



## UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

*Cristovam Wanderley Picanço Diniz*

**Reitor**

*Telma de Carvalho Lobo*

**Vice-Reitor**

### Comissão Editorial

*Abdelhak Razky,*

*Adair Palácio,*

*Ana Suelly Arruda Câmara Cabral,*

*Angélica Furtado da Cunha,*

*Aryon Dall' Igna Rodrigues,*

*Audemaro Goulart,*

*Benedito José Vianna da Costa Nunes,*

*Dileta Silveira Martins,*

*Francisco Queixalós,*

*Ingedore Villaça Koch,*

*José Guilherme Castro,*

*José Nivaldo de Farias,*

*Luis Antonio Marcuschi,*

*Marcus Antonio Rezende Maia,*

*Maria Elias Soares,*

*Maria Lúcia Almeida,*

*Myriam Crestian Cunha,*

*Patrick Dahlet,*

*Paul Rivenc,*

*Vanderci de A. Aguilera.*

### Centro de Letras e Artes

*Guilhermina Pereira Correa*

**Diretora**

*Célia Maria Coêlho Brito*

**Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras**

Revista  
dos Cursos  
de Pós-Grad.  
em Letras,  
UFPA

# MOARA

ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN 0104-0944

Célia Maria Coêlho Brito  
**Editor**

José Guilherme Castro  
**Editor Convidado**

Hilma Celeste Alves Melo  
**Normalização**

Jorge Domingues Lopes  
**Composição**

Lairson Barbosa da Costa  
José dos Anjos Oliveira  
**Revisão**

Correspondências *Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Pará*  
*Centro de Letras e Artes – Campus Universitário do Guamá*  
*Rua Augusto Corrêa, 1 – Guamá – Belém/PA/Brasil – CEP 66075-110*  
*Tel.: (091) 211-1501 – Fax: (091) 211-1499 – E-mail: mletras@ufpa.br*  
*Home Page: www.ufpa.br/centros/cla/posgrad/mestrado\_letras.htm*  
Tiragem *300 exemplares*

Catálogo *Biblioteca Setorial do CLA*

MOARA. Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém: Editora  
Universitária / UFPA

|  |      |
|--|------|
| n. 1   | 1993 |
| Publicação interrompida de out./93 a set./94 |      |
| n. 2   | 1995 |
| n. 3   | 1995 |
| n. 4   | 1995 |
| n. 5   | 1996 |
| n. 6   | 1996 |
| n. 7   | 1997 |
| n. 8   | 1997 |
| n. 9   | 1998 |
| n. 10  | 1998 |
| Semestral                                    |      |

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

CDD 805  
CDU 8(05)

## Sumário

|   |         |
|---|---------|
| <b>APRESENTAÇÃO</b> .....   | V       |
| <b>Tempo. Literatura. História: algumas variações</b><br>Boris Schnaiderman.....  | 7-12    |
| <b>Mémories et langage: la trajectoire de la parole antillaise</b><br>Jean Bernabé.....   | 13-27   |
| <b>Três versões do múltiplo: teorias da literatura complexas</b><br>Heidrun Krieger Olinto.....                                   | 29-45   |
| <b>Metamorfose: a relevância do tema em narrativas<br/>orais da Amazônia paraense</b><br>Maria do Socorro Simões.....             | 47-62   |
| <b>O literário e o popular: reflexão terminológica a partir<br/>do corpus do Projeto IFNOPAP</b><br>Christophe Golder.....        | 63-76   |
| <b>O distanciamento épico: a voz do narrador no mito<br/>clássico escrito e no mito oral popular</b><br>Gunter Karl Pressler..... | 77-89   |
| <b>Eros na poesia de Vinicius de Moraes</b><br>Christine Franco Pacheco.....  | 91-109  |
| <b>Pasárgada: o mundo que poderia ter sido e não foi</b><br>Josse Fares.....  | 111-123 |

## A consciência de alto mar

Maurício Matos ..... 125-139

## Fendas e tessituras: esboço para uma leitura psicanalítica de *O fazedor de chuvas e Para sempre a terra*, de Max Martins

Paulo Nunes ..... 141-154

## Herança de dívidas: uma leitura de *História de um pescador*, de Inglês de Sousa

Marcus Vinnicius Leite ..... 155-173

## Apresentação

Este número da revista MOARA apresenta artigos que abordam a literatura de diferentes maneiras por meio de estudos teóricos, como também de análises literárias de textos escritos e de manifestações da criação oral. Com isso, propõem-se aos leitores, novos caminhos para trabalhar o objeto literário, nas suas diversas formas de apresentação.

