doutor.

É no movimento entre presente e passado que o romance angolano apresenta ao leitor os fragmentos da vida de quatro meninos moradores do musseque do Makulusu: Mais Velho, Maninho, Paizinho e Kibiaka. As quatro personagens constituem o *nós* do título do romance *nós, os do Makulusu*, são como defensores desse território que coube a eles pela conquista da caverna do feitiço e foi consolidado por um pacto de sangue.

E todos estamos já mirar no redondo do céu azul sem nuvens oito metros acima de nós, o tronco debruçado do muxixeiro só, e a corda a se baloiçar no vento.(...) O fundo é da barro branco, úmido e fresco, pemba de quimbanda e feitiço. E o vento zunia lá em cima na boca do inferno onde que voluntariamente descemos.(...) espetamos os arcos de barril no chão e arrancamos a pemba e embrulhamos no lenço de Maninho para os fidacixas do Bairro Azul verem e aprenderem que nós as temos no sítio. Junto com tudo, quatro sardões azuis-esverdeados, mortos, flores de mupinheira, bagas de cassuneira, cola que chupamos. O vento zune e Paizinho põe a mão no meu ombro e ri eu rio também (...) o canivete na mão, pequeno corre no pulso, um, dois, três, quatro, o sangue em pequeninas gotas, que o Paizinho sabe fazer o golpe, e aí lhe vejo primeira vez o nosso sangue(...)Vento por cima das cabeças, pemba nas mãos, amassada no sangue, olhos brancos de flores de mupinheira, vermelhos olhos e bagas de cassuneira a olharem nossos pulsos todos colados uns nos outros e as vozes vêm eu oiço olho no espelho dos quatro olhos que me olham e me olham lá também:

– Juro sague-cristo, hóstia consagrada, cocó de cabrito, não trair nada! (LUANDINO, 1977, p. 37-38)

Ao atentarmos para o espaço escolhido para o pacto vamos nos deparar com a caverna, que, segundo Chevalier (2001), tem o arquétipo do útero materno, e figura nos mitos do renascimento e de iniciação de numerosos povos. Simboliza lugar de identificação da subjetividade. No fragmento citado há a

identificação dos meninos com a terra/tradição, caracterizado no pacto de sangue que promove a mistura do sangue com a terra: o primeiro simboliza a vida e o segundo a origem. Temos aqui posto o apelo telúrico de retorno à origem e à tradição. Em outro fragmento do romance temos novamente a retomada deste momento, e se dá em um ponto alto de conflito, que é o enterro do Maninho: “E choro: queria segurar nesta areia vermelha que saiu no fundo da cova e ali está à espera de para lá regressar e amassar-lhe com os meus dedos, com flores de mupinheiras e sangue de pulsos, dizer a terceira palavra da frase kikunda tradição” (LUANDINO, 1977, p.18) (grifos nossos). Vejamos que são retomados o mesmo espaço, interior da terra, e as mesmas expressões “com flores de mupinheiras e sangue de pulsos”, e é reforçada a questão da tradição na tradução do termo quimbundo *kikunda*, que quer dizer tradição.

Já em *Grande Sertão: veredas*, a prova de iniciação de Riobaldo se dá também na infância. Aqui temos três meninos que ocupam uma canoa e enfrentam a travessia do Rio São Francisco:

As canoas eram algumas. Elas todas compridas, coma as de hoje, escavacadas cada qual em tronco de pau de árvore (...).Sentei lá dentro, de pinto em ovo. Ele se sentou em minha frente, estávamos virados um para o outro. Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio. O menino tinha me dado à mão para descer o barranco. Era um ama mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar. O remador, um menino também, da laia da gente, foi remando. Bom aquilo não era, tão pouca firmeza. Resolvi ter brio.

(...)

Saiba o senhor, o de-janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente dêsses % em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto exato.

(...)

Mas, com pouco chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade medo maior que se tem, é de vir canoando no ribeirãozinho, e dar, sem espera, no coropo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o são Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-Janeiro, quase só um rego verde-só.

(...)

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado (ROSA, 1970, p. 81-6).

A transformação se dá pelo enfrentamento do medo. Ao atravessar o rio, Riobaldo vence o medo e enfrenta o primeiro desafio, que é a morte. Riobaldo sofre mudanças nessa travessia, pois no retorno para o local de onde tinham saído o menino não tem mais medo: “O sério é isto, da estória toda — por isso foi que a estória eu lhe contei — : eu não sentia nada. Só uma transformação, pensável. Muita coisa importante falta” (ROSA, 1970, p.86).

Vale destacar que a água tem como simbologia o novo nascimento, a purificação. Simboliza ainda a infinidade dos possíveis e, como a terra, o novo nascimento. A passagem pelo rio fez com que Riobaldo perdesse o medo e se transformasse em outro. A travessia foi a prova de coragem para que o menino fosse iniciado nas leis do Sertão. Se no musseque a prova foi a descida na gruta, trazendo a terra como uma hierofania, para Riobaldo a passagem pelas águas fez surgir um novo homem, que se transformará no líder dos jagunços.

Tanto na iniciação das crianças angolanas quanto na das brasileiras temos a presença de um outro elemento espacial significativo, que é a árvore. Na caverna temos a muxixeira e a travessia pelo Rio São Francisco se dá em canoa feita de peroba (tupi= casca amargosa). A árvore é um cosmo em perpétua regeneração, ela liga a terra ao cosmo, pela regeneração que tem, e simboliza a vida sem morte. Ora, se a árvore tem esta significação, o recomeço pode ser pela morte simbólica; no caso de Riobaldo, lembramos que a canoa pode ser a metáfora de um

caixão, e o ato de atravessar o rio, na tradição cristã, tem como simbologia a morte. Para Riobaldo, a travessia talvez tenha simbolizado a morte do antigo homem para o renascimento do novo, já que ele afirma que, ao retornar para a primeira margem, já não era mais o mesmo. Morre o menino e nasce o guerreiro. Para Maninho, no entanto, a metáfora já não cabe porque ele literalmente volta à terra no ato do enterro, mas para Mais Velho a descida do caixão traz a lembrança de um Éden que ficou na infância, tempo de paz e felicidade. Que leva ao desejo do recomeço de Angola liberta e sem guerras.

Assim, as lembranças de Mais Velho ajudam a recuperar o espaço perdido do Makulusu, pois junto com a morte de três das personagens que constituem o nós, de *Nós, os do Makulusu*, há a descaracterização do bairro pela presença do alcatrão: “o capim do Makulusu secou em baixo do alcatrão e nós crescemos. E enquanto não podemos nos entender porque só um lado de nós cresceu, temos de nos matar uns aos outros; é a razão da nossa vida, a única forma que lhe posso dar, fraternalmente, de assumir a sua dignidade, a razão de viver % matar ou ser morto, de pé” (LUANDINO, 1977, p.18); a natureza morre sob o asfalto, obra do colonizador, assim como as personagens morrem na guerra em defesa do país que está ameaçado pela imposição deste mesmo colonizador. Mais Velho, o solitário narrador do romance, tem seu mundo destruído quando as areias do musseque desaparecem sob o asfalto, e os três meninos, que junto com Mais Velho representam o Makulussu, morrem. Espaço e pessoas são destruídos em nome de uma guerra que não tem sentido de existir. A escrita e o ato de narrar perpetuam o momento de felicidade da infância, e com este ato o narrador cumpre o juramento feito na infância, que é o da não traição.

No romance brasileiro as lembranças ajudam a recuperar o espaço do sertão. Mas o mundo do narrador é destruído após a morte de Diadorim. Riobaldo abandona tudo e vai viver às margens do rio onde fez a travessia com Diadorim. O Sertão, porém, continua a existir como mundo à parte, com suas leis próprias. As mudanças que ocorreram na vida de Riobaldo se

devem ao fato do não cumprimento da lei sertaneja, que seria a execução de Zé Bebelo. O descumprimento da lei levou a guerra entre o bando de Hermógenes e o Joca Ramiro, que desencadeou na morte deste e em outra guerra para vingar a morte de Joca Ramiro, e resultou na morte de Hermógenes e de Diadorim. Ao poupar a vida de Zé Bebelo, Riobaldo provocou a morte de Joca Ramiro e Diadorim.

3 À GUIZA DE CONCLUSÃO

Falar em conclusão em literatura é algo complicado. Falar em conclusão em um estudo em andamento é mais complicado ainda. Mas vamos amarrar alguns fios que puxamos em nossa leitura.

Em primeiro lugar, a travessia que temos nas duas obras se dá uma pelo sertão mineiro e a outra pelas ruas de Luanda. Retomando Bakhtin, consideramos que esta travessia traz em si a metáfora do caminho da vida. Neste sentido, Riobaldo, ao atravessar o rio, corta a estrada ao invés de seguir o percurso normal que seria o leito do rio. O que resulta na morte simbólica, e ao retornar temos o nascimento do herói, que está pronto para assumir o lugar a que foi predestinado. Além disso, o fato de já estar velho, quando narra sua estória, também demonstra a estrada percorrida. A narrativa de Riobaldo demarca dois tempos, o passado (juventude) e o presente (velhice). Já Mais Velho está em plena caminhada e a presença do passado se dá em dois tipos: temos um passado distante, a infância, um passado recente, a morte do irmão. Mas a caminhada está no presente tanto pelas ruas de Luanda quanto pela vida, pois ele tem 40 anos.

Lembramos que os espaços aqui apresentados são imaginários e, portanto, no caso de Luandino, podemos supor que a desconstrução do musseque, espaço criado pelo colonizador, ultrapasse a questão geográfica para alcançar o desejo da liberdade. Já o espaço sertanejo construído por Rosa traz a lembrança de um espaço mítico. As confluências da iniciação, no primeiro caso na terra e no segundo, nas águas, já trazem estes signos postos. Em

Rosa a simbologia da água tem relação mais direta com a religião, por trazer a significação da purificação e iniciação (batismo) e renascimento (travessia). Em Luandino, o iniciado ressurgiu das entranhas da terra, relação que tem a ver com o nascimento, já que a terra traz esta significação com a tradição, na mistura do sangue com a terra. É preciso compreender que em Angola a liberdade só seria possível com a destruição dos musseques para que a igualdade pudesse vir. É um devir, uma utopia que poderia se realizar ou não. É importante lembrar que a produção do autor tem como espaço literário o musseque, pois é para ali que convergiam os angolanos vindos do interior do país, cada qual com sua língua e costume, constituindo, portanto, um espaço representativo da identidade angolana.

As hierofanias, aqui postas, ajudam a desvelar caminhos para outras leituras, afinal o espaço ajuda a falar da condição humana. E da leitura feita nesses textos tencionamos propor alguns fios para um possível entrelaçar de textos, pois a proposta de análise não se esgota aqui, já que se trata de uma pesquisa em andamento, e fica aos leitores um “espaço” de reflexão e crítica.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP: Hucitec, 1998.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2001.
- LABAN, Michel *et al.* *Luandino: Luandino Vieira e sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, I. “O problema do espaço artístico”. In: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Ficção completa, em dois volumes Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- VIERA, Luandino. *Nós, os do makulusu*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

O SUJEITO MULTIPERSONAL EM “O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO”

Elielson de Souza Figueiredo
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este artigo mostra, tomando para análise trechos retirados do próprio romance, as estratégias narrativas usadas por José Saramago para revelar uma imagem do homem pós-moderno e seu doloroso relacionamento com as construções ideológicas do sistema religioso.

Palavras-Chave: Sujeito; romance; religião.

ABSTRACT

This paper shows, taking into account quotes taken from the novel itself, the narrative strategies used by José Saramago to reveal an image of the post-modern man and its painful relationship with the ideological constructions from the ideological constructions from the religious system.

Key Words: Subject; novel; religion.

Já no título do livro está criada a perspectiva de que estamos prestes a penetrar toda a narrativa da trajetória do mais célebre judeu registrado pela história, e toda esta narrativa versada por ele mesmo.

Pois bem, o livro em questão é um dos mais polêmicos do século XX. Trata-se do “Evangelho Segundo Jesus Cristo”, escrito por José Saramago e trazido à luz pela primeira vez em 1991, pela Editorial Caminho. Mas, este apócrifo não é mais um documento secreto execrado pela igreja católica; ou execrado sim, talvez, mas certamente não se trata de um documento, pois duas páginas adentro desse espesso volume de 445 páginas encontramos, sem pouca inquietação, a palavra Romance logo abaixo do título.

De fato um evangelho, como quer o título, imbuído do caráter de verdade testemunhada? Ou Romance, narrativa de ficção literária? A verdade sobre Jesus segundo ele mesmo; ou a

verdade sobre a religião segundo José Saramago, apenas versada por um narrador? Quais destas pessoas constitui o Sujeito evangelista? Jesus? Um narrador instituído por Saramago? Pois, assim sendo, qualquer pessoa dentre nós não pode também ser um evangelista? E o evangelho não é, ele mesmo, uma história romanceada?

Um livro de desassossego para a Pessoa, fervilhante a ponto de tocar no último lócus resistente da Verdade – a religião. Harmonizadora constante das angústias, sempre através de respostas que não ousam adentrar o universo da lógica natural, a religião revela-se um berço acolhedor; um lugar seguro para a preservação de paradigmas sacralizados como o Bem e o Mal. Tais paradigmas personificados sob os substantivos Deus e Diabo, nos quais se espelhou sempre o indivíduo, cristalizado num binômio simplista e reducionista.

Desta feita, a religião sempre tratou de dar ao indivíduo duas passagens, dois caminhos bem distintos e que se excluem mutuamente, sendo um simplificada e a ausência do outro, sem nunca sobreporem-se ou muito menos interligarem-se como um “X”. Paralelos e equidistantes, os constituintes desse binômio estrutural induzem o indivíduo a uma metafísica que ordena tudo, e faz o Real impensável noutros termos ou condições. Temos então um único Mundo para um único Sujeito, ao qual o narrador se reporta como “este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mau não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro” (SARAMAGO, 2002, p.18).

Mas, no EJC o narrador, fazendo-se o próprio evangelista, mostra-nos como o Caos é emergente quando a consciência perscruta, indaga e põe-se como elo que desfaz o tal binômio. Pela consciência é que se chega a uma outra condição do existir para o Sujeito, esta sempre nova, impossível de se refletir estaticamente num espelho. Esta nova condição para o Sujeito significa ser Rei de si, ser todos e ao mesmo tempo nenhum sem admitir que a religião, ou qualquer Verdade se imponha em

violenta força unificadora. Não por acaso o local da morte deste angustiado nazareno do EJC se chama Crânio, pois para enveredarmos por sua pluralidade de seres “o crânio é que nos importa, porque é isso o que Gólgota significa, crânio, não parece ser uma palavra o mesmo que a outra, mas alguma diferença lhes notaríamos se em vez de escrever crânio e Gólgota escrevêssemos gólgota e Crânio” (SARAMAGO, 2002, p.19).

É no EJC que encontramos, pouco depois da efrase inicial, as figuras ortodoxas de José, o medíocre carpinteiro, e a de sua submissa mulher, Maria, vivendo à espera de seu primeiro filho. Até sua chegada a Belém da Judéia, este José é confiante num Deus provedor e providente, é ele, José, o próprio Sujeito único, dono de uma identidade que acredita ser, tanto quanto todo o mundo, predeterminada a existir, ou deixar de existir segundo uma Vontade insondável. Tal Vontade é testemunhada por um anjo segundo o qual “tudo o que era necessário que acontecesse aconteceu, faltavam estas mortes, faltava, antes delas, o crime de José [...] Um homem bom que cometeu um crime” (SARAMAGO, 2002, p.115). Este José é o chefe de família convencional, prestes a ser pai, recém empregado nas obras do templo, que chega a arriscar-se numa felicidade espontânea por conta de tal estado providencial de coisas. Nada disso permanece por muito tempo. A idéia de ser pai o faz logo pensar em ser ele o responsável pelo que gerou, o filho, seu Outro-Eu.