Inicialmente, Boris Schnaiderman faz uma análise da interação tempo/histórico, na literatura. Em seguida, Jean Bernabé discute a força criadora da palavra, no discurso antilhano, e Heidrun Krieger Olinto fala acerca das teorias da literatura.

Os professores Maria do Socorro Simões, Christophe Golder e Günter Karl Pressler apresentam artigos com estudos aplicados à literatura oral, problematizando: o fenômeno da metamorfose, o binômio literário/popular e o distanciamento do herói épico, no mito clássico escrito e no mito oral popular.

Os textos poéticos são contemplados com os trabalhos de Christine Franco Pacheco sobre o mito de Eros, nos poemas de Vinicius de Moraes; de Josse Fares, que analisa o mundo de Pasárgada, nos versos de Manuel Bandeira; de Maurício Matos, que apresenta a “consciência do alto mar”; na obra de Fernando Pessoa; e de Paulo Nunes, que aborda a poética do escritor paraense Max Martins.

A obra do romancista paraense Inglês de Sousa foi revivida por Marcus Vinnicius Leite, ao discutir o tema das dívidas, na narrativa *História de um pescador*.

Com isto, acredita-se que a revista MOARA, mais uma vez, atinge o seu grande objetivo de incentivar os estudos literários, no meio universitário.

José Guilherme Castro

## TEMPO. LITERATURA. HISTÓRIA: ALGUMAS VARIAÇÕES

*Boris Schnaiderman*  
*Universidade de São Paulo*

- **RESUMO:** *Indaga as possibilidades de aplicar a bem conhecida diferença entre curta duração e longa duração (courte durée et longue durée) — tal como foi estabelecida por Fernand Braudel — aos estudos de literatura. Esboça algumas linhas em que isso aparece na literatura, na filosofia e no jornalismo. Refere também alguns autores que nos ajudam a compreender essa questão.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Curta Duração; Longa Duração; História; Literatura; Jornalismo.*
- **ABSTRACT:** *This paper has the aim of inquiring about the possibilities to apply the well known difference between short duration and long duration (courte durée et longue durée) to the studies of literature, as it was established by Fernand Braudel. I try to point out some lines which it appears in literary works, philosophy and journalism. The text also refers to some authors who help us to understand the question.*
- **KEY WORDS:** *Short Duration; Long Duration; History; Literature; Journalism.*

Eis uma preocupação constante de todos nós que nos ocupamos de textos! Já lidei com ela em muitos escritos, e agora quero voltar um pouco a considerações sobre a tão conhecida distinção que Fernand Braudel estabelece entre o tempo curto e o tempo longo na história, a “*longue durée*”.<sup>1</sup> Enquanto a verdadeira tarefa do historiador seria o estudo da história de tempo longo, a outra história, a de tempo curto, a ocorrencial, isto é, *événementielle*, seria sobretudo o campo de ação da crônica e do jornalismo, embora a história tradicional se tenha concentrado, com raras exceções, no “drama dos grandes eventos” e tenha trabalhado com o tempo curto.

---

<sup>1</sup> Já tratei disso na mesa-redonda sobre “O tempo na literatura”, realizada em maio de 1992 no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.

Mas, estabelecida esta distinção, ele dá mostra de grande fascínio pelo que acontece, pela vivência, pela repercussão imediata dos eventos na psique, conforme se constata em seu livro *Escritos sobre a História*. “Desconfiemos dessa história ainda ardente, tal como os contemporâneos a sentiram, descreveram, viveram, no ritmo de sua vida, breve como a nossa” (Braudel, 1978, p. 14). Chega também a escrever sobre

o mundo perigoso (...) do qual teríamos conjurado os sortilégios e os malefícios, havendo, previamente, fixado essas grandes correntes subjacentes, freqüentemente silenciosas, cujo sentido só se revela quando se abarcam amplos períodos de tempo. Os acontecimentos retumbantes não são amiúde mais que instantes, que manifestações desses largos destinos e só se explicam por eles. (Braudel, 1978, p. 15)

A cada passo, porém, parece impor-se ao autor a sedução do imediato, do vivido com intensidade. “Pessoalmente, no decorrer de um cativeiro bastante moroso, lutei muito para escapar à crônica desses anos difíceis (1940-1945)” (Braudel, 1978, p. 71).

Por aí se vê, por mais que ele queira convencer-nos a permanecer numa atitude olímpica e só pensar na história de tempo longo, na realidade, nos momentos em que o discurso teórico fica matizado pelo imediato e contingente, a reflexão sobre as grandes linhas do desenvolvimento histórico adquire, em sua obra, outra dimensão e intensidade.

Estas passagens me impressionaram muito, inclusive porque, a partir dos escritos de um grande pensador da história, temos também a iluminação de todo um caminho para a compreensão das obras literárias.

Um texto muito importante para se pensar nos limites entre filosofia e literatura, como aparecem numa obra determinada, é sem dúvida *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, de Friedrich Schiller (1963). Conforme lembra Rosenfeld, na introdução à primeira edição brasileira:

Talvez se deva ler este ensaio com certa disposição estética, um pouco como os diálogos de Platão: como obra dramática a que, neste caso particular, não falta o cunho da grande comédia; o destino do homem, herói falho e ambíguo, passa, depois de várias peripécias, do infortúnio à felicidade.

Mas o ensaísta aponta, e com razão, que, mesmo assim, trata-se de uma obra essencialmente filosófica. Podemos dizer que se tem aí, nos termos de Braudel, uma verdadeira passagem do universo de tempo curto para o de tempo longo.

Realmente, o ponto de partida para a reflexão de Schiller foi uma preocupação ligada diretamente a ocorrências de seu tempo: o horror provocado no Ocidente pelas violências da Revolução Francesa. Mas, a partir desses eventos, o seu trabalho torna-se uma reflexão de estética filosófica e um desenvolvimento das concepções kantianas sobre arte.

Num outro plano, numa perspectiva em que a história se une à literatura — e com que intensidade isto ocorre, pois o historiador Braudel torna-se aqui um escritor de pulso! — a “história ardente”, que teria a dimensão das cóleras, dos sonhos e das ilusões dos humanos, e que seria uma história dos tempos curtos, temos na realidade uma abordagem vibrante, bem próxima de nós. Vejamos como o mesmo tema foi tratado por Mário Faustino na coletânea póstuma de artigos *Poesia-Experiência*:

... a poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando as diversas fases especiais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso, a poesia é como toda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em dada região, numa época determinada. A poesia, aliás, é incomparável quando registra — com a capacidade condensadora e mnemônica de que só ela é capaz — certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos, nuances essas que, muitas vezes, são bem mais expressivas

de um povo e de uma época do que os grandes acontecimentos. (Faustino, 1977, p. 33)

Deste modo, fica apontada não só a ligação com o imediato, como atuação sobre corações e mentes, mas também a relação com a história de tempo longo de que trata Braudel. Realmente, se pensamos na literatura como documento factual, em termos de “aspecto imediato”, a grande obra literária poderá tornar-se menos importante que um livro medíocre, e Goldmann (1967) já demonstrou isto à sociedade em seu estudo sobre a sociologia do romance, mas, se queremos apreender os valores de um povo e de uma época, saber como ele pensava e sentia, a grande literatura é realmente insubstituível. E aí já entramos plenamente nos domínios da história de tempo longo. E não é por acaso que, entregando-se ao trato com essa história, muitos historiadores modernos aproximam-se cada vez mais da literatura e do mundo ficcional, tema, aliás, sobre o qual existe uma vasta bibliografia.

Não me parece menos instrutiva, porém, a aproximação que se tentou entre literatura e registro imediato, entre literatura e jornalismo. Todos se lembram de que, a partir dos fins do século XIX, surge na literatura uma saturação, um cansaço do realismo psicológico e social, que se manifesta frequentemente por uma recusa da ficção. Assim, nos diários de Tolstói, aparecem com insistência invectivas contra a mentira que haveria em ficar inventando personagens e situações fictícias, quando a própria vida estava ao alcance do escritor para uma apreensão direta. (Trecho em 1893: “A forma do romance não só não é eterna, mas ela está acabando. Dá vergonha escrever mentiras, que aconteceu aquilo que não houve. Se você quiser dizer algo, diga-o diretamente.”). O mesmo repúdio à ficção encontra-se em outros autores da época. Basta lembrar a posição de Valéry em relação a isto. Afirmções semelhantes aparecem em textos de José Martí e Euclides da Cunha, entre outros. (Eis como o primeiro se dirige ao leitor no prefácio a seu único romance, *Lúcia Jerez*, e que foi publicado

como *Amizade Funesta*<sup>2</sup>: “O autor, envergonhado, pede desculpas. Ele bem sabe já por onde avança o romance moderno, profundo como um bisturi e útil como um médico. O gênero não lhe agrada, porém, porque há muito que fingir nele, e as delícias da criação artística não compensam a dor de mover-se numa ficção prolongada; com diálogos que nunca se ouviram, entre pessoas que jamais viveram”.)