Eis o Sujeito que se descobre, diante do túmulo de Raquel, como existência múltipla, divisível, composta de muitas individualidades. Neste livro, esta multiplicação de pessoas no Sujeito já está referida textualmente desde a capa. Poetologicamente é perceptível um jogo de aproximação entre os discursos fictício e religioso. Quem é Saramago senão o Pai, este de quem o narrador carrega a Verdade sem o saber? E este narrador não é, então, um filho evangelista, aqui entendido como testemunha desta Verdade? E quem o ouve – o leitor – porventura não ouve ao Pai, sem sequer desconfiar disso? Desta feita, condição para ser livre não seria então matar o Pai, este Outro que nos reduz a si? Ironicamente, Saramago sugere que o discurso

religioso não passa de uma ficção criada segundo conveniências e com pretensões de Verdade.

Porém, em se tratando do tal carpinteiro, matar o Pai não seria insuportável? Achar-se mediante a culpa de tê-lo traído não o fariá sempre indispensável? Mesmo o nazareno, filho de José, viveu sempre à sombra de seu Pai, sem conseguir substancialmente nega-lo, pois, segundo o que o anjo diz a Maria, “Sobre a cabeça dos filhos há de sempre cair a culpa dos pais, a sombra da culpa de José já escurece a frente do teu filho. Disse Maria, Infelizes de nós. Disse o anjo, Assim é, e não tereis remédio” (SARAMAGO, 2002, p.116). Finalmente, viver longe do pai, ser livre, implica sempre uma culpa, laço único que nos faz admitir essa Outra Pessoa dentro de nós, “afinal bem se pode afirmar que o destino existe, o destino de cada um é nas mãos dos outros que está” (SARAMAGO, 2002, p. 93).

O infeliz carpinteiro de Nazaré não é dono de si, melhor ainda, não é dele a vontade que se consuma sempre. Cabe a si a culpa? Ele diria que não, pois apenas cumpre aquilo que na sua vida é determinado por Outro. Contudo, no instante em que não é dono de si e abre mão da capacidade de julgar e decidir, sofre miseravelmente sendo obrigado a constatar que Deus não providencia tudo conforme promete, e que em verdade é indiferente ao Homem. Também não foi Deus quem determinou que o grande Herodes morresse em Jericó? José admite que sim, mas e as crianças? Poderia chamar-se destino o que houve com elas? Também Deus era o autor daquilo? Sofre ao entender que a culpa é sua, que as crianças de Jerusalém morreram em consequência de sua ação independente, de sua decisão de salvar seu filho. Fez exatamente o que queria, e seu Deus sequer se importa com sua dor ou de quem quer que seja, menos ainda com as mortes das quais apenas se beneficiou. Quando pensa naquele que perseguira seu filho, chega a se convencer que “era o destino, foi o destino de Herodes morrer em Jericó e ser levado de carroça para o seu palácio e fortaleza de Herodium, mas às crianças de Belém poupou-lhes a morte todas as viagens. [...] ao princípio vendo os fatos pelo lado otimista, parecia fazer parte

de um desígnio transcendente para salvar as inocentes criaturas, afinal não serviu de nada, pois o nosso carpinteiro ouviu e calou, foi a correr salvar o filho e deixou os dos outros entregues ao fatal destino, nunca palavra veio tão a propósito” (SARAMAGO, 2002, 124).

Tomado de um enorme remorso, o carpinteiro não imagina que este sentimento lhe é inspirado por Deus, que precisa dividi-lo com o Homem pois “O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas condições de saber porquê, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável” (SARAMAGO, 2002, p.131).

No curso da narrativa, vamos finalmente encontrar o nascedouro, ou quase isso, de José. Num dado momento, e muito a custo, José arrisca, resolve não errar como em Belém, não omitir-se. Certamente não imagina que mesmo o que contraria Deus é ainda possível por sua Vontade. O carpinteiro parece estar predisposto a reparar por conta própria um erro antigo, decidir e fazer o próprio destino. É assim que resolve partir em busca do vizinho Ananias.

Este Ananias, no final da vida e carente de forças, é a própria imagem ou metáfora do Homem sem Deus, livre da culpa ou remorso que este lhe poderia inspirar através da mulher, por exemplo, ao deixá-la sozinha quando resolve partir para a guerra; o Homem livre da atitude precavida e estreita que se preocupa mediocrementemente com o pão de cada dia, não mais. Ananias, arriscaria dizer, é quase um anti-cristo, mesmo sendo o Cristo àquela altura apenas um juvenzinho. Em conversa com o carpinteiro, Ananias mostra-se racional o suficiente para saber que viver é satisfazer-se, que não há qualquer metafísica que explique as atitudes ou as governe, e que viver é fazer, sem procurar entender o certo ou o errado disso, pois enfim pouco sentido tem tal oposição. Se não teve um filho, ao menos ir à guerra, ou qualquer coisa que lhe fizesse sentir capaz, senhor de si, e enquanto conversa com José “ouviu-se a voz de Judas, que dizia em tom de autoridade, Eu sou Judas o Galileu, então Ananias

virou-se para o olhar e disse a José, sorrindo, Vês ali o meu capitão, não teve o carpinteiro tempo para responder porque outra voz soou, a de Jesus, dizendo, Então o teu lugar não é aqui. José sentiu como uma picada no coração, era como se tais palavras lhe estivessem a ser dirigidas, como se o jogo infantil fosse instrumento doutra verdade, lembrou-se das três pedras e tentou, mas sem saber porque o fazia, imaginar a sua vida como se diante delas é que devesse, doravante, pronunciar todas as palavras e cometer todos os actos, porém no instante seguinte entrou-lhe no coração um sentimento de puro terror porque compreendera que se havia esquecido de Deus” (SARAMAGO, 2002, p.148).

Ananias havia se esquecido de Deus? Era essa a impressão que José tinha de si próprio quando, por um instante, e sem saber porque, imagina que não deveria dar contas de si e de seus atos a ninguém, que também ele, como Ananias, poderia ser livre.

José começa seu processo de morte do Outro quando resolve arriscar-se para resgatar Ananias, este à espera da morte, em Séforis. O carpinteiro parece estar em busca de um risco ao qual fosse capaz de se expor sem um motivo sólido, tal como ocorre com a vida, cujo sentido único agora parecia ser determinado por ele mesmo, José, um motivo eleito segundo sua vontade, e só.

Afinal, o carpinteiro parecia estar descobrindo o engano de se acreditar num caminho específico a seguir ou num lugar exato a chegar. Começa-lhe a clarear a idéia de que as escolhas feitas não são necessariamente a exclusão de outras; são vontades, decisões próprias e só. Ir resgatar Ananias ou ter corrido para proteger o filho recém nascido foram exercícios de sua vontade, esta possível de autonomia, insubmissa. Buscar Ananias foi como fazer um filho, empreender algo sem obrigatoriedade de prestar contas senão consigo.

Duramente, José descobre que não precisa contar com perdão, porque não há culpa. “Deus não perdoa os pecados que manda cometer. José não voltou ao armazém, compreendera que o sentido das suas acções se perdera para sempre, nem o mundo,

o próprio mundo, tinha já sentido, o sol esta a nascer, e para quê” (SARAMAGO, 2002, p.161). Então, fazer ou não fazer; ter protegido o filho ou avisado do perigo que corriam as crianças de Belém, tudo enfim é responsabilidade do indivíduo, do Eu, que tem diante de si todas as verdades esfaceladas e equivalentes. Eis o sujeito multipersonal disperso na relatividade pós-moderna, no Caos flutuante em que todas as coisas têm múltiplas faces interrogando umas às outras.

O que leva um inocente à morte é decidido segundo critérios subjetivos e banais. E o carpinteiro na prática sente isso pois segundo o narrador no “instante em que José deveria ter gritado, Estou inocente, [...] calou-se, desistiu, então o sargento olhou, terá pensado que a precisão simétrica sofreria se a última crux não fosse usada, que quarenta é uma conta redonda e perfeita” (SARAMAGO, 2002, p.165).

Morre o carpinteiro, de uma morte talvez dolorosamente livre para quem sempre esperou recompensa ou temeu os castigos. “Deitado no chão, [...] se ainda sente as dores dos cravos”, diz o narrador “que ele saberá que lugar ocupou verdadeiramente a justiça de Deus na sua vida, agora que nem de uma nem de outra pode esperar mais nada” (SARAMAGO, 2002, p.173).

Quando José sai de cena, é seu filho quem fica agora, atormentado pelo sonho constante de que o pai o mata. Em busca de explicação para o tal sonho, o filho do carpinteiro descobre todas as circunstâncias do seu nascimento, e também o laço de culpa que une sua vida a do pai, subjugando-o tanto quanto aquele. Contudo, Jesus, bem no começo de sua inquietação em busca de entender os sonhos que herdou do pai, mostra-se um tanto diferente deste. Quer ele, conhecer, entender, atuar por si sobre sua própria vida, rejeitando acostumar-se com a culpa, ou não pensar, “tem, como ele próprio declarou, uma ferida na alma, e, não lhe consentindo a sua natureza esperar que lha sarasse o simples hábito de viver com ela, até chegar a fecha-la essa cicatriz benévola que é não pensar, foi à procura do mundo, quem sabe se para multiplicar as feridas, com todas elas juntas, uma única e definitiva dor” (SARAMAGO, 2002, p.200).

Deste ponto, em que Jesus torna-se figura protagonista, em diante, notaremos de forma cada vez mais explícita a resistência a um destino, ou a qualquer vontade que, sendo oposta a do indivíduo, queira se impor. E, mediante a idéia de que em “Deus, criador e regedor do universo, estão contidas todas as vontades possíveis, a sua, mas também a de todos os homens nascidos e por nascer [...] interveio Jesus, numa súbita iluminação, cada um dos homens seria uma parte de Deus” (SARAMAGO, 2002, p.212).

Sua consciência quanto à própria vontade aos poucos se forma dolorosamente, pois certamente não é fácil descobrir que se pode mover para qualquer lado, quando se foi sempre ensinado a seguir um Outro que sempre escolhe os caminhos. Por falar em caminhos, este Jesus logo vai encontrar um pastor, o mesmo que o acompanha desde que foi concebido. Longe de casa, livre da mãe, Jesus tem a oportunidade de ensimesmar-se, promover uma incursão por si a ponto de tornar-se senhor do seu Eu, coisa que significa, então, livrar-se do jugo do Outro. Porém, tal é possível? Tal sujeito clássico, cristalizado, não é a matéria do EJC. Aos poucos, este Jesus se revela um amálgama de muitas pessoas, todas dentro e para além do mesmo Sujeito. Tal é o formato do Sujeito pós-moderno, heteronímico. Em confronto com as opiniões de um pastor a quem se une, Jesus chega a dizer que “Deus não vive, é”. Mas logo tem sua fé refutada pela convicção de um homem que diz: “não gostaria de me ver na pele de um deus que ao mesmo tempo guia a mão do punhal assassino e oferece a garganta que vai ser cortada”. E mediante a resposta ainda ortodoxa - “um dia te punirá” - novamente o pastor rebate: “Ainda bem que não dorme, dessa maneira evita os pesadelos do remorso, [...] Não tenho deus, sou como uma das minhas ovelhas” (SARAMAGO, 2002, p.233). Aos poucos Jesus vai se dividindo em muitos e entendendo que todas as verdades valem tanto quanto a sua, e que Deus, sendo único, não poderia ser lícito. Na própria constituição do discurso narrativo, o narrador faz auto-referências - “mas nós, sim, que, como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, é e há de ser, nós podemos pronunciá-las”

(SARAMAGO, 2002, p.239) — apontando-se como senhor das verdades e das vidas das personagens. E não doutro jeito, senão pelo narrador, em EJC uma testemunha; um evangelista, é que tudo se faz.

Pertinente é voltar a pensar na aproximação entre Jesus e o pastor. O primeiro cheio de idéias e tradições religiosas; o segundo completamente desligado de ambas e ainda por cima um cético. Este pastor não é, na verdade, a voz do questionamento? Não representa ele os esforços para que o Homem conheça Deus? Na verdade um aliado do mesmo na tarefa de se fazer entendido em seu propósito de cobrar a morte do Homem em nome de sua glória. Finalmente, o pastor, metaforizando uma nova concepção do Diabo, é quem realmente leva o nazareno a Deus e à obrigação de decidir se o mata para ser livre ou se morre para vê-lo viver pelos séculos. Lamentavelmente, de acordo com a tônica do romance, o nazareno, o Homem é quem morre sem conseguir superar seu Outro. E nisto então consistiria o Diabo — alegoria criada pela religiosidade — no conhecimento de Deus e de si e na possibilidade de escolher. Por isso então é que Jesus “decidiu, contra o respeito e a obediência, contra a lei da sinagoga e a palavra de Deus, que este cordeiro não morrerá, que o que lhe tinha sido dado para morrer continuará vivo, e que, tendo vindo a Jerusalém para sacrificar, de Jerusalém partirá mais pecador do que quando cá entrou, já não lhe bastavam as faltas antigas, agora caiu em mais esta, o dia chegará, porque Deus não esquece, em que terá de pagar por todas elas. Durante um momento, o temor do castigo fê-lo hesitar” (SARAMAGO, 2002, p.250). O próprio Deus em conversa com Jesus afirma: “Também se aprende com o Diabo, E tu estás em poder dele” (SARAMAGO, 2002, p.254).

Aos poucos, Jesus vai aprendendo como é difícil viver no mundo sem ter o prepúcio, ou por outra, viver no mundo e ao mesmo tempo pertencer a Deus. E infelizmente, apesar de tudo que o pastor lhe ensinou dessas lições de ser Homem; de ser livre e consciente de suas possibilidades; não afeito a qualquer promessa ou discurso que lhe ampute a vontade e o impulso

telúrico, ludibriado ou assediado por promessas, Jesus sacrifica sua ovelha e sua vontade, sacrifica a si. A esta fraqueza de Jesus, o pastor sentencia: “Não aprendeste nada, vai [...] Não aprendeste nada [...] Tens de voltar ao princípio, não aprendeste nada” (SARAMAGO, 2002, p.269).

Este Jesus, que ainda viverá muitos sucessos após esta renúncia de si, é o homem sem forças, um alguém que sucumbiu à força de outra vontade, exercendo-a o tempo todo, tendo a sua própria sempre aos olhos e a todo instante perguntando-se “Que és tu, afinal”. E sem ter memória que lhe possa definir a identidade cristalina, “buscava nas lembranças do que tinha sido uma ponta por onde começar a confissão que lhe pediam, de súbita viu a sua vida como se ela pertencesse a outro” (SARAMAGO, 2002, p.358).

A certa altura deste evangelho nos é dado o testemunho de um segundo encontro entre Deus e Jesus. E vemos que o Homem, é induzido a acreditar que tudo provém de Deus, logo, a ele se deve. Mesmo a insatisfação e a vontade de ser mais, de dominar, não seriam outra coisa senão uma herança da vontade do Pai. O Pai que por todos os meios nos faz acreditar que tudo se dá por nós mesmos. Assim fez com o carpinteiro, e agora com o nazareno ao dizer-lhe que “a insatisfação [...] foi posta no coração dos homens pelo Deus que os criou, falo de mim, claro está, mas essa insatisfação, como todo o mais que os fez a minha imagem e semelhança, fui eu busca-la aonde ela estava, ao meu próprio coração, e o tempo que desde então passou não a fez desvanecer, pelo contrário, posso dizer-te, até, que o mesmo tempo a tornou mais forte, mais urgente, mais exigente” (SARAMAGO, 2002, p.369).