Uma atitude de completo repúdio ao ficcional foi comum nas vanguardas da década de 1920. Assim, retomando em 1962 o seu *Nadia*, depois de 35 anos, André Breton aponta que “o tom do relato é calcado sobre o da observação médica e sobretudo neuropsiquiátrica” (Breton, 1964, p. 6), o que é desmentido claramente pela leitura do livro, graças a sua forte carga vital; as fotografias ali acrescentadas, que se destinavam a substituir as descrições literárias, ficam perfeitamente integradas no texto, que nem por isso deixa de lado a literatura para se tornar documento. Assim, a grande realização desta obra está, precisamente, em seu fracasso como projeto.

O mesmo se percebe na pregação antificcional das vanguardas russas. Assim, na autobiografia sintética, *Eu mesmo*; Maiakóvski escreve em relação ao ano de 1925: “Este ano, devo terminar meu primeiro romance”. E pouco adiante, sob a mesma rubrica “1925”: “Quanto ao romance, acabei de escrevê-lo mentalmente, mas não o passei para o papel, pois, enquanto acabava de escrevê-lo, impregnava-me de ódio à ficção e comecei a exigir de mim mesmo escrever tudo com o próprio nome e com fatos reais”. Isto foi escrito em 1928, quer dizer, no ano da plena expansão da *litteratura facta*, a literatura do fato real, quando muitos escritores soviéticos renunciaram à ficção em nome de uma apreensão mais direta da realidade.

Mais uma vez, porém, a realização literária foi mais forte que o projeto inicial. O que sobrou da vasta produção “documental” daqueles anos? Com raríssimas exceções, justamente aquilo que ultrapassava os limites de um simples registro e se

<sup>2</sup> Incluído na antologia *Letras fieras* (1981).

impunha como ficção, mesmo quando em forma de autobiografia ou, até, de diário. Neste sentido, basta pensar um pouco na obra de Isaac Bábel. Se ele ficou marcado pela preocupação de apreender o instante vivido, a sua grande realização se deu principalmente pela aliança que soube realizar entre a *litteratura facta* e a *prosa ornamental*, desenvolvida a partir do início do século, tendo como principais representantes Andréi Biéli e Aleksiei Rêmi-sov.

Tempo curto e tempo longo, os limites entre os quais se move a literatura, o que há de ficcional na história e de histórico na ficção, eis alguns temas que precisamos abordar sempre e que têm de ser objeto de contínua reflexão.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. Trad. J. Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1978. P. 14.
- BRETON, André. *Nadia*. Paris: Gallimard, 1964. P. 6.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977. P. 33.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Paz e Terra, 1967.
- LETRAS FIERAS. La Habana: Letras cubanas, 1981.
- MAIAKÓVSKI. Eu mesmo. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: Herder, 1963.

## MÉMOIRE ET LANGAGE: LA TRAJECTOIRE DE LA PAROLE ANTILLAISE\*

Jean Bernabé  
UAG/GERECF

- **RESUMO:** *Negritude e criouldade não são antagônicas nem incluídas uma na outra, estão numa relação dialética que a realidade e a fala interculturais antilhanas refletem, particularmente através da literatura.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Negritude; Crioulo; Literatura.*
- **RESUMÉ:** *Négritude et créolité ne sont pas antagonistes ni incluses l'une dans l'autre, elles sont dans un rapport dialectique que reflètent la réalité et la parole interculturelles antillaises, particulièrement à travers la littérature.*
- **MOTS CLÉS:** *Négritude; Créolité; Littérature.*

### INTRODUCTION L'AFRIQUE PRIMORDIALE

A la question de savoir si, en effaçant les lettres d'un texte écrit sur un tableau noir, on efface, par la même, la langue qui a rendu possible ce texte, la réponse est, on s'en doute, négative. De même, la déportation et la mise en esclavage de millions d'Africains, malgré leurs vertus amnésiantes, n'ont pas effacé l'Afrique comme langage originel, comme référence primordiale. Je tiens à la dire d'emblée: il n'est pas question d'entretenir ici le syndrome, qui tout au long de nos histoires antillaises et guyanaise, a affecté nos sociétés: la disparition, non pas! mais bien plutôt, pour reprendre la belle expression d'Edouard Glissant, la désapparition: ce n'est pas dire abolition, ni élimination, mais oblitération. Je voudrais donc qu'on prenne l'exacte mesure de ce terme dont l'étymologie latine signifie:

\* Texte réaménagé pour publication, du discours prononcé à la demande de Monsieur Jean-Claude WILLIAM, président de l'Université des Antilles et de la Guyane et à l'occasion de la rentrée solennelle d'octobre 1996, sur le Campus Universitaire de Schoelcher à l'Amphithéâtre Frantz FANON.

«effacer partiellement ou totalement les lettres». Car au-delà des aléas de l'histoire coloniale, l'Afrique est. Oui, L'Afrique existe en soi et pour soi et son message, traversant les siècles, transcende les avatars de la diaspora. Mais l'Afrique existe aussi en nous et pour nous: elle est descendue dans les strates, les replis profonds, les labyrinthes de notre mémoire pour y alimenter le sanctuaire d'une identité.

Il ne faudrait cependant pas se méprendre sur le sens de mes propos et s'imaginer que je postule contre toute évidence anthropologique, qu'il existerait une Afrique homogène. Certes non! car si l'Afrique peut être pensée, rêvée comme une, elle n'en est pas moins plurielle, diverse dans sa géographie, son écologie, ses cultures, ses langues. Seule la dimension et l'expérience de la coupure peuvent conférer à l'Afrique le visage unitaire du mythe, voire du phantasme. Et qui, sinon les esclaves arrachés à leur terre-mère, pouvait le mieux porter en soi, telle une image platonicienne, l'idée même d'Afrique, sorte de talisman dévoué à la survie d'un peuple en rupture de mémoire?

## L'ALCHIMIE DE LA NÉGRITUDE

Qui, sinon des petits-fils d'esclaves, pouvait le mieux, par la vertu d'un travail d'anamnèse sur les lettres (pour parler en termes platoniciens) qui pouvait donc le mieux activer la réapparition de l'Afrique? C'est pourquoi, la plus grande idée moderne de l'Afrique fut l'oeuvre de la littérature, d'une littérature en rupture de ban, d'une littérature conçue comme faculté d'idéation et d'idéalisation, mais aussi de dénonciation et de restructuration. Je dis bien la littérature et non pas l'oraliture dont la vocation essentielle fut ailleurs. Mais c'est un autre débat.

Puisque nous abordons le chapitre de l'expression littéraire, il n'est pas insignifiant de savoir que L'Africain Léopold Sédar Senghor, dans son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, fait une place aux textes créoles de Gilbert Gratiant. Que le Guyanais Léon-Gontran Damas, quant à

lui, écrit "*Veillées Noires*" qui est un recueil de contes créoles. Mais que, pour Aimé Césaire, il en va différemment.

A dire vrai, ce qui intéresse Césaire en premier lieu c'est certes l'Afrique mais l'Afrique occultée aux Antilles sous le manteau aliénant de l'Europe, comme en un *palimpseste*, ce parchemin que les scribes antiques oblitéraient par grattage pour y inscrire de nouveaux textes jugés plus importants. Le poète de la négritude est par nature et par vocation, celui à qui revient la tâche de découvrir les trésors engloutis. A cet égard, il me plaît de rappeler la définition que Césaire donne du poète en 1946 dans son célèbre discours à la jeunesse:

Qu'est-ce qu'un poète, en effet, sinon un homme qui sourd à toutes les injonctions de la logique, s'obstine à croire que la nuit est aussi claire que le jour, que le jour est aussi mystérieux que la nuit; qu'il y a des mots pour arrêter ou précipiter le temps, pour apaiser les fauves ou découvrir les trésors, un homme qui, avide d'aller pour y voir l'envers des choses soupçonné d'être aussi riche que leur endroit, force pour cela l'allure de la pensée et dont la pauvre semence maudite n'est que savoir ouïr et capter les merveilleux messages qui crépitent inaudiblement sur les ondes des pays d'Outre-Raison.

A partir du lien que je viens d'établir entre l'Afrique et les Antilles dans l'expérience césairienne, je voudrais, avant d'arriver au coeur de ma problématique, mettre en évidence la relation de Césaire au créole conçu comme réalité anthropologique, linguistique artistique et idéologique, les deux derniers qualificatifs caractérisant plus particulièrement *le mouvement dit de la créolité*.