E este Homem perseguido pelo Pai e que só no Diabo, talvez, pudesse encontrar uma identidade, constata que de fato os dois não são verdades opostas, e que o mundo, portanto, não se explica, não obedece uma lógica binária, uma estrutura de pares opostos. E o que é o Homem, senão o filho deste Caos, desta ilusão? Um sujeito fragmentado, cujo Eu está num entre-lugar flutuante entre dois Outros que em verdade não se opõem perfeitamente? Posto numa barca entre aqueles que supunha

inimigos “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido” (SARAMAGO, 2002, p.368). E mediante a decisão de Jesus de romper com Deus para viver como um homem qualquer, ouve-o aconselhar dizendo que “Tudo quanto a lei de Deus queira é obrigatório, as exceções também, ora, meu filho, sendo tu, duma certa e notável maneira, uma exceção, acabas por ser tão obrigatório como o é a lei, e eu que a fiz” (SARAMAGO, 2002, p.371), “e não faças como o cordeiro irriquieto que nao quer ir ao sacrifício, ele agita-se, ele geme que corta o coração, mas o seu destino está escrito, o sacrificador espera-o com o cutelo, Eu sou esse cordeiro, O que tu és, meu filho, é o cordeiro de Deus, aquele que o próprio Deus leva ao seu altar, que é o que estamos preparando aqui” (SARAMAGO, 2002, p.374).

Outra vez se conclui, que outra saída ao Homem senão matar o Pai? Diante de um olhar inquisidor do Diabo, durante uma conversa com Deus, o nazareno entende “que desobedecer a Deus uma vez não basta, aquele que não lhe sacrificou o cordeiro, não deve sacrificar-lhe a ovelha, que a Deus não se pode dizer Sim para depois dizer-lhe Não [...] Deus, apesar das suas habituais exibições de força [...] não tinha poder para obrigar-te a matar a ovelha, e, contudo, tu, por ambição, mataste-a” (SARAMAGO, 2002, p.375).

Aceitando a vontade de Deus, Jesus dá provas de ser um Sujeito cujas inquietações não calam, porém, não são expostas; sujeito frágil que não pode conviver com a liberdade que só a dúvida propicia, esta que deveria fazê-lo forte e autêntico, como o pastor, logo se converte no que o faz débil. Perplexo, ameaçado pela liberdade de ser Natural e telúrico; de ser obediente aos impulsos que carrega no corpo e às indignações subversivas do caráter, é fácil para o discurso divino, metáfora do discurso religioso, oprimi-lo com as aflições da culpa. O livro de Saramago na verdade não faz uma crítica ou questionamento à figura de Deus, afinal seria esta uma questão de segunda ordem para um

escritor materialista, mas ao poder supra secular que se arroga a religião para ter, na verdade, maior domínio do século. Na fala de Deus está o princípio da culpa e do medo como mecanismos para se submeter todo EU que se queira livre.— “a esses homens não terás de dizer mais do que Arrependei-vos Arrependei-vos Arrependei-vos,[...] qualquer coisa capaz de chocar as sensibilidades e arrebatam os sentimentos, Um filho de Deus na cruz, Por exemplo”, e quando Jesus cogita que talvez não possa levar as pessoas a entender o que justifica sua obrigação de sofrer, Deus afirma que “até isso é bom, há que deixar as pessoas inquietas, duvidosas, leva-las a pensar que se não conseguem compreender, a culpa e delas” (SARAMAGO, 2002, p.376).

O próprio Deus refere-se a essa estratégia para submeter o Homem, domina-lo. O Homem deve carregar a culpa surdamente a ponto de rejeitar em si a própria humanidade e aspirar uma natureza divina. Pois isto é querer um Eu, ao invés de muitos, aspirar uma única verdade, o céu, pela qual aceita se sacrificar. Pois então, quando a religião se apresenta a esse Homem predisposto pela culpa como único caminho para Deus, não é a ela que este se sacrifica? E se jamais alcançarão felicidade, ao menos “terão a esperança duma felicidade lá no céu onde eu eternamente vivo, portanto a esperança de viverem eternamente comigo” (SARAMAGO, 2002, p.379).

Brincando com o tema da multipersonalidade, o narrador nos faz pensar num deus, inimigo de Deus já que talvez “não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz”, De Pessoa (alusão a Fernando Pessoa, poeta português, *grifo nosso*), “foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa” (SARAMAGO, 2002, p.389). Um deus nascido no próprio homem, fruto das verdades particularmente experimentadas, sentidas pelo pensamento; um deus feito por cada indivíduo, ao seu jeito, heterônimo de cada Pessoa.

Contudo, é mesmo Deus quem prevalece na pessoa do Nazareno, e após ter aceitado a incumbência de cumprir sua vontade, anulando sua própria natureza e assumindo a Outra, divina, da qual se apossa para fazer acontecer os milagres, Jesus

vai cego por onde aceitou ir. Chega ao Gólgota, incapaz de rebelar-se, fracassa, realmente não aprendeu nada como lhe disse o pastor. E o perdão que pede em nome de Deus, deveria pedi-lo também em seu nome, por acreditar “que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (SARAMAGO, 2002, p.444).

REFERÊNCIA

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. 32.^a reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

O PLURILINGÜISMO EM “QUARTO DE DESPEJO”:

Estes dias eu fiz umas poesias¹

Doriedson Rodrigues

Salomão Larêdo

Universidade Federal do Pará/CML

RESUMO

No presente trabalho, investiga-se o plurilingüismo no romance *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, principalmente através da fala das personagens, tanto em decorrência do discurso direto como do indireto, bem como por meio de gêneros intercalados, como o poema, o diário e os provérbios, além de se observar a presença de sentenças e aforismos. Do ponto de vista teórico, toma-se Bakhtin (1993) como referencial, a partir do qual pode-se conceber o plurilingüismo como a presença, principalmente no gênero romance, do *discurso de outrem na linguagem de outrem*, isto é, de um conjunto de linguagens diferentes de que se serve o prosador-romancista para criar o seu universo ficcional. As análises demonstraram que o plurilingüismo, introduzido e organizado por meio do discurso direto, indireto, aforismos e sentenças, bem como por meio do uso de provérbios e de gêneros intercalados, no romance *Quarto de Despejo*, propiciou que as intenções da autora-narradora fossem refratadas, expondo a difícil vida sua e a dos habitantes da favela do Canindé, em São Paulo.

Palavras-Chave: Plurilingüismo; romance-diário; hibridismo; bivocalidade.

ABSTRACT

In the present work, the plurilingüismo in the romance is investigated Room of Ousting, of Carolina Maria of Jesus, mainly through speaks of the personagens, as much in result of the direct speech as of the indirect one, as well as by means of intercalated sorts, as the poem, daily and sayings, beyond if observing the presence of sentences and aforismos. By the theoretical point of view, Bakhtin is overcome (1993) as referencial, from which can be conceived the plurilingüismo as the presence, mainly in the sort romance, of the speech of outrem in the language of outrem, that is, of a set of different languages of that if it serves the prosador-romancista to create its ficcional universe. The analyses had demonstrated that the plurilingüismo introduced and organized by means

¹ Fala da autora-narradora (*Quarto de Despejo*, p. 152), antes de introduzir um poema em seu diário.

of the direct, indirect speech, aforismos and sentences, as well as by means of the use of sayings and intercalated sorts, in the romance Room of Ousting, propitiated that the intentions of the author-narrator were refracted, displaying the difficult life its and of the inhabitants of the slum quarter of the Canindé, in São Paulo.

Key Words: Plurilingüismo; romance-diário; hibridismo; bivocalidade.

1 INTRODUÇÃO

Com Mikhail Bakhtin (apud CORRÊA, 2002), os estudos de natureza discursiva tiveram um grande avanço. Compreendeu-se que os enunciados estão marcados pela história de suas ocorrências. Há um acúmulo de vozes, pois, em todo e qualquer enunciado, funcionando como um eco de um número ilimitado de enunciações anteriores. No romance, esse caráter bivocal da linguagem humana assume características impressionantes, mergulhando o leitor em um universo de vozes sociais, políticas, religiosas, por exemplo. No romance, a presença de múltiplas vozes culminou com o seu plurilingüismo.

O plurilingüismo encontra-se na fala do próprio cotidiano, por exemplo, quando os falantes através do discurso indireto manifestam a fala de um outro, muitas vezes a usando para veicular o que, de forma implícita, pensam. Não raro, deparamo-nos com cenas de um falante dizendo para um interlocutor: *olha, na reunião, falaram que você vai ser processado por causa do que disse no comício*. O verbo *falaram* pressupõe que houve vozes que introduziram essa argumentação, as quais, no momento, podem estar servindo para o falante, implicitamente, insinuar ao seu interlocutor, considerando uma situação de intriga pessoal entre os dois: *adoraria que esse processo ocorresse*. Essa presença do plurilingüismo no romance permite ao leitor ter uma obra muito mais próxima de sua realidade, uma vez que possibilita encontrar as próprias vozes que permeiam o seu cotidiano, como a do padeiro, do operário, do caboclo amazônida, identificando-se ou não com elas.

No presente trabalho, investiga-se o plurilingüismo no romance *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, principalmente em decorrência da fala das personagens, tanto através do discurso direto como do indireto, bem como por meio de gêneros intercalados, como o poema, o diário e os provérbios, além de se observar a presença de sentenças e aforismos, os quais contribuem para refratarem as intenções da autora-narradora.

2 O PLURILINGÜISMO NO ROMANCE

O termo plurilingüismo pode ser compreendido como o (...) “conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista”, conforme nota dos tradutores do livro *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, de Mikhail Bakhtin (1993, p. 107). Bakhtin, nessa obra, mais precisamente no capítulo III, mostra como diversas vozes, linguagens, de uma sociedade circulam no interior de um romance; veiculando concepções ideológicas sobre o homem, a cultura, a realidade. Ao comentar a atitude do autor em relação à linguagem enquanto opinião corrente, por exemplo, assim se expressa Bakhtin (1993, p. 108): “Às vezes, ao contrário, como que se solidariza com ela, apenas mantendo uma distância mínima, e, de vez em quando, fazendo ressoar diretamente nela a sua própria ‘verdade’, isto é, confundindo a sua voz com a dela”.

Ao tratar de plurilingüismo, Bakhtin (1993) enfatiza o caráter híbrido que o mesmo assume, quando um enunciado, embora pertencente a único falante, permite a percepção de *dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens* (...) (ibidem, p. 110) que parecem fundirem-se em uma só voz. Além dessa característica, Bakhtin (ibidem) informa que o discurso dos personagens é uma outra forma de o plurilingüismo ser introduzido e organizado no romance: por meio das palavras dos personagens, podem ser percebidas as intenções do autor, a sua linguagem. Por meio do discurso direto e dos diálogos, portanto, cf. Bakhtin ao comentar o estilo de Turguêniev (1993, p. 120), o plurilingüismo social pode ser introduzido, manifestando-se em

diferentes grupos sociais no interior de um romance, propiciando ao leitor uma miscelânea de tipos povoando o universo ficcional.

Bakhtin (1993) também explicita que a presença de outros gêneros discursivos no interior de um romance também é uma das formas de se introduzir e organizar o plurilingüismo. Para ele, “o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (*novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.*), como extraliterários (*de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros*)” (...) (1993, p. 124). Ressalte-se, entretanto, que os outros gêneros que permeiam o romance conservam sua estrutura, bem como suas características lingüísticas e estilísticas, determinando, muitas vezes, a própria configuração do romance, criando-se variações como o romance-diário. Sobre a intercalação de outros gêneros no romance, Bakhtin (ibidem, p. 125) destaca que os mesmos podem *ser diretamente intencionais ou totalmente objetivos², ou seja, desprovidos inteiramente das intenções do autor. Eles não foram ditos, mas apenas mostrados como uma coisa pelo discurso; na maioria das vezes, porém, eles refrangem em diferentes graus as intenções do autor (...)*. Semelhante aos gêneros intercalados, menciona-se também a possibilidade de os romances apresentarem toda sorte de sentenças e aforismos, podendo oscilar entre os puramente objetivos e os intencionais, funcionando como máximas filosóficas, plenamente significativas do próprio autor (cf. BAKHTIN, 1993).

Outra característica do plurilingüismo no romance, apontada por Bakhtin (1993), é o seu caráter *bivocal*, ou seja, um enunciado ecoa, além da voz do locutor e/ou escrevente, a voz de outras pessoas, como o inverso também é verdadeiro: muitas vezes, as vozes de outros servem muito bem para veicular

² No presente trabalho, as análises incidiram sobre os gêneros com caráter mais intencional - poema e provérbio, por exemplo. Há, é claro, exemplos de gêneros com características mais objetivos, como o bilhete apresentado à página 116, escrito por um personagem, endereçado à autora-narradora: **A senhora é casada? Se não for quer dormir comigo?** Aparentemente, ele foi apenas mostrado como uma coisa pelo discurso.

a própria voz do enunciador, tal qual se observa no uso de provérbios.

O plurilingüismo é, pois, a fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes (“opinião pública”, linguagem de uma profissão, de um gênero), não estando nitidamente separada do discurso do autor. O entrelaçamento de linguagens é, portanto, um dos traços mais importantes do romance, possibilitando a construção de um universo ficcional próximo do cotidiano do leitor.

3 QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA

Quarto de Despejo: diário de uma favelada é o que escreveu Carolina Maria de Jesus, catadora de papel que viveu na favela do Canindé, na cidade de São Paulo. Carolina de Jesus escreveu seu diário, ao longo de cinco anos, entre 1955 e 1960.

O jornalista Audálio Dantas recebeu como pauta escrever uma matéria sobre uma favela, no bairro do Canindé, que crescia na beira do rio Tietê. Lá encontrou Carolina de Jesus que havia escrito seu diário em alguns cadernos encardidos que guardava em seu barraco. Audálio Dantas achou o que procurava, estava ali a reportagem completa do que se passava dentro da favela. Publicou a reportagem e, em 1960, ajudou a lançar o livro da catadora de papel, com enorme sucesso e inúmeras edições, logo alcançando mais de cem mil exemplares. *Quarto de Despejo* fez sucesso no Brasil e no exterior, expondo à curiosidade pública a negra Carolina, semi-analfabeta, que, claro, teve sua vida completamente modificada – toda a mídia abriu espaço para falar do livro e da autora.

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, por volta de 1915. Em São Paulo foi empregada doméstica,

³ Segundo Audálio Dantas, “o cenário em que foi escrito o diário já não é o mesmo. Parte dele deu lugar ao asfalto de uma nova avenida, por coincidência chamada de Marginal. A Marginal do Tietê, que passa por ali onde até meados de 1960 se erguia o caos semi-urbano e subumano da favela do Canindé, em São Paulo”.

passando, posteriormente, a catar papel. Morou na Rua A, barraco nº 9 da favela do Canindé³, com os filhos Vera Eunice, João José e José Carlos. Com o sucesso do livro, saiu da favela, mas continuou pobre e morreu num pequeno sítio na periferia de São Paulo, em 14 de agosto de 1977, quase esquecida pelo público e pela imprensa.

O diário conta toda a sua vida de mulher simples, revoltada, que não acreditava em ninguém, odiava patrões e políticos, mas sonhava, desde cedo, em escrever, comentando que “pobre não pode ter ideal nobre” e que em seu livro “escreveu a realidade”. Carolina de Jesus informou em diversas matérias publicadas na imprensa que seu amor pela literatura foi incutido por sua professora Lanita Salvina - Carolina estudou até o segundo ano do antigo curso primário - que “aconselhou-me a ler e escrever tudo que surgisse na minha mente. E consultasse o dicionário quando ignorasse a origem da palavra. Que as pessoas instruídas vivem com mais facilidade”.

Sobre o nome do livro, é a própria Carolina de Jesus quem explica: “É que em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós, os pobres, que residíamos nas habitações coletivas, fomos despejados e ficamos residindo debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos”.

O que Carolina de Jesus escreve? É ela mesma quem responde: “escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados (...) umas coisas para desafogar as misérias que enlaçavam-me igual a cipó quando enlaça as árvores, unindo todas”.

Sobre a linguagem em *Quarto de Despejo*, os editores da 2ª edição explicam que a mesma (...) “respeita fielmente a linguagem da autora que muitas vezes contraria a gramática, mas que por isso mesmo traduz com realismo a forma de o povo enxergar e expressar seu mundo”. Com relação à 1ª edição, Audálio Dantas comenta que leu todos “aqueles vinte cadernos que continham o dia-a-dia de Carolina e de seus companheiros de triste

viagem. A fome aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina. Em sua rotineira busca da sobrevivência no lixo da cidade, ela descobriu que as coisas todas do mundo — o céu, as árvores, as pessoas, os bichos — ficavam amarelas quando a fome atingia o limite do suportável. Carolina viu a cor da fome — a Amarela”.

Na 2ª edição de *Quarto de Despejo* (1993, p.169) afirma-se que “ao escrever um diário — um gênero de texto, em princípio pessoal e intransferível — Carolina Maria de Jesus ultrapassou os limites individuais e deu voz à coletividade miserável e anônima que habita os barracos e os vãos das pontes nas grandes cidades brasileiras. A partir da narração de seu dia-a-dia, acabou por traçar um painel variado da vida dos favelados e de sua luta pela sobrevivência. Mais do que isso, com sua linguagem simples e objetiva, a que os erros gramaticais apenas conferem maior realismo, atingiu momentos de grande lirismo e força expressiva, inscrevendo-se, sem sombra de dúvida, na literatura brasileira”.

Produzido no cotidiano da favela, Carolina registra os acontecimentos e expõe a miséria em que vive o povo. Ao lado da construção textual com inúmeras palavras próprias daquele âmbito social, o diário é um livro também de memória social e política. O senso de observação da autora é muito aguçado, talvez pelo fato de ser uma catadora de papel que tem que estar atenta ao que serve ou não e ter que se defender de tudo e de todos, a cada instante, nas tarefas ou mesmo em casa com a vizinhança. Atenta aos acontecimentos políticos, registra bem os fatos num texto recheado de frases que encerram uma percepção filosófica e contém forte imaginário — *é preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários* - (12 de junho de 1958). Consciente, a narradora faz crítica social, religiosa e política, escancara a vida, abre as veias, expõe as tripas do descaso, da exclusão, a violência policial e deseja mudança: (...) “se Deus auxiliar-me hei de sair daqui, e não hei de olhar para trás”(...).

Infelizmente as favelas se multiplicaram em todo o país; as mazelas sociais crescem sem cessar; a exclusão social é imensa, a fome bem maior: o livro de Carolina permanece atualíssimo. É um documento que atesta a incompreensão humana e a péssima distribuição dos bens.

4 PLURILINGÜISMO EM QUARTO DE DESPEJO: ANÁLISES PRELIMINARES⁴

O plurilingüismo em *Quarto de Despejo* foi observado a partir dos recursos discursivos caracterizados abaixo, permitindo uma análise funcional dos mesmos, já que assumem o papel de refratarem as intenções da autora-narradora.

4.1 O DISCURSO INDIRETO: A VOZ DO TENENTE, DE CAROLINA DE JESUS E DOS FAVELADOS

Uma das formas de plurilingüismo observada em *Quarto de Despejo* trata-se do discurso indireto, observado no fragmento (O1). Segundo Maingueneau (2002), com esse tipo de discurso o enunciador tem condições de relatar não as palavras exatas proferidas por um locutor, mas o seu *conteúdo do pensamento*. Entretanto, o uso desse conteúdo não é aleatório. Por meio dele, Carolina de Jesus denuncia a realidade dos favelados. O discurso do outro, geralmente uma pessoa de destaque no universo por ela relatado - como um tenente -, funciona para assegurar ao leitor o tom de verdade de seus relatos: *não é a favelada que diz, mas uma pessoa importante*, cujo discurso a sociedade, geralmente, não descredencia⁵. Essa estratégia, tão comum em textos

⁴ Registre-se que as análises no presente trabalho tomam como objeto a edição de 1960 do romance *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. A edição de 1993 foi utilizada apenas para a construção da sinopse do romance no item 2.

⁵ Pode-se dizer, cf. Foucault (apud MENDONÇA, 2001, p.244), que o *tenente* citado por Carolina de Jesus faça parte de uma sociedade de discurso, integrada por sujeitos autorizados a emitirem valores, regras, posicionamentos, cujas falas, portanto, são tomadas como verdades inquestionáveis. São formadores de opinião.

científicos, permite à Carolina expressar o seu juízo de valor sobre o fato de que o ambiente em que vive não é propenso para educar crianças.

Por outro lado, a utilização do discurso indireto propicia à Carolina de Jesus tomar também o discurso alheio para tecer comentários irônicos, fortalecendo ainda mais o caráter denunciador de seus relatos, além de servir para expressar outras vozes em sua fala, o que também contribui para expor seus sentimentos com relação à realidade por ela vivida — trata-se do caráter polifônico da linguagem humana, de acordo com Bakhtin (apud MAINGUENEAU, 2002). Essa ironia é percebida no diário de Carolina de Jesus pelo contraste entre os trechos (i) *O tenente interessou-se pela educação dos meus filhos* (narradora). (ii) *Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a patria e ao país* (sic)⁶ (discurso indireto) e (iii) *Se ele sabe disto, porque não faz um relatório e envia para os políticos?* (sic) (...) *Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades* (narradora). Assim, a enunciativa encena em sua própria fala a voz do tenente, principalmente através do verbo *interessou-se* e do discurso indireto, distanciando posteriormente através das expressões apontadas em (iii), quando emite seu comentário irônico⁷: *se o tenente sabe que a favela é um ambiente propenso para as crianças tornarem-se inúteis à pátria, por que não faz um relatório e envia aos políticos?*, evidenciando-se também o caráter polifônico da linguagem humana: pelos comentários de Carolina de Jesus, escuta-se a voz popular sobre o caráter demagogo do discurso político: *político só sabe falar; não faz nada de concreto para mudar a vida dos pobres*. Subverte-se, pois, o discurso do

⁶ Ressalte-se que todos os fragmentos de *Quarto de Despejo* encontram-se tal qual o original, mantendo-se, pois, a mesma grafia e formas de construção lingüística.

⁷ A partir de Maingueneau (2002, p.175), ao tratar da *enunciação proverbial irônica*, pode-se entender que a ironia acontece quando a voz do enunciador (...) encena, em sua própria fala, a voz precedente, da qual se distancia.

tenente, a fim de criticá-lo ironicamente, expondo-se a realidade dos favelados: somente se fala dos problemas dos favelados, mas nada se faz para resolvê-los. No dizer de Carolina de Jesus, *Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades* (p.31).

(01)

“**10 de maio** Fui na delegacia e falei com o tenente. Que homem amavel! Se eu soubesse que êle era tão amavel, eu teria ido na delegacia na primeira intimação. (...) O tenente interessou-se pela educação dos meus filhos . Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se util a patria e ao país. Pensei: Se êle sabe disto, porque não faz um relatório e envia para os politicos? O Senhor Janio Quadros, o Kubstchek e o Dr. Adhemar de Barros? Agora fala para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades.” (p. 31)

Observa-se, pois, que a autora, por meio do discurso indireto e da narradora, realiza-se e realiza o seu ponto de vista, cf. Bakhtin (1993, p. 118), permitindo-se que o leitor compreenda-o. Conforme Bakhtin (1993, p. 127), o plurilingüismo é o *discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor* (grifo nosso).

4.2 UM GÊNERO EM OUTRO GÊNERO: ESTES DIAS EU FIZ UMAS POESIAS⁸

Uma outra forma de introdução e organização do plurilingüismo em *Quarto de Despejo* está na intercalação dos gêneros (poema) e no fato do próprio romance de Carolina de Jesus constituir-se em uma variante do gênero romanesco, em decorrência de o gênero diário ter-lhe determinado a forma como um todo, podendo-se até classificá-lo como um *romance-diário*, cf. Bakhtin (1993). Essa tipologia pode ser justificada em virtude dos relatos de Carolina de Jesus estarem circunscritos a datas,

⁸ Idem nota 1.

bem como ao fato de geralmente iniciarem por verbos no pretérito perfeito, indicando um passado conclusivo, isto é, expressando que o que se diz refere-se a algo totalmente concluído, além de estarem relacionados à primeira pessoa, caracterizando o registro de acontecimentos vividos pela enunciativa, e serem elaborados utilizando-se a coordenação entre as orações, servindo para detalhar, passo a passo, as ações descritas. É o que se observa no fragmento (02), ao se indicar que os acontecimentos seguintes referem-se a **16 de julho**, assim como ao se utilizar o verbo *levantar* na primeira pessoa do singular do pretérito perfeito — *Levantei* — e ao se pontuar de forma coordenada os acontecimentos desse dia: primeiro se levantou, obedecendo-se a alguém, depois se buscou água, fez-se o café, deu-se um aviso, etc.

(02)

“**16 de julho** Levantei. Obedeci a Vera. Fui buscar água. Fiz o café. Avisei as crianças que não tinha pão. Que tomassem café simples e comesse carne com farinha. Eu estava indisposta, resolvi benzer-me. Abri a boca duas vezes, certifiquei-me que estava com mau olhado.” (...) (p. 13)

Pode-se afirmar, pois, que esse caráter de diário do romance suscita, cf. Zilberman (2001), a participação do leitor, bem como a sua identificação com situações ali relatadas, seja horrorizando-se ou compadecendo-se diante das mesmas. Parece que o formato diário impele o leitor a vislumbrar a intimidade das personagens que nele habitam, aguçando-lhe a curiosidade. Está aí, pois, uma das características marcantes do gênero romance: retratar o cotidiano, não as peripécias dos poemas épicos, aproximando o leitor de uma realidade vivida, percebendo-se como também fazendo parte da sua vivência diária.

Com relação à introdução do gênero lírico na estrutura de *Quarto de Despejo*, pode-se afirmar que o mesmo, cf. Bakhtin (1993, p. 125), desempenha um papel intencional, apresentando-se como (...) “*máximas filosóficas, plenamente significativas do próprio autor*” (...). Os poemas em *Quarto de Despejo* não estão apenas mostrados pelo discurso (Bakhtin, 1993), mas exercem o

poder de intensificar críticas sobre situações políticas ou amorosas vividas por *Carolina de Jesus*, funcionando como um enquadre conclusivo do que se vinha narrando. Ao relatar, por exemplo, os acontecimentos do dia **8 de novembro** de 1958, mencionando o quanto o preço dos alimentos haviam aumentado, utiliza uma *quadrinha* para, ironicamente, mostrar com ênfase a crítica aos políticos que, no dizer de Carolina de Jesus, prometem melhorar a vida dos oprimidos, mas só sabem aumentar-lhes o sofrimento.

(03)

“8 de novembro ...Fui fazer compras no japonês. Comprei um quilo e meio de feijão, 2 de arroz e meio de açúcar, 1 de sabão. Mandei somar. 100 cruzeiros. O açúcar aumentou. A palavra da moda, agora, é aumentou. Aumentou!

Isto me faz lembrar esta quadrinha que o Roque fez e deu-me para eu incluir no meu repertório poético e dizer que é minha:

Político quando candidato
Promete que dá aumento
E o povo vê que de fato
Aumenta o seu sofrimento!” (p. 129)

Sobre ainda o caráter conclusivo proporcionado pelo poema, funcionando como uma máxima que resume as críticas expressas por Carolina de Jesus, pode-se verificar tal reflexão quando a autora-narradora, sarcasticamente, expõe como o operário é utilizado pelas empresas, tal qual um mero objeto de exposição, desumanizando-se, portanto, para veicular a imagem das mesmas.

(04)

“18 de setembro (...)

...Quando eu vi os empregados da Fabrica () olhei os letreiros que eles trazem nas costas e escrevi estes versos:

Alguns homens em São Paulo
Andam todos carimbado
Traz um letreiro nas costas
Dizendo onde é empregado.” (p. 118)

O mesmo acontece nos momentos de relatos de situações sentimentais vivenciadas por Carolina de Jesus. A autora utiliza o poema para, mais uma vez, enfatizar algum juízo de valor. Os poemas têm, portanto, um caráter polifônico: é uma enunciação que veicula os pontos de vista da autora, avaliando-os. Em (05), a autora, após relatar os acontecimentos sobre o seu estado de doença, menciona a fala de um personagem (senhor Manoel) sobre o fato de um cigano - por quem Carolina de Jesus demonstra um sentimento de amor - seduzir as mocinhas de 14 anos, pois elas dão confiança. Diante desse fato, usa-se um poema para deixar implícito ao leitor o quanto o comportamento do *cigano* entristece Carolina de Jesus, expondo ainda seu ódio para com o mesmo.

(05)

3 de fevereiro

(...)

...O senhor Manoel disse-me que o cigano faz muito bem em seduzir as mocinhas de 14 anos. Elas dá confiança.

Estes dias eu fiz umas poesias:

Não pensas que vais conseguir

o meu afeto novamente

o meu odio vai evoluir

criar raizes e dar semente.” (p. 152)

Pode-se afirmar que em *Quarto de Despejo* a introdução do poema assume duas funções principais da literatura: engajamento e catarse. Por meio dele, o leitor fica conhecendo com ênfase as críticas sociais proferidas pela autora, via narradora; percebe-se também a expressão das mágoas e angústias vivenciadas pela autora-narradora, tal qual se observa no final do livro, quando Carolina de Jesus veicula um poema⁹ que destaca veementemente o quanto a vida lhe é difícil:

⁹ Considera-se o trecho em negrito como um poema em virtude da forma como foi estruturado: um terceto, apresentando elementos que propiciam rima (mais (2^ov) rimando com mais (3^ov)), por exemplo.

“Espero que 1960 seja melhor do que 1959. Sofremos tanto no 1959, que dá para a gente dizer:

Vai, vai mesmo!

Eu não quero você mais

Nunca mais!” (p. 182)

Outra forma de se verificar a presença do plurilingüismo no romance *Quarto de Despejo* encontra-se com a introdução de *toda sorte de sentenças e aforismos* (BAKHTIN, 1993, p. 125). Tal qual o poema, a palavra desse discurso *serve simultaneamente a dois locutores, e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões* (grifo nosso). Ademais, *essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como se conhecessem uma à outra (...), como se conversassem entre si*” (Bakhtin, 1993, p. 127) — trata-se, pois, do caráter *bivocal* da palavra. Em (06), após expor que os políticos precisam saber os problemas vividos pelos moradores da favela, para tomarem atitudes que tornem a vida dos favelados menos sofrida, a autora-narradora finaliza seus relatos do dia afirmando categoricamente, por meio de um aforismo¹⁰, quem deveria ser político, numa clara alusão crítica às pessoas que assumem cargos públicos sem pensarem no próximo. Para a autora, via discurso da narradora, **Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças**:

(06)

“10 de maio (...)

... O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. **A fome também é professora.** (grifo nosso)

Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças. (grifo nosso)” (p.31)

¹⁰ Máxima ou sentença breve e conceituosa.