Si l'utilisation de la langue française pour exprimer son cri de révolte est parfaitement compréhensible, en revanche, on peut s'étonner, de prime abord, de ce que Césaire n'assigne qu'un statut anthropologique mineur à la réalité créole, laquelle à travers la langue, les contes, les danses, le vaudou, constitue un véritable corps de survivances africaines et une des voies



privilégiées vers l'Afrique ancestrale. La vérité est que le mode psychologique passionnel sur lequel Césaire vit les Antilles l'amène à voir dans cette réalité créole les stigmates d'une Afrique violée, spoliée, vaincue, méprisée, rejetée. Dans l'intolérable situation d'oppression coloniale de l'époque, la négritude césairienne est une alchimie, qui sous le plomb vil des mélanges, métissages et syncrétismes, recherche l'or pur d'une Afrique salvatrice.

D'un autre côté, sous l'effet d'un énorme malentendu sémantique qui n'a été levé que par l'action de la génération des créolistes antillais, le terme "créole" ne désignait (sauf en Guyane cas sur lequel je reviendrai) que les descendants de race blanche des premiers colons, je veux dire des Békés. Il était donc essentiel et salutaire que Césaire, se démarquât, fut-ce symboliquement, d'une terminologie qui paraissait aux hommes de sa génération comme marquée par le primat, voire le monopole de la plantocratie béké; une plantocratie béké qui, en inventant le Nègre (en lieu et place de l'Africain), inventait du même coup le Blanc et instituait par là même, un racisme à base de **négrophobie**. Une plantocratie béké dont les ancêtres avaient participé à l'élaboration inconsciente et collective du créole avec les esclaves africains et qui, une fois installé dans l'hégémonie, se mit à référer le créole à la sauvagerie et l'arriération africaines, tout en l'utilisant cependant quotidiennement, instituant par la même, les fondements d'une **diglossie** à base de **créolophobie**. En sorte que **négrophobie** et **créolophobie** ont partie liée dès le début de notre histoire, ce que les récentes recherches, il y a seulement quelques années, de la créolistique antillaise ont mis en évidence et que le chantre de la négritude ne pouvait bien évidemment pas savoir. Le rejet du nègre et le rejet du créole sont assurément les deux péchés originels de nos sociétés, distillant depuis le début aliénation et haine de soi. Voilà pourquoi toute reconquête de nous mêmes devait passer par une nouvelle vision du Nègre (**la négritude**) et une nouvelle vision du créole (**la créolité**).

Il est donc tout à fait important de signaler, comme le fait Raphaël Confiant, dans des travaux en cours, que l'utilisation dès le 19e siècle du terme "créole" pour désigner des Guyanais non blancs s'explique en grande partie par l'affaiblissement progressif, en Guyane des structures plantocratiques et de la ruée vers l'or qui en est partiellement la conséquence. J'ajouterais aussi, pour ma part, une autre explication: savoir que la Guyane est le seul pays où un créole à base lexicale française cohabite avec d'autres langues vernaculaires non-créoles, ce qui permet de mieux opposer créoles (Blancs ou non) et non créoles (Amérindiens).

Je voudrais maintenant attirer l'attention, sur une donnée d'importance pour mon propos: la question de l'articulation de la **Négritude** et de la **Créolité**, articulation apparemment toute naturelle et comme donnée par l'histoire ainsi que je viens de le rappeler. Cette question, trouve une issue tout à fait harmonieuse et conviviale à travers une oeuvre guyanaise d'une importance capitale, je veux parler d'**ATIPA**, premier roman écrit entièrement en créole (guyanais en l'occurrence), paru en 1885 sous le pseudonyme d'Alfred Parépou. Il s'agit là d'un véritable *météorite littéraire* puisque peu de temps après sa publication, cet ouvrage devint introuvable en librairie et disparut complètement de la circulation pendant un bon siècle, faisant l'objet d'une véritable «tradition orale» de rumeurs dans certains milieux lettrés de Guyane. Je me permets de signaler à ceux que cela intéresse deux récentes republications d'**ATIPA** dont celle du GEREFC\* en 1987, à partir d'un exemplaire original en lambeaux, miraculeusement retrouvé. Cette republication assortie d'un important appareil critique a été suivie en 1989 par un ouvrage rassemblant des études de divers créolistes. L'effacement pendant un siècle de ce texte explique assurément que la critique littéraire ait passé sous silence le fait qu'**ATIPA**, est la **première** expression littéraire de la négritude et de la créolité, et cela dans un même mouvement solidaire. L'étroite et perpétuelle connexion des formules "nou nèg" et "nou kreyol" ainsi que diverses pratiques d'identification inscrivent de façon dense et irréfutable

le discours de Parépou dans une puissante revendication ethnique et culturelle et cela est tout à fait inédit à l'époque. L'usage exclusif du créole (noté d'ailleurs d'une façon assez distanciée par rapport au français) correspond non seulement à un choix politique concerté mais aussi à un recours stratégique intelligent puisque la terrible censure de l'époque se trouvait déjouée n'ayant que peu de prise sur un tel texte. Selon Marguerite Fauquenoy, créoliste franco-canadienne, un tel livre écrit en français aurait, à coup sûr, valu la prison à son auteur compte tenu de la violence des critiques portées contre le gouvernement de l'époque.