4.3 DO PROVÉRBIO À RELAÇÃO INTERTEXTUAL: MARCA DE PLURILINGÜISMO EM *QUARTO DE DESPEJO*

Segundo Maingueneau (2002, p. 169), a enunciação proverbial é fundamentalmente polifônica; o enunciador apresenta sua enunciação como uma retomada de inúmeras enunciações anteriores, as de todos os locutores que já proferiram aquele provérbio. Na verdade, o enunciador fala o que pensa pela voz de outrem — “a sabedoria popular” —, eximindo-se de uma participação mais pessoal no discurso proferido: não são suas as palavras; a responsabilidade pelo enunciado proverbial cabe ao povo. Esse gênero discursivo, com suas propriedades lingüísticas — é geralmente estruturado de forma binária, recorrendo-se a rimas e correlacionando partes com igual ou aproximado número de sílabas (cf. MAINGUENEAU, 2002, p. 170) — e sua alta marca de intertextualidade¹¹, uma vez que pertencem a um estoque de enunciados conhecidos como tal pelo conjunto dos falantes de uma língua (ibidem), faz-se presente em *Quarto de Despejo*. É claro, entretanto, que sua inserção no romance não é algo fortuito. Pelo contrário, mais uma vez encontra-se o caráter intencional da autora-narradora. É um discurso que, assim como os poemas e os aforismos, referenda os pontos de vista altamente críticos de Carolina de Jesus sobre a realidade por ela vivida, além de, senão em maior escala, ser o próprio fio condutor de sua voz — eis o caráter polifônico da enunciação proverbial.

Em 7 de maio de 1959, após relatar uma lavagem de roupa, bem como sua frustração em virtude de a mesma ter matado um porco, o que lhe rendeu um grande alvoroço na favela, já que, com alta carência de alimentos ali, todos queriam um pedaço da carne do animal, Carolina de Jesus, categoricamente, finaliza, por meio de um provérbio, que **não há coisa pior na vida do que a própria vida** (p. 158). Há, aqui, uma relação

¹¹ Segundo Koch (2004, p. 145-146), “A intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (...) dos interlocutores”.

metonímica; há também uma bivocalidade nessa enunciação proverbial: fazendo uso de um discurso coletivo — é um provérbio —, Carolina de Jesus, parte de uma comunidade de locutores produtora do provérbio, veicula uma visão pessimista diante da vida que é sua e também daqueles que constroem a enunciação proverbial. Ouvem-se as vozes do povo que vive pessimamente, sem ter porque imaginar a vida como um *mar de rosas*, bem como a voz da narradora, que acredita que o lugar onde habita é um inferno — *Favela, sucursal do inferno, ou o próprio inferno*¹² (p.158) —, portanto não tem porque também florear sua existência. Pela narradora, fala-se também a autora, que, catadora de papel, viveu em condições precárias na favela do Canindé.

(07)

“7 de maio ... Lavei todas as roupas. Jurei nunca mais matar porco na favela. Eu estou tão nervosa que recordei o meu provérbio: **Não há coisa pior na vida do que a própria vida.**” (p. 158)

4.4 O DISCURSO DIRETO: PRESENÇA DE PLURILINGÜISMO

Bakhtin (1993, p.119) expõe que uma outra forma de introdução e organização do plurilingüismo no romance (...) é a do discurso dos personagens, cujas palavras, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor. No presente romance, as palavras dos personagens podem ser observadas a partir do discurso direto.

Quanto ao discurso direto, Maingueneau (2002) explica que nesse tipo de construção é possível encontrarmos dois tipos

¹² Essa sentença pode também ser um exemplo de aforismo, conforme exposto em 4.2.

de discursos: o do *citante* e o do *citado*, bem como que o mesmo *não relata necessariamente falas pronunciadas efetivamente* (ibidem, p. 140-141), tratando-se apenas de uma encenação para criar um efeito de autenticidade. Geralmente, o discurso direto serve para que o enunciador explicita sua adesão respeitosa à fala do *citante*, usando-a para retratar realidades, fazendo suas as palavras de outrem. Na verdade, o discurso direto possibilita ainda mais o plurilingüismo no romance porque permite que a voz de diferentes grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês), cf. Bakhtin (1993, p. 116), assim como *linguagens orientadas e familiares* (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos) se faça presente no universo ficcional, atraindo consideravelmente o leitor: são mundos para serem observados, *brechados*¹³.

No relato de **22 de junho** de 1958, quando se expõem os acontecimentos sobre uma festa que estavam fazendo *na rua Javaés*, onde seria distribuído, imaginava-se, grande quantidade de comida para os favelados, o discurso direto funciona consideravelmente para caracterizar a linguagem do pseudo solidário, aquele que faz caridade com o intuito de se promover às custas do sofrimento alheio. Observa-se que a autora consegue imprimir na linguagem do personagem *Zuza* uma fina ironia — principalmente pelo contraste entre as falas “— *Eu não sou deputado. Sou simplesmente amigo do povo humilde.*”, “— *Ô gente! Eu sou o Zuza! A senhora nunca ouviu falar no Zuza? Pois o Zuza sou eu!*”, “— *Eu vou por o senhor no jornal.*” (Carolina de Jesus) e “— *Você pode me por onde você quiser...*” —, deixando exposto para o leitor que o personagem *adora ver seu nome exposto*, numa clara demonstração de quem deseja se promover pelo que faz. A introdução do discurso direto permite à autora-narradora, ainda, tecer, posteriormente, um comentário crítico sobre o comportamento da personagem, de modo que, por associação das falas do personagem *Zuza* com as da narradora, o

¹³ O termo *brechado* é utilizado aqui com o sentido de observar a intimidade das pessoas, tal qual se pode fazer pelo buraco da fechadura.

leitor possa tirar conclusões de o porquê da mesma não ter simpatizado com seu interlocutor. Essa estratégia discursiva é muito comum na oralidade: quantos indivíduos, quando estão interagindo, encenam no seu discurso o que alguém falou para, posteriormente, ironizá-lo, desprestigiá-lo? É o que se verifica no fragmento (o8):

(o8)

“**22 de junho** Deixei o leito as 5 horas, preparando-se para ir na festa na rua Javaés (...)

(...)Quando eles vieram nos convidar os favelados ficaram contentes. Os que não ganhou cartão ficou chorando e dizendo que não tinha sorte. Percebi que o povo da favela gosta de ganhar esmolas. Puzeram umas tabuas na calçada e forraram com jornaes e puzeram os pães em cima.

(...)

Todos usava roupas humildes. Alguns calçados outros descalços. Apareceu um preto alto e gordo como se fosse decendente de elefante. Falava para todos ouvir.

– Eu não sou deputado. Sou simplesmente amigo do povo humilde.

Comecei a escrever o que observava daquela agromeração. O senhor Zuza viu-me escrevendo.(...).Fui falar-lhe . Perguntei-lhe:

– Quem é o senhor?

– Ô gente! Eu sou o Zuza! A senhora nunca ouviu falar no Zuza? Pois o Zuza sou eu!

– Com que finalidade o senhor faz esta festa?

– faço esta festa para o povo.

– Eu vou por o senhor no jornal.

– Você pode me por onde você quiser...

Não simpatizei com o tal Zuza. Falta qualquer coisa naquele homem, para êle ser um homem completo.”(...) (p. 68-69)

Trata-se de um uso funcional, pois, do discurso direto, permitindo que os habitantes da favela do *Canindé* tenham voz no romance, seja para propiciar comentários críticos sobre suas realidades ou, categoricamente, para mostrar que ali, embora tanta adversidade, existem seres humanos que, analisando-se tal cenário por um viés naturalista do século XIX, poderiam ser outras pessoas caso não morassem nesse lugar. É o que se pode observar no fragmento (o9), além de o leitor ter condições de perceber o dinamismo dos acontecimentos, quando se mostra do diálogo entre Carolina de Jesus e a personagem Sílvia:

“**19 de julho**

(...)

A Silvai pediu-me para retirar o seu nome do meu livro. ela disse:

– Você é mesmo uma vagabunda. Dormia no Albergue Noturno. O seu fim era acabar na maloca.

Eu disse:

– Está certo. Quem dorme no Albergue Noturno são os indigentes. Não tem recurso e o fim é mesmo nas malocas, e Você, que diz nunca ter dormido no Albergue Noturno, o que veio fazer aqui na maloca? Você era para estar residindo numa casa propria. Porque a sua vida rodou igual a minha?

Ela disse:

– A única coisa que você sabe fazer é catar papel.

Eu disse:

– Cato papel. Estou provando como vivo!

...Estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui. Espero que os políticos estingue as favelas. Há os que prevalecem do meio em que vive, demonstram valentia para intimidar os fracos. Há casa que tem cinco filhos e a velha é quem anda o dia inteiro pedindo esmola. Há as mulheres que os espôsos adoce e elas no penado da enfermidade mantem o lar. Os espôsos quando vê as espôsas manter o lar, não saram nunca mais.

(...)” (p. 21-22)

Pelo discurso direto, o leitor possui condições de imaginar os diferentes tipos de personagens que povoam o universo da favela, desde o homem que espanca mulher e estigmatiza outras pela cor (JESUS, 1960, p. 96-97) até aquele que sabe ser amável com o sexo oposto (JESUS, 1960, p. 148). Com o discurso direto, há uma simbiose, uma fala híbrida: falam a narradora, a autora e os milhares de habitantes do Canindé — no fragmento (09), metonimicamente por meio de Silvia, por exemplo — que, assim como Carolina de Jesus, sentem o quanto a vida nesse lugar é insólita.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho não teve a pretensão de esgotar todas as possibilidades de analisar o plurilingüismo na obra *Quarto de Despejo*. Fez-se, isto sim, um recorte em alguns fragmentos a fim de se observar como se apresenta, no discurso da *prosadora-romancista* Carolina de Jesus, um conjunto de linguagens diferentes. Verificou-se que, principalmente através da fala das personagens, tanto em virtude do discurso direto como do indireto, bem como por meio de gêneros intercalados, como o poema, o diário e os provérbios, além de sentenças e aforismos, o plurilingüismo contribui para que a autora denuncie a vida sofrida a que estão submetidos os moradores da favela do Canindé. Pelo diário de Carolina de Jesus ecoaram vozes de milhares de favelados que, assim como ela, nunca foram escutados. Mas o romance-diário *Quarto de Despejo* possibilitou essa manifestação de protesto. Por seu diário ouviu-se a miséria, a fome, o sofrimento, bem como os sonhos de uma vida digna.

As análises mostraram ainda, categoricamente, o caráter bivocal da linguagem humana, bem como o fato de o romance apresentar construções híbridas, de modo que diferentes linguagens estejam mescladas em um mesmo discurso, caracterizando nitidamente o caráter polifônico da fala humana.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

CORRÊA, Manoel Luiz Gonçalves. *Linguagem e Comunicação Social: visões da lingüística moderna*. São Paulo: Parábola, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: F. Alves (Ed. Paulo de Azevedo), 1960.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à Lingüística Textual*. São Paulo: M. Fontes, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação*. Tradução de SOUSA-e-SILVA, Cecília P. de; ROCHA, Décio. São Paulo: Cortez, 2002.

MENDONÇA, Marina Célia. *Língua e Ensino: políticas de fechamento*. In: MUSSALIN, Fernanda, BENTES, Anna Christina (Orgs.). *Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001. v. 2.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

A MANIFESTAÇÃO DO BOI-BUMBÁ EM CHÃO DOS LOBOS, DE DALCÍDIO JURANDIR

Marcilene Pinheiro Leal¹
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este artigo trata da manifestação do Boi-bumbá narrada por Dalcídio Jurandir em *Chão dos Lobos*, obra pertencente ao *Ciclo Extremo Norte*, cujo material teórico sobre a mesma, ainda é escasso. Discutimos, aqui, as diferentes concepções sobre o Boi-bumbá, desde o olhar do folclorista Bruno de Menezes ao entendimento de cunho popular de Vicente Salles.

Palavras-chave: *Chão dos Lobos*, Dalcídio Jurandir, Boi-bumbá, folclore.

ABSTRACT

This article refers to the manifestation of Boi-bumbá related by Dalcídio Jurandir in *Chão dos Lobos*, this work belong to *North Extreme Cycle*, which theoretical material about itself is not enough. We discuss the different conceptions of the Boi-bumbá, since the viewpoint of the folklorist called Bruno de Menezes, to the understanding of popular mark of Vicente Salles.

Key words: *Chão dos Lobos*; Dalcídio Jurandir; Boi-bumbá; folklore.

1 PRELIMINARES DA TRAJETÓRIA DE UM ESCRITOR AMAZÔNICO

No presente artigo, será feita uma leitura da obra *Chão dos Lobos*, penúltima obra do *Ciclo Extremo Norte*, do escritor paraense Dalcídio Jurandir. A personagem principal é Alfredo, cuja trajetória é contada em nove das dez obras que formam o *Ciclo* da narrativa amazônica escrita por esse autor.

Em *Chão dos Lobos*, Alfredo almeja entrar no Liceu, no qual se depara com situações inusitadas. Passeia por Belém, cidade que um dia fora objeto de seu desejo, porém percebe uma cidade cheia de contradições. Convive no meio da miséria e com

¹ Pós-graduada em Língua Portuguesa: uma abordagem textual (UFPA); professora substituta de Literatura Portuguesa (UFPA-SOURE).

a periferia urbana, precisamente na propriedade dos Lobos, onde entra em contato com a tristeza de um povo que dança e canta nas comemorações juninas e nas apresentações de Boi-Bumbá.

É, pois, uma obra complexa, resultante do conjunto de imagens nela reunidas, em que a voz do narrador confunde-se, muitas vezes, com a voz das personagens, fazendo que seu leitor se encontre perdido num labirinto de falas e espaços, entregando-lhe aqui ou ali o fio que prossegue a narrativa.

É importante ressaltar, ainda, que este artigo é originado do Trabalho de Conclusão de Curso, no qual nos propusemos fazer uma leitura da 9ª obra do *Ciclo*. Aproveitando, ainda, um pouco da estrutura apresentada no TCC, apresentamos este artigo composto do seguinte modo: primeiramente, falar-se-á da trajetória de Dalcídio Jurandir e sua obra, bem como a recepção do *Ciclo Extremo Norte*; posteriormente, será desenvolvida a temática proposta, ou seja, uma leitura sobre a manifestação do boi-bumbá em *Chão dos Lobos*.

Dalcídio Jurandir é um escritor-criador do *Ciclo Extremo Norte*, que é composto por dez romances de expressão amazônica; porém, pode, ainda, ser considerado como um escritor-enigma da literatura local por ser pouco conhecido pelos leitores paraenses.

Dalcídio nasceu em uma vila chamada Ponta de Pedras, ilha do Marajó, Pará, a 10 de janeiro de 1909, filho de Alfredo Pereira e Margarida Ramos. Com apenas um ano de idade vai com os pais para a vila vizinha Cachoeira do Arari. E, segundo Renard Perez, foi:

...a natureza primitiva de Cachoeira — com seu rio Arari, suas casas pala fitas, seus campos molhados — o cenário da infância livre de Dalcídio, na ilha de Marajó. Naquele pequeno núcleo de pescadores e criadores de gado, viveu o escritor até aos treze anos, os pés dentro d'água, a pescar e a curtir malária, a olhar as tarrafeações e pescarias de linha, a colher sementes de frutas de bubuia nas enchentes (PEREZ, 1964, p.115).

Aos 12 anos, Dalcídio é levado por sua mãe para Belém, sendo hospedado na casa de parentes. Consegue vaga na escola Barão do Rio Branco, onde completa o ensino primário e depois se matricula no Ginásio Paes de Carvalho, mas não concluiu seus estudos.

Por volta de 1928, Dalcídio Jurandir viajou para o Rio de Janeiro. Tinha, então, dezoito anos quando optou por essa aventura. Mas a sorte não lhe foi favorável, viveu nas condições mais precárias. De volta ao Norte, conseguiu, por meio da ajuda de conhecidos, ocupar diferentes cargos. Foi Secretário Tesoureiro da Intendência Municipal, inspetor de escola, e ainda secretário da Delegacia de Recenseamento, em Santarém.

No ano de 1940, em Santarém, trabalhava como Secretário da Delegacia de Recenseamento, quando obteve o 1º lugar em concurso promovido pelo jornal *Dom Casmurro* e pela Editora Vecchi, concorrendo com a obra *Chove nos Campos de Cachoeira*. Vicente Sales descreve, no texto *O Chão de Dalcídio*, como foi a comemoração de Dalcídio Jurandir ao saber que fora premiado:

A notícia lhe chegou, por telegrama, quando se encontrava em Santarém, na tarefa do recenseamento, 'bico' alcançando nos dias difíceis de 1940: *Chove nos Campos de Cachoeira*, mandado para o concurso Vecchi – DOM CASMURRO – com muito sacrifício e quase desânimo – obtivera o 1º prêmio. A construção desse romance lhe custara muito. O prêmio inesperado carecia de comemoração. Com seu amigo Cronge da Silveira foi tomar tarubá na casa de dona Ana, no bairro da Aldeia, recanto pitoresco e pobre. (SALLES, 1978, p. 347)

Desse período a 1970, Dalcídio Jurandir continuou atuante na elaboração de seus romances, dez deles voltados para a temática amazônica: *Chove nos Campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três casas e um rio*, *Belém do Grão Pará*, *Passagem dos inocentes*, *Primeira manhã*, *Ponte do Galo*, *Chão dos Lobos*, *Os Habitantes e Ribanceira*, sendo que apenas *Linha do Parque* não seguiu a mesma temática.

Dalcídio Jurandir teve três filhos: José Roberto, Margarida e outro que faleceu ainda menino. Foi morar no Rio de Janeiro, onde viveu de sua produção literária. Viajou, ainda, para a América Latina e Europa. Faleceu no ano de 1979, no Rio de Janeiro, no dia 16 de junho, sendo enterrado no Cemitério de São João Batista.

2 O CICLO EXTREMO NORTE E SUA RECEPÇÃO

O Ciclo Extremo Norte é formado por um conjunto de obras cuja matéria ficcional retrata os valores sócio-político-culturais do homem da região amazônica, em especial o Marajó.

A primeira obra do autor foi *Chove nos Campos de Cachoeira*. Começou a escrevê-la em 1931, e em 1940 participou do concurso literário realizado pelo jornal *Dom Casmurro* e pela Editora Vecchi, ganhou o concurso e em 1941 conseguiu a publicação do livro. Para Marli Furtado é uma obra “introdutória do ciclo, na qual se retrata Eutanázio, já no final de sua trajetória de herói agônico, e Alfredo inicia seu trajeto.” (FURTADO, 2001, p.10).

Em seguida, temos *Marajó*, publicado em 1947 pela Editora José Olímpio. Esta obra quebra a trajetória do herói Alfredo, ela parece suspensa da linha temporal que dá continuidade às outras narrativas. De acordo com Marli Furtado:

Algumas referências, entretanto, a aproximam temporalmente do início do ciclo e nos fazem entender o engenho do narrador em configurá-la de tal maneira. Outro lado curioso: a protagonização da narrativa é dividida por dois grupos, um de mulheres pobres (Alaíde, Guita e Orminda), outro de mandatários locais, focalizados em seus atos e mandos nas figuras do Coronel Coutinho e de seu filho Missunga. (Idem, p.10).

No ano de 1958, Dalcídio Jurandir publicou *Três casas e um rio*, pela editora Martins; esta obra retrata, ainda, a infância de Alfredo no Marajó, mas finaliza com nosso herói preparando-se para partir de Cachoeira do Arari, com a finalidade de estudar em Belém.

Quebrando a seqüência narrativa do Ciclo Extremo Norte, Dalcídio publica, em 1959, pela editora Vitória *Linha do Parque*, que se passa em outro extremo. “É a história do movimento operário no Rio Grande do Sul, desde 1895”².

A terceira obra, que compõe o Ciclo Extremo Norte, é *Belém do Grão Pará*, publicada pela Editora Martins, em 1960. Segundo Adonias Filho este é “o romance de um menino e uma cidade, e se a pergunta fosse feita eu diria de *Belém do Grão Pará* de Dalcídio Jurandir” (ADONIAS FILHO, 1965, p.38).

Na seqüência das obras publicadas por este escritor, temos: *Passagem dos Inocentes*, publicada pela Editora Martins, em 1963; *Primeira Manhã*, publicada em 1968 pela mesma editora; *Ponte do Galo*, lançado em 1971, pela Martins/Mec; e *Os Habitantes*, editado em 1976, pela Arte Nova. Entretanto, é importante observarmos que a ordem cronológica do ano de publicação dessas obras não acompanha a lógica temporal da narrativa.

A obra *Chão dos Lobos*, que se tornou objeto deste estudo, foi publicada em 1976, pela Editora Record. Nesta obra, Alfredo reside em Belém, numa zona periférica da cidade, onde no auge de sua juventude se depara com uma realidade contraditória dos “menos favorecidos”. Oscilando entre a sala de aula e a “vagabundagem”, entre o amor por Roberta e a viagem ao Rio de Janeiro, decide finalmente aventurar-se na viagem.

No final da década de setenta e início de oitenta, o escritor publica a sua última obra intitulada *Ribanceira*. Alguns relatos de moradores de Cachoeira do Arari, município do Marajó, atentam para o fato da existência de um livro de contos escrito pelo autor, e também, além de conto e romance, foi possível localizar um outro gênero: a poesia.

² Entrevista com Dalcídio Jurandir, por Antônio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão: Um Escritor no Purgatório. Transcrição da entrevista concedida pela Revista Mensal de Literatura “ESCRITA”, ano 1, n. 6, 1976. Asas da Palavra. Dalcídio Jurandir. Belém, n.4, 1996. p. 29.

Porém, apesar de verificarmos um número significativo de obras desse autor, podemos constatar que somente *Chove nos Campos de Cachoeira*, *Três Casas e um rio* e *Marajó* são as que mais apresentam material teórico publicado em revistas acadêmicas e reportagens de jornal. Além disso, temos *Belém do Grão Pará*, que recentemente foi publicada pela Universidade Federal do Pará em parceria com a Fundação Casa de Ruy Barbosa. Por outro lado, um leitor desejoso por conhecer outras obras de Dalcídio Jurandir dificilmente terá acesso a algumas delas, obras como *Passagem dos Inocentes*, *Primeira Manhã*, *Ponte do Galo*, *Os Habitantes*, *Chão dos Lobos*, *Ribanceira e Linha do Parque* são vítimas do esquecimento por parte tanto dos leitores em geral como dos estudantes acadêmicos, e principalmente dos editores.

Além da falta de publicação das obras de Dalcídio, outro motivo impede que sua produção literária seja conhecida por um número bem maior de leitores. Provavelmente, o número de leitores aumente, visto que a obra *Belém do Grão Pará*, está inserida como leitura preparatória para o Processo Seletivo Seriado da Universidade Federal do Pará.

Nos manuais de teoria literária ou em compêndios de Literatura Brasileira, encontramos pouco material teórico sobre o autor. Alfredo Bosi, por exemplo, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* dedica a Dalcídio Jurandir algumas linhas, mas que atribui aos romances dalcidianos um caráter documental:

Não haveria mãos a medir se pretendesse arrolar aqui os autores que das várias partes do país concorreram para engrossar esse gênero de ficção [a literatura regional amazônica]. Que aliás assume, nos ca-sos mais felizes, um inegável valor documental [...] enfim, do mais complexo e moderno de todos, o marajoense Dalcídio Jurandir, cujo ciclo do Extremo Norte se compõe de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (47), *Três Casas e um Rio* (56), *Belém do Grão Pará* (60) e *Passagem dos Inocentes* (60). (BOSI, 1981, p. 482).

Sabemos, pois, que a falta de reedição das obras de Dalcídio Jurandir, bem como o vazio da crítica literária em torno

de suas obras, são motivos que não permitiram com que o escritor fosse conhecido pelos leitores brasileiros. O professor Paulo Nunes acrescenta a estes outros fatores que influenciaram na má circulação e na precária recepção do conjunto de obras que formam o Ciclo Extremo Norte:

Dalcídio era um caboclo arredo, um comu-nista convicto, que não fazia concessões de quaisquer ordens que contrariassem suas crenças na vida. Isto, sem dúvida, rendeu-lhe contrariedades, inimizades e até mesmo, no meu entendimento, refletiu-se no desca-so de parte da crítica sobre sua obra. Injustiça? Evidentemente, mais uma injustiça, entre tantas outras. Mas, vale dizer, quantos escritores brasileiros já manifestaram ariscos e semelhantes “sintomas” e nem por isso receberam “chá de cadeira” da academia? Mas, faz-se necessário que se diga, que a timidez, por vezes sisuda de Jurandir, não se constituiu no único entrave para o (re)conhecimento de sua obra. Dalcídio nunca foi editado como deveria sê-lo. Edições mal elaboradas, restritas a mil ou dois mil exemplares, muitas das vezes, mal distribuídos e, por isso, com circulação limitada (NUNES, 1999, p.04).

Apesar de consideráveis avanços no estudo das obras de Dalcídio Jurandir, e o número cada vez maior de alunos de pós-graduação, na região, pesquisando este autor, percebemos que tais estudos estão voltados, em maior parte, para suas primeiras obras, sendo, pois, necessário maior incentivo voltado para as pesquisas das demais obras.

3 CHÃO DO LOBO E A MANIFESTAÇÃO DO BOI-BUMBÁ

A obra *Chão dos Lobos*, publicada pela Editora Record, no ano de 1976, é um romance que dá continuidade à trajetória do herói do Extremo Norte. Narra a história de Alfredo, que vem estudar em Belém, mas, agora, fixa residência em uma casa, na periferia da cidade, região pertencente aos Lobos, próximo ao *Não se assuste*, uma espécie de cortiço. Estuda no Liceu, mas fica dividido entre a escola e as manifestações de rua. Desiste da escola, e ao final do romance parte em viagem ao Rio de Janeiro.

Com relação ao título do romance, podemos fazer a seguinte leitura: “Chão” significa espaço, território, terra onde pisamos, e a medida que o narrador fala do *Chão* percebemos que este *Chão* é privado, demarcado, que reúne pessoas das classes subalternas, e estas eram obrigadas a pagar uma taxa aos “Lobos”, nome que certamente se refere a família dona desse pedaço de terra.

O cenário desse *chão*, pertencente aos Lobos, era de miséria, e isso é visível quando o narrador focaliza a situação de moradia, que aglutinava diversas pessoas naquele espaço. Descreve um cenário de sofrimento, onde pessoas se amontoavam lutando por um espaço diante da única torneira existente, e ainda a descrição de crianças tendo que aprender a serem rápidas, pois disputavam o alimento com os animais, também famintos. E isso é possível se verificar no seguinte trecho:

À roda do banheiro e da torneira, as crianças merendavam esta e aquela sobra de sabão, roíam sabugo de milho, de lama e do lixo faziam brinquedos, armas para briga e suas asas de anjo. Os cachorros disputavam prato, cuia, panela, que lambiam por tema e era apanhar guri distraído lhe tiravam a ração (JURANDIR, 1976, p.13).

Desse modo, esta denominação *Chão dos Lobos* pode também abordar a luta das pessoas pela sobrevivência, que marca a temática da narrativa, tanto no que se refere à trajetória de Alfredo, quanto ao conjunto de dramas sociais que são apresentados no romance.

Em relação à manifestação do Boi-Bumbá, *Chão* pode, também, significar espaço onde um só boi-bumbá pisa, pois na época havia intenso confronto entre os bumbás. Segundo Augusto Leal (2002, p.126), era “costume da polícia sair de vez em quando em diligência para prevenir alguns conflitos possíveis de acontecer no bairro. O motivo das investidas policiais era sempre a prevenção da criminalidade” (LEAL, 2002, p. 126).

Em *Chão dos Lobos*, Alfredo deixa-se envolver pelo movimento que o boi-bumbá realiza na cidade. Ele contribui com

os textos para apresentação do boi, assiste aos ensaios, acompanha as apresentações nos currais. Mas como podemos conceber este boi que tanto encanta Alfredo: é um boi sagrado, cultuado ou um boi que interage com os brincantes?

Verificamos aqui algumas significações do boi-bumbá. Câmara Cascudo diz que é um “auto popular formado no norte do Brasil, de Bahia para cima, pela reunião de vários reisados tradicionais, ao redor da dança do Boi, possível reminiscência das Tourinhas de Portugal” (CASCUDO, 1978, p. 436).

Bruno de Menezes, escritor contemporâneo de Dalcídio Jurandir, reúne em seu ensaio *Boi Bumbá, teatro popular*, todos os elementos necessários para a dramatização do boi. Primeiramente, Bruno de Menezes conceitua o folclore junino do bumbá, como um:

Auto pastoril de sobrevivência totêmica, sofrendo atuais modificações, mesclado do patriarcalismo colonial com catequese do gentil, o curandeirismo africano, o primitivismo agrícola, a vida chucra nas fazendas de gado, as diversões permitidas nas senzalas (MENEZES, [s.d], p. 23).

Outra concepção a respeito do boi-bumbá pode ser verificada com Vicente Salles. O autor não percebe esta manifestação como algo sagrado, mas como uma identificação do povo oprimido consigo mesmo, por meio desse teatro popular:

Basicamente é a história do oprimido contada por ele mesmo. Alguns autores vêm no brinquedo *sobrevivências* de cultos ancestrais; mas o boi do bumbá, não é um boi sagrado. É vivo, que dança, que brinca, que bebe cachaça e peida na cara do moleque. (SALLES, 1994, P. 349).

Acreditamos que o boi assistido por Alfredo se aproxima da conceituação de Vicente Salles, dada a possibilidade de interação entre os brincantes, e a quebra do enredo durante a apresentação. Note-se que tradicionalmente o boi é morto e aqui ele é roubado. Quanto à musicalidade há outra quebra com a tradição, o *moderno* é introduzido com a utilização do saxofone, no momento da apresentação.

Esse boi que Alfredo assiste é o Estrela Dalva, que possui tradição reconhecida na cidade de Belém. É possível encontrar um pouco da história da origem do boi em *Épocas do Teatro no Grão-Pará*, de Vicente Salles, livro que reúne os principais bois de comédia que se apresentavam em Belém, entre eles está o *Estrela Dalva*:

Organizado pelo popular Raimundo Antônio da Silva que começou a brincar de botar boi aos 18 anos, por volta de 1901(...), com o Dois de Ouro que mudou o nome adotando Estrela d’Alva, depois de célebre encontro com o boi veludo, do Vicente, em que levou a pior. Do seu *boi de fama*, O Estrela d’Alva, já se tem notícia por volta de 1916. Serralheiro, depois foguista de embarcações fluviais, Raimundo Silva aposentou-se como operário do antigo SNAPP (hoje ENASA), sucessora da Amazon River. Sempre residiu no bairro de São João do Bruno, depois denominado Telégrafo-Sem-Fio, onde era conhecido por Raimundo Bicudo. No bairro foi instalado o Cinema São João e, nos fundos deste, brincava o Estrela d’Alva, depois da proibição de 1922. (idem, 1994, p. 358)

A história de vida da personagem Quintino Profeta, que representava o amo do boi, é recontada no romance. Para que o boi saísse às ruas, muitas vezes o dono do boi tinha que tirar de seu próprio bolso, pois os preparativos eram muitos e o desejo de permanecer a tradição fazia com que o amo tivesse coragem de investir o que fosse necessário para o boi se apresentar. Pode-se conhecer, então, um pouco da história de Quintino Profeta, personagem que lembra o próprio Raimundo Antônio da Silva, citado anteriormente por Vicente Salles:

Antigo serralheiro, foguista de gaiola, tocador de rebecão, Quintino Profeta carrega seu Boi no meio dos afazeres e afazeres e desenganos, atravessando a crise e as alterações do mundo. O boi dava despesa desconforme, cada ano esticando a conta e São João houve que nem acabar de vestir o pessoal podia. São João passado, não foi? Teve de empenhar a casa. Também tira uns minguidos nas orquestras tocando o rebecão pela festa de Nazaré faz parte de uma banda no arraial. No mais é o só pensar no Boi, que é a sua fortuna e a sua fraqueza (JURANDIR, 1976, p.205).