A la faveur de ces observations, je voudrais précisément vous faire remarquer que le miracle guyanais ne s'est pas reproduit aux Antilles puisque Négritude et Créolité vont bien plus tard et dans une totale ignorance des antécédents guyanais, s'exprimer dans nos îles mais sur le mode non seulement du **découplage**, mais aussi de l'**antagonisation** — voire de l'**excommunication**. L'actualité des médias vient de nous en fournir un exemple édifiant.

Aux Antilles, la revendication de la négritude est donc chronologiquement première et c'est elle qui va générer, dans un second temps, la revendication de la créolité. En d'autres termes si la créolité n'avait pas, dans ses oeuvres comme dans ses discours idéologiques, assumé l'héritage de la négritude, elle se serait condamnée à n'être qu'une poursuite, sous une forme redondante, du discours idéologique *béké* et *mulâtre* ("béké" et "mulâtre", deux adjectifs à valeur ethnique qu'il conviendra de soumettre ultérieurement à l'examen critique). Ce *troisième étage* de la créolité pour exister comme tel ne pouvait donc être qu'une **créolité nègre** ou plutôt «négritudinienne» je veux dire une créolité purgée des relents de l'aliénation coloniale et validant, par la même les indéniables acquis de la Négritude.

## SE RÉCONCILIER AVEC TOUTES LES SOURCES

Il serait cependant inexact de faire remonter la naissance du courant de la créolité aux oeuvres romanesques de Confiand et Chamoiseau. Dès 1958, Gilbert Gratiant avec son **Fab Compè-Zicaque** s'inscrit dans l'optique de la créolité. Mais chez lui, la poésie créole est coupée de la poésie française, cette dernière d'ailleurs étant déjà une volonté de réconciliation, à la manière du Cubain Nicolas Guillén, de l'ancêtre africain et de l'ancêtre européen. Mais il y a trois oeuvres-clés, qui assument dans leur structure et leur thématique l'inspiration césairienne et la prise en compte de la réalité langagière du créole. Il s'agit, à la fin des années 60 et au début des années 70 des oeuvres de Georges Mauvois (**Agenor Cacoul**), Sony Rupaire (**Cette igname brisée qu'est ma terre natale ou gran parade ti-cou baton**) et enfin Hector Pouillet (**Mi zanfan péyi-a**).

Un écrivain comme la guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart (dans le sillage des haïtiens Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis) annonce déjà très largement la problématique littéraire du mouvement de la créolité dont l'art poétique sera théorisé dans l'**Eloge de la créolité** paru en 1989 sous la signature de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiand et moi-même. Des écrivains comme Glissant, Chamoiseau, Confiand, Delsham (l'écrivain antillais le plus lu aux Antilles, en Guyane et dans la migration antillo-guyanaise en Europe), Monchoachi, Joby Bernabé, Léotin, pour la Martinique, Pineau, Pépin, Rippon pour la Guadeloupe, Frankétienne pour Haïti et enfin Stephenson pour la Guyane relèvent sinon toujours de la mouvance, en tout cas de l'optique de la créolité dans la mesure où d'une part ils assurent l'héritage césairien et d'autre part, installent la réalité anthropologique créole au coeur de leur vision du monde.

D'autres écrivains refusent et récusent la créolité comme étant un mode éphémère voire une escroquerie. Je ne crois ni utile ni séant d'instituer ici quelque polémique que ce soit, à leur endroit.

Je voudrais maintenant rappeler, on n'y a pas assez pris garde, que s'est manifesté chez Césaire un pressentiment de l'existence et une conscience de l'exigence d'une famille créole originale quand, dans sa préface au livre *Les Antilles décolonisées*, de Daniel Guérin il écrit:

En sorte qu'il apparaît que cette blessure d'un homme qui vit, avec, fiché en lui-même, le sentiment lancinant d'une intolérable «voie de fait» du destin à son égard, et ballotté entre deux familles humaines qui lui opposent une double méconnaissance, l'Antillais n'aura chance de s'en débarrasser qu'en fondant sa propre originale famille (souligné par l'auteur).