A comédia do boi-bumbá é apresentada aos brincantes por meio de pequenas cantigas, que se intercalam à trama do romance. As cantigas possuem uma seqüência dividida em apresentação, saudação aos brincantes e a narração propriamente dita.

O boi é apresentado aos presentes:

Já chegou, já chegou
Tá no terreiro
Tá no terreiro
Nosso fama caprichoso
Alevantou
Alevantou
Pra pisar orgulhoso
Alevantou
Pra pisar orgulhoso

(JURANDIR, 1976, p.199)

Como é costume, ao ser iniciada a encenação do boi há um momento de saudação do Boi às damas, aos cavalheiros, às autoridades e demais convidados.

Levanta meu boi de fama
Estrela da madrugada
(Idem, p. 201)

E outra:

Meu Boi é prata fina
É pai de muita malhada
Sai de noite do curral
Só volta de madrugada
(Idem, p. 201)

Vimos, até aqui, o aproveitamento de excertos que compõem a narrativa do boi-bumbá, e a presença de alguns elementos que transitaram entre a ficção dalcidiana e o contexto cultural e histórico de Belém: personagens como Quintino Profeta ou Pedro Chaminé; e, por outro lado, a presença dos bumbás que brincavam na cidade: Dois de Ouro, Caprichoso e o Estrela Dalva. É importante destacar que todos esses elementos apresentam-se incorporados à intriga desenvolvida no romance, e não como um registro etnográfico.

Acreditamos ser, na verdade, um fenômeno literário em que a ficção e a história parecem caminhar de mãos dadas. E isto é enfatizado por Carlos Reis, pois para ele a obra literária entra em interação com seu tempo histórico, e traz em si marcas da visão de mundo do escritor. Reis afirma:

A obra literária, privilegiando embora modos de representação sinuosos, não perde por isso, a sua ligação com a sociedade e com a história. De fato, vivendo num tempo e num espaço concretos, dialogando de diversas formas com a cultura e com o imaginário em que se acha inscrito, o escritor representa uma cosmovisão que de certa forma traduz essa sua relação com o seu tempo e espaço históricos. (REIS, 1999, p.8)

É importante ressaltar que o enredo de *Chão dos Lobo* muitas vezes é suprimido para por em evidência a apresentação do boi-bumbá. O foco narrativo, assim, distancia-se do conflito interior do nosso herói para focalizar um conflito macro, em que por alguns momentos é o povo o herói da narrativa.

Assim percebemos que esse povo que *brinca* de colocar boi na rua, mesmo diante da miséria social, ensaiando depois de um dia de longa jornada de trabalho, decorando textos para apresentação, é o povo que busca manifestar-se mediante a opressão das classes mais favorecidas. Desse modo, a apresentação do boi não representa uma simples exposição de brincantes, mas além da *ressignificação* de valores, o que conta mesmo, segundo Stuart Hall (2003, p.258), “é a luta de classes na cultura ou em torno dela”.

O boi-bumbá que Alfredo acompanhava passou, numa outra instância da narrativa, a ser apresentado em palco próprio para apresentação dos bumbas, passando a ser controlado pelo Poder local para a inscrição, seleção e premiação do boi-bumbá vencedor. Verifica-se, assim, que não é interessante para o Estado permitir que essas manifestações aconteçam na cidade. A partir de então, a cultura popular começa a entrar no eixo dialético, que, segundo Hall (2003, p.258), tem duplo interesse, o de *conter* e o de *resistir*.

É justamente no trabalho de *conter* a manifestação do bumbá, a fim de evitar confrontos, que se instauram fortes mudanças na tradição. O boi deixa de ser movimento, manifestação espontânea, e passa a estar na vez, a espera de sua apresentação em concurso. Como percebemos na seguinte passagem:

Campeão nos concursos da cidade, Estrela Dalva e rival do Pai do Campo de jurunas, do Canario do Umarizal, este não saiu mais, Cessada a brifa de capoeira e navalha, desfeita a rixa, agora os bois se respeitam, ate que se cumprimentam, trocam ofício (JURANDIR, 1976, P.208).

Alfredo, que acompanhava o boi-bumbá pelas ruas de Belém, passou a se perceber como sujeito, que, participando da cultura popular, contribui para sua resistência. E no final deste capítulo-percurso, atrás do bumba, o herói se define, adocece. Parece assimilar a transmutação da manifestação do bumbá, que de movimento passa a controle estatal.

Da rede, em meio ao quarto no espaço dos Lobos, nosso herói salta para uma viagem-fuga ao Rio de Janeiro. Porém, a sorte não lhe fora favorável, tendo que lavar pratos para sobreviver, e na primeira oportunidade retorna para Belém: “Corre no cais, um cargueiro, pulou a bordo”.

4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Seguir a trajetória de Alfredo e sua interação com a cultura popular é seguir, também, todo um fio narrativo do Ciclo do Extremo Norte, é perceber, também, que seu irmão Eutanázio compunha letras para apresentações do boi-bumbá, ou mesmo acompanhar os passeios repentinos de Dona Amélia, quando, em dia de festa de santo, partia para o trapiche da cidade a espera da chegada de algum boi-bumbá.

Possivelmente, o gosto de Alfredo por estas manifestações fora despertado pela mãe negra, já que, por um lado, D. Amélia está ligada às tradições populares, participa das manifestações

carnavalescas e das apresentações de boi-bumbá; do outro lado, o pai, Major Alberto, se liga à erudição. Porém, abordar esse caráter dicotômico em Alfredo iria requerer outras páginas para discussão que atentassem para a construção de sua identidade. Por enquanto, basta a instigação!

REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Segunda Série. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1981. p.482
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1978.
- FURTADO, Marli Tereza. *Dalcídio Jurandir: 40 anos de representação de uma Amazônia derruída*. Belém: UFPA, 2001.
- HALL, Stuart. *Diáspora: identidades e mediações culturais*. (Org.) Liv. Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JURANDIR, Dalcídio, *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Deixai a política da capoeiragem gritar: Capoeiras e discursos de vadiagem no Pará Republicano (1888-1906)*. Dissertação de Mestrado em História. Bahia: UFBA, 2002.
- MENEZES. Bruno de. *Boi Bumbá. Auto Popular*. Belém: Cultura do Estado do Pará, [s.d].
- NUNES, Paulo. *Aquonarrativa ou um canto de órgão, lento e profundo*. O Liberal, Belém, 16 jun. 1999. Cartaz, p.4
- PEREZ, Renard. *Dalcídio Jurandir*. In: *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. 2ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- REIS, Carlos. O conhecimento da literatura: In: _____. *Introdução aos Estudos Literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.
- SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará: ou Apresentação do teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994.

LITERATURA BRASILEIRA DE EXPRESSÃO AMAZÔNICA, LITERATURA AMAZÔNICA OU LITERATURA DA AMAZÔNIA?*

José Guilherme dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Uma das questões capitais para a compreensão da Amazônia é considerar se existe uma cultura e uma literatura próprias da região, pois essa discussão transita pela ancestral relação entre o local e o universal. Historicismos à parte, este artigo se propõe a observar a questão por um outro ângulo, isto é, privilegiando antes o método de análise do que aspectos mais conceituais.

Palavras-chave: Teoria Literária, Literatura da Amazônia, Regionalismo.

ABSTRACT

One of the capital subjects for the understanding of the Amazonian is to consider if exists one culture and one literature own of the area, because that discussion come and forth to the ancestral relationship between the place and the universal. Historicism apart, this article intends to observe the subject for another angle, that is, privileging the analysis method before than more conceptual aspects.

Key words: Literary Theory, Literature of the Amazonian, Regionalism.

1 INTRODUÇÃO

Outro dia, revirando minha memória em documentos, lá estava ele. Não era propriamente *in natura*, apenas uma cópia reduzida, mas que a nitidez deixava destacar a manchete: *Clima de interior no Show Pirão*; a data: 21 de julho de 1988. Os pretensos músicos e compositores: eu, Demétrio, Bola, Gilmar e Louro. Parecia até uma escalação de futebol de salão, mas nosso estilo, há 18 anos passados, não era muito compatível com as

* Artigo originalmente apresentado em 24/09/2004, no Ciclo de Palestras de Literatura Brasileira, durante a VIII Feira Pan-Amazônica do Livro, realizada em Belém(Pa), promovida pelo Governo do Estado do Pará. Foi publicado na *Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará*, Ano VI, n.2/1, 2004, João Pessoa, ISSN 1516-1536.

mechas alouradas e cabelos “batidinhos” de hoje, e os brincos em ambas as orelhas inexístiam: éramos magros, cabeludos e ripongas! A apresentação acontecia na programação da CLIMA — Associação dos Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Pará — intitulada *Clima de Som*, no Cine-Teatro Líbero Luxardo, no Centro Turístico e Cultural do Pará “Tancredo Neves”, em Belém, numa quinta-feira. Ah, quanta saudade daqueles tempos idos, em que os aspirantes a músicos e compositores, nesta terra, formavam uma grande comunidade sempre em briga com as instituições, por espaço e por autonomia. Mas o recorte do jornal *O Liberal*, com a notícia do primeiro show de minha curta carreira musical, foi mais que um *revival* saudosista de um pequeno querendo fazer arte. Também mostrou o indício e o início de um discurso regionalista que na década de 80 ajudou a construir a imagem da Amazônia na música local e, quiçá, no discurso institucional que hoje se tem sobre a região, o que já vinha fermentado desde os anos 70 com a música de Paulo André e Ruy Barata¹, resguardadas as proporções e ideologias. Mas vale citar algumas passagens da matéria, do discurso jornalístico e institucional: “fusão de vários ritmos regionais”, “clima de interior”, “violões, vozes e músicas regionais”. Repentinamente, deparei-me como parte da história local, primeiramente como agente sacralizador de um regionalismo beirando a “regionalice”, e posteriormente como um pesquisador dessacralizador dessa visão em seu viés mais chauvinista, o nacional-popular e o regionalismo “não-representativo” do povo, conforme já havia denunciado Gramsci. Mas como conviver com meu outro ego hoje, meu idem, que sou eu duplicado? Eu sou o que fui ontem e o que sou hoje. Mas é tempo de partir, encontrar partes e seguir.

¹ Respectivamente, músico e letrista paraenses que, no início dos anos 70, deram um novo impulso à literatura e à música locais, com um “apelo” regional, sem, contudo, cair na pieguice regionalista e no expediente fácil da “regionalice”, que tangencie o chauvinismo do nacionalismo populista.

2 QUERELAS ENTRE O LOCAL E O UNIVERSAL

Ao que parece, desde que o homem é *sapiens*, ou seja, desde que se viu como ser histórico, com livre arbítrio para compreender e tocar a si próprio e aos seus “pareceiros”, passou, ao mesmo tempo, a conviver com a diáspora do local e do universal, quando, na ânsia de organizar e controlar a vida social, ficou a meio caminho entre dominar ou ser dominado pelos valores e concepções de mundo de si ou de outrem. Essa questão se acentuou bem mais com o expansionismo colonialista europeu na Era Moderna. E diria até mais, com o advento das independências de países asiáticos, africanos e americanos essa questão adquiriu uma nova dimensão, a globalização econômica e a mundialização das culturas, que inauguraram uma fase: o Pós-Colonialismo. A respeito dessa querela, podemos encontrar em Silviano Santiago uma chave para começar a descerrar portas. No lúcido ensaio intitulado “Apesar de dependente, universal”, o autor afirma que

A universalidade ou bem é um jogo do colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história européia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e as reações dos dominados (1982, p. 23-24).

Parafraseando o autor, precisamos encontrar o “entrelugar”, e digo, encontrar a “entremeagem”² de nosso discurso, no

² “Entremeio”, “entremeado”, são expressões utilizadas na linguagem coloquial de “ribeirinhos” e “caboclos” na Amazônia paraense, quando se referem a alguma coisa misturada: — “O peixe tá graúdo ou miúdo?” / — “Tá entremeado, freguesa!”; ou então: — “O senhor só tem pescada?” / — “Tá entremeado com outros peixes!” É uma expressão que conota também a hibridéz, por seu senso de ambigüidade e impureza. Mas opto pela “entremeagem” por seu caráter mais local, sem que perca o universal. Como o hibridismo, aponta para a diversidade quantitativa e qualitativa — graúdo e miúdo, ou variedades de espécies —, mas não traz a mistura no sentido de desigualdade, que torna estéril o conceito e reforça preconceitos sobre a indeterminação do que seja o híbrido, tão questionado e de “delicado” uso, mesmo pelos mais diferentes segmentos que

jogo fluente que parta da universalidade colonizadora e etnocêntrica para a verdade da universalidade diferencial. O ponto de partida e de chegada, nessa questão, é encontrar o “ponto do doce”, lugar em que se agudizam nossas dificuldades epistemológicas em caracterizar a literatura produzida na e para a Amazônia como sendo portadora ou de uma expressão mais local ou de uma expressão mais universal. Minha hipótese é que o caráter nacional ou regional da produção amazônica, ou amazônida, é menos uma questão conceitual e mais um exercício metodológico, por mais que entre teoria e prática a distância seja a mesma, e minha orientação seja da filosofia da práxis, o que tratarei com detalhe mais adiante. Mas antes, consideremos dois pontos de vistas que tratam a questão por enfoques distintos, talvez antagônicos, representados por Paulo Nunes, professor de Literatura Brasileira da Universidade da Amazônia (UNAMA), escritor e doutor em Estudos Literários (UFMG), e por Edílson Pantoja, professor de Filosofia da Secretaria Estadual de Educação (SEDUC) e mestre em Estudos Literários (UFPA), ambos os autores de Belém do Pará.

Nunes, através do ensaio *Literatura paraense existe?*, divulgado no site <http://www.portaldamazonia.org.br>, afirma que “a expressão literatura paraense, além de ser acanhada demais, fere a universalidade, princípio básico a qualquer manifestação que se deseja artística”, completando que a manifestação literária de autores nascidos no Pará não pode cair na fórmula fácil de designações que induzem a uma afirmação de nossa cultura como “exótica, regional, incapaz de difundir sentimentos universais”. Mais adiante, conclui:

tratam de políticas de afirmação racial, que evitam considerar nossa cultura pós-colonial de mestiça, por razões óbvias de políticas de identidade. Uso o termo aqui no seu sentido mais etimológico, de “por de permeio”; “penetrar, atravessar”; “misturar, intermediar”; “mediação” (1813), aqui inclusive como alusão ao conceito marxista. Ou então, como sua forma divergente popular, “entremeio” (séc. XVII), que sinaliza uma forma a meio caminho entre o popular e o erudito, o que está mais próximo de minhas finalidades epistemológicas “gramscianas”, ou seja, a filosofia da práxis.

Precisamos, hoje, mais do que nunca, deixar de pensar acanhadamente. Até mesmo porque se formos aplicar a denominação pátrio-adjetiva para as literaturas regionais, teremos uma superfragmentação da chamada Literatura Brasileira (...). Por essas e outras — embora sendo professor de Literatura da Amazônia —, tenho optado por uma expressão que considero mais conseqüente em se tratando de literatura da/sobre a nossa região: literatura brasileira de expressão amazônica. Afinal, está na hora de (como fizeram os primeiros modernistas) os demais brasis redescobrirem este Brasil que está ao norte, e é demarcado pela linha do Equador. E a literatura, penso, é mais que pretexto, ela é, sem trocadilhos, o passaporte. E que ela não seja somente paraense, seja brasileira, quiçá universal!

De outro modo, Pantoja divulgou, mediante o site <http://www.dalcidiana.blogspot.com.br>, o ensaio *Não existe uma literatura paraense?!*, em que trata a questão, no mínimo, diferentemente. Logo em princípio, afirma:

Não se pode, em nome do desejo de universalização, suprimir o regional. O universal não existe sem o particular, o nacional não existe sem o regional, de modo que, em nome do primeiro, não se pode ignorar o segundo. E muito embora concorde com Nunes quanto à postura simplória que leva alguns a “misturar palavras azedas que provocam estranhamento a olhos e ouvidos”, não vejo que haja, entre este tipo menor de literatura e a denominação pátria *Literatura Paraense*, uma relação necessária e exclusivista que autorize esta literatura de baixa qualidade a representar a “manifestação literária de autores nascidos no Pará”.

Ainda, Pantoja alega que em nada altera a substituição de um adjetivo pátrio por outro, como propõe Nunes ao considerar mais conseqüente a utilização de *literatura brasileira de expressão amazônica* em vez de *literatura paraense*: “A própria denominação (pátria) *literatura brasileira*, se considerada a perspectiva mais global, é também regional”. E emenda:

O que vejo, na recusa do segundo e sua substituição pelos demais, é a expressão do Pensamento uniformizante e totalitário que Adorno e Horkheimer identificam como *Aufklärung*

(Esclarecimento), o qual, à semelhança de um rolo compressor, passa por cima das diferenças e particularidades em nome do desejo de universalidade. Tal Pensamento é identificado como sendo a Metafísica e razão ocidentais. Como se sabe, já em Platão os elementos particulares eram suprimidos e sacrificados em nome da Idéia (esta, forma, modelo universal dos entes individuais). E o totalitarismo de Platão (bem compreendido, esclareça-se), condenava o fazer estético porquanto, segundo ele, encontra-se relegado ao plano da mera imitação (*mimesis*) do particular.

O que fazer, que caminho tomar depois do ressoar de vozes tão competentes? Não tenho nenhuma pretensão de ser um juriconsulto, mas muito mais de pôr lenha na discussão, não para incendiar e calar essas vozes e sim para acalantar-nos ao pé da fogueira e firmarmos um pacto de compadres. E meu pacto inicia por considerar que nos dois existem lá suas razões, mas que o foco talvez mereça ser ampliado.

Em primeiro lugar, a fricção e a ficção entre o universal e o local (aqui, entenda-se entre o nacional e o regional) descortina um fato mais reticular que é a IDENTIDADE, e na querela aqui tratada tem a ver com a relação entre o estético e o político, e porque não dizer o patético do sentimento de pertença a uma nação (compreendo nação como o sentimento de identidade, história e destino comuns entre os usuários de uma dada cultura). Vejamos como se forja o termo: identidade é derivativo do latim *idem*, “o mesmo, a mesma coisa”, mais o acusativo *-itātis* (-dade). O termo surge no século XVII e adquire, no século XX recorrência nos estudos literários para marcar o terreno das chamadas literaturas minorizadas e seu estatuto de autonomia, em face das literaturas canônicas. Portanto, identidade traz a marca de um discurso coletivo, que oblitera vozes que não se enquadrem nele, o que torna o conceito de identidade uma alteridade (*alter+ego*, i.e., “outro ego”, que é o mesmo). Segundo Zilá Bernd, “a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de *alteridade*: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo (*idem*). Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro” (1992, p.15). Baseado nesta concepção é que acredito que a

identidade, em primeiro momento, quase nunca é uma auto-designação, no mais das vezes sendo atribuição do Outro em relação a Nós. A auto-designação de uma identidade frequentemente ocorre quando nos sentimos ameaçados em nosso *modus vivendi* pelo estrangeiro ou quando precisamos auferir benesses políticas, marcando nosso território frente ao Outro. Talvez por isso Paulo Nunes observe que a auto-designação literatura paraense seja tão minimizadora, reduzindo-nos o poder de criação, porque ao se identificarem obras de autores paraenses com um certo “paraensismo” não se permite a entrada do outro, do novo, do diferente, e aí se vai na contramão do conceito de *poiesis*, de criação literária. Contrariamente, a identidade, segundo Bernd, pode ser um “processo em permanente movimento de construção/desconstrução, criando espaços dialógicos e integrando a trama discursiva sem paralisá-la” (Ibidem. p.16). Este é o caminho que a mim parece ser o menos problemático para sair desse beco entre o local e o universal, o que me leva a aceitar mais o conceito de IDENTIFICAÇÃO (processo) ao de identidade (produto). Assim, nada nos impede, ideologicamente, de aceitar uma designação mais localista para a literatura produzida por autores paraenses, desde que se atente para as condições em que o discurso identitário é produzido. Mas, esperam aí: só é paraense, ou amazônica, ou brasileira, a literatura que tem autoria reconhecida de um aborígine dessas plagas? Aqui reside meu segundo ponto de questionamento e ampliação em relação ao que foi tratado por Nunes e Pantoja. Precisamos problematizar o sentido de regionalismo³, de região, sob o risco de colocar fora da bacia a água e a criança: não se pode dizer que o português Ferreira de Castro, em sua obra *A Selva*, não tenha sido tão amazônica como o paraense Ruy Barata o foi em seu poema *O Nativo de Câncer*. Vejamos o porquê de minha afirmação!

³ Neste particular, minha preferência é por intitular antes uma Literatura da Amazônia do que uma Literatura Paraense. A razão é porque a circunscrição estadual é mais de natureza geopolítica e administrativa do que de ordem da cultura, e entendo que a literatura é uma produção cultural, originada pela relação do homem com o meio e com a paisagem que ele produz.

Antes da modernização industrial, o conceito de REGIÃO remetia a um grande território com aspectos particulares, e isolado do restante do mundo, sendo este constituído, assim, de infinitas regiões auto-suficientes e sem relações mais próximas além de serem, no máximo, contíguas. Mas para Milton Santos, com a internacionalização da economia capitalista e a intensificação das trocas, “compreender uma região passa pelo entendimento do funcionamento da economia ao nível mundial e seu rebatimento no território de um país” (1997, p.46). Com isso, deve-se crer que a globalização econômica adquiriu diferentes versões no mundo, e quanto mais lugares se mundializam mais se tornam singulares e específicas as regiões:

A região torna-se uma importante categoria de análise, importante para que se possa captar a maneira como uma mesma forma de produzir se realiza em partes específicas do Planeta ou dentro de um país, associando a nova dinâmica às condições preexistentes (Ibidem. p.47).

Ou seja, o modo de produção continua o mesmo, mas as condições de produção do capitalismo são distintas, conforme a região e a cultura ali existente, ou resistente: a narrativa literária se distingue exatamente por isso, por ser a história de conflitos e acordos entre estas instâncias. E aqui podemos afirmar, como já anunciou Silviano Santiago, que existe sim uma universalidade, mas a das diferenças. E essas diferenças são objetivadas na PAISAGEM, um outro conceito não só da geografia, mas também presente nos estudos literários. Pode-se conceituar paisagem como tudo aquilo que nossa vista, ou a do narrador, abarca a partir dos sentidos:

a dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos (...). A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada; dessa forma, a visão pelo homem das coisas materiais é sempre deformada (Ibidem, p.62).

Chego à conclusão que o impasse não é se uma dada literatura tem caráter regional ou não, mas saber se o narrador ou enunciador constrói sua descrição do espaço a partir de uma

percepção individual criadora, mesmo a despeito de uma realidade aparentemente única, de um espaço comum. Aí a apreensão depende do horizonte de expectativas do observador, de sua educação cognitiva e experiência como vivente de dado espaço, porque a percepção é um processo seletivo a partir de nossas vivências: a paisagem é memória e esquecimento! Considerando o narrador ou enunciador — aquele que também conduz o nosso olhar pela região mediante a leitura — posso afirmar que uma literatura localista não é a que obrigatoriamente é escrita por quem nasceu na região, mas toda aquela em que o local é descortinado como reflexo do universal, como a especificidade de uma região tratada na dinâmica do Mundo, e, não esqueçamos, através da “pena” (dupla pena) de uma voz crítica e criativa, que não sofre pressões e nem força a barra para aparentar ser mais... “original”. Basta o narrador viver e conviver, através da narração, com a realidade anunciada, o que destitui a narrativa do seu sentido ideológico mais canhestro: a questão da autoria pouco importa em face do modo como a narrativa é construída, isto é, pouco importa a certidão de nascimento do autor porque sua ascendência, seu lugar de enunciação, se objetiva no modo de sua narração, de construir sua relação entre o local e o universal, de montar cenários e paisagens na narrativa. Aqui é notório o exemplo da narração em Dalcídio Jurandir (escritor paraense, 1909-1979), que se tece não apenas pela voz do narrador/escritor, mas o escritor também é porta-voz de quantos narradores conviveu, inclusive ele próprio, vivente dos campos marajoaras. O narrador de *Ponte do galo*, ao retratar como a personagem Dadá perdeu os longos cabelos, traz para a narrativa principal uma alusão ao mito da Cobra Grande, ou Boiúna, freqüente na literatura oral e popular da região. O irmão da cozinheira Dadá, Didico, enraivecido por ter sido recusado na cama da messalina Sabá Manjerona mata uma jibóia para “não anavalhar a rapariga”, o que provoca uma penalidade a partir da interdição de haver bulido com animal “sagrado” na crença do povo da ilha de Marajó:

Quem mandou o irmão matar a jibóia? A companheira da cobra vivia pelo arredor, cada cobra tem seu par, tirou vingança,

deixando a baba pela cabeça da adormecida. Uma das amásias do Didico, acostuma catar a moça, invejosa sempre daquele cabelo, corta-lhe, uma tarde, um cacho e fez o malefício nas cinzas da trempe (JURANDIR, 1971, p.16).

Imiscuindo tempo da narrativa e tempo da narração, além do discurso indireto livre, o narrador não delimita em seu discurso o que seja a sua enunciação ou a enunciação coletiva impressa na crença local da Cobra Grande, parecendo importar, principalmente, o drama humano, e as possíveis respostas que outras narrativas possam trazer para tal, sejam científicas, míticas ou históricas. Dessa feita, local e universal perdem, em parte, seu caráter de conceitos fechados e ganham em possibilidade de “entremearem” um novo discurso, mais dialético e aberto a vozes de expressão local, atentando para o universal.

3 POR UMA EXPRESSÃO DO LOCAL

A essa altura do campeonato, já posso me arvorar a optar por uma designação que considero mais adequada para o conjunto de obras que trazem traços de identificação da região, e que se situam na “entremeagem” do local e do universal: LITERATURA DA AMAZÔNIA. Explico!

Em seu primeiro sentido, a preposição *de* marca o lugar de onde provém algo, sua origem. Ademais, a idéia de causa é correlata à origem, o que implica dizer que a Amazônia é a origem e causa desse tipo de produção literária que funda um imaginário pautado em sua paisagem e identidade, transitórias entre o local e o universal: mas, atente-se, a Amazônia é ponto de partida e não um fim em si mesmo. E ainda mais, o que pode ser oportuno para uma análise que não procure essências amazônicas: ao dizermos “literatura amazônica” o adjetivo determina uma qualidade inerente ao substantivo, o mesmo não ocorrendo com a utilização da preposição, que antes aponta uma qualidade de momento, segundo Rodrigues Lapa (1991), motivo pelo qual “são preferidas as locuções preposicionais tanto no estilo literário como na linguagem corrente” (p.191). Metodologicamente, isso

implica em dizer que a teoria da literatura da Amazônia, em meu entender, deve se preocupar, pelo menos em princípio, em elaborar *constructos* e não em apontar quem seja mais ou menos literato amazônida, que fale com mais “precisão” de que cor é o açaí ou o tucupi, no afã de estabelecer uma modelização cromática: esta operação pasteuriza a literatura! Portanto, teorizar sobre uma possível literatura da Amazônia é menos elencar e historiografar autores e obras e mais construir especulações que vão além da hipótese, do “achismo”, o que implica em questionar o senso comum do localismo mais xiita que só tem olhos para rimas fáceis e imagens catacréticas, como “mururé na beira do pé”, segundo o polêmico e irreverente cantor e compositor da música local Eloi Iglesias.

No tocante à expressão “Literatura Brasileira de Expressão Amazônica”, que me perdoe Paulo Nunes, com essa compreensão seu uso perde o sentido, por mais que se justifique a busca de universalidade do autor. Mas pela “lei de economia lingüística”, de nossa língua portuguesa, seu pragmatismo e expressividade estariam mais para o vernáculo germânico, tão interessante para se filosofar em... alemão.

Por fim, acredito que a descoberta — não falo nem em redescoberta — pelos outros brasis desse Brasil literário “que está ao Norte” depende muito mais das condições de circulação e recepção dessa produção, que indiscutivelmente é de qualidade, por seu caráter local que desfralda o universal. A Feira Panamazônica do Livro, iniciativa anual do Governo do Estado a fim de fomentar a leitura, certamente é o começo, em função de seu alcance numérico que instiga a circulação desse bem cultural, o livro e a literatura. Mas está na hora de atentarmos para a recepção, que não está somente em criar metodologias de abordagem do texto literário, também está em se dar condições financeiras de aquisição das obras, para que o sentido festivo, solidário e comunitário de uma feira se estabeleça plenamente. Aí, sim, essa literatura, que tem origem em nossos rincões e pela voz de nossos narradores e poetas, poderá se arvorar ao título de Literatura da Amazônia: que seja referência para os de fora, mas

que seja referência também para os de dentro de nossa cultura, que elida nacional e popular como sinônimos (é o caso da palavra *volkisch*, em alemão), e faça com que os intelectuais não estejam afastados do sentido de povo, do sentido de nação, “nação amazônica”! Portanto, observo que a discussão sobre o regionalismo na literatura da Amazônia não está distanciada da questão do nacional-popular em Gramsci, na Itália dos anos 30, do século XX, porque as duas realidades se aproximam, resguardadas suas particularidades; e as palavras do filósofo italiano podem ser oportunas para iniciarmos novos questionamentos em nossa realidade amazônica, como palavras finais e iniciadoras:

Mas não existe, de fato, nem uma popularidade da literatura artística, nem uma produção local de literatura “popular”, já que falta uma identidade de concepção do mundo entre “escritores” e “povo”, ou seja, os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores nem os escritores desempenham uma função “educadora nacional”, isto é, não se propuseram e nem se propõem o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado (GRAMSCI, 2002, p.40).

REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992. 90p.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*; volume 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 495p.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*. São Paulo: Martins; Rio de Janeiro: INL, 1971. 176p.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 3.ed. São Paulo: M. Fontes, 1991. 214p.
- SANTIAGO, Silviano. “Apesar de dependente, universal”. In: *Vale quanto pesa*; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 200p.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. 5.ed. São Paulo: Hucitec, 1997. 124p.
- <http://www.portaldamazonia.org.br>; <http://www.dalcidiana.blogspot.com.br>