En fait, quand Césaire déclare que la Créolité est un «département de la Négritude», sa formule n'est certes pas appropriée parce qu'inclusive et englobante, mais il met l'accent sur une donnée essentielle: la créolité est fille de la Négritude. Je dois rappeler que cette filiation a été proclamée en 1989 dans l'Eloge et qu'elle a suscité des cris de révolté et de scandale dont les échos renouvelés et amplifiés se font entendre ces temps-ci sur les médias.

## DE L'UNIVERSALITÉ À LA DIVERSALITÉ

Cependant, en poussant plus loin la dialectique des rapports d'inclusion on pourrait tout aussi bien être tenté de dire que c'est la Négritude qui est un département de la Créolité. En effet, l'un des objectifs n'est-il pas de repérer et d'approfondir toutes les sources qui ont contribué à façonner nos cultures: aussi bien la source africaine, de loin plus massive que la source asiatique ou levantine, aussi bien la source amérindienne à l'état de traces que la source européenne, si omniprésente et si couvrante qu'elle mérite d'être resituée, réévaluée? Cependant, je n'irai pas jusqu'à renverser le rapport d'inclusion posé par Césaire et déclarer que c'est au contraire, la Négritude qui devait

être considérée comme un département spécifique de la Créolité, elle plus vaste, plus englobante. Il ne faut pas voir dans cette attitude l'expression de la révérence que je professe à l'endroit d'Aimé Césaire, mais bien plutôt la marque de l'intérêt que je porte au point de vue de Jacques Coursil qui rappelle que, en fait, la Négritude en son fondement même, n'est pas à proprement parler un discours sur le Nègre, mais un discours sur **la condition nègre**, ce qui n'est évidemment pas pareil. Il confirme et explique de la sorte l'universalité de la Négritude suggérant, par là même, en quoi elle ne saurait, à proprement parler, être englobée par la Créolité. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui a permis aux Québécois de se dire et de se vivre les «Nègres d'Amérique du Nord». C'est aussi la Négritude, qui a servi de modèles aux Indo-Martiniquais et aux Indo-Guadeloupéens pour qu'ils revendiquent leurs racines indiennes. Mais le fait même que ces derniers n'aient pas eu besoin de mettre en oeuvre une «indianité» pour retrouver leurs sources ancestrales est la preuve de l'universalité de la Négritude comme modèle et comme méthode. Par contre si on ramenait la Négritude à sa définition triviale, qui en fait un concept purement culturel et géographique lié, dans ce cas à la seule Afrique Noire et ses prolongements que sont les diasporas noires dans le monde, alors il est évident que dans ce cas, elle ne manquait pas d'être un département de la créolité. Une des fonctions de la créolité est alors la mise en cohérence de tous les patrimoines au sein d'une société pluri-ethnique soucieuse de s'assumer dans la diversité. Quoi qu'il en soit, on découvre alors la pertinence de la Créolité, car le fait pour un Indo-Antillais de ne pas considérer l'Afrique comme seule matrice culturelle relève, précisément de la démarche de la Créolité. Dans une telle perspective, la pathétique contradiction de Virassamy dans son roman *Le petit coolie noir* (en plein coeur des années 60) se trouverait aujourd'hui, résolue, au sein de la problématique de la créolité.

## LA DIVERSALITÉ AU COEUR DE LA CRÉOLITÉ

J'en arrive maintenant, à devoir répondre à la question de savoir, ce qui au delà d'une filiation reconnue et proclamée de part et d'autre, fait la spécificité de la Créolité (la fille) par rapport à la Négritude (la mère).

On sait que la négritude n'étant pas assimilable au négriisme n'est pas un racisme. Mieux, son objectif est l'élimination, dans le même mouvement, du Blanc et de sa création idéologique, le Nègre. On peut donc dire que la finalité de la Négritude, c'est la fin du Nègre (à la manière dont Hugo parlait de *la fin de Satan*), et son objectif, l'émergence de l'Homme vrai. En quoi, d'ailleurs, la Négritude est aussi un humanisme. Sur le développement de ce point de vue, je renvoie à Fanon. Cela signifie en clair que tant qu'il y aura des Blancs, il y aura des Nègres et que, dans cette mesure là, la Négritude restera encore opératoire. L'objectif de la Créolité nest précisément pas de dépasser la Négritude, mais de passer par elle et, entre autre chose, de l'accomplir au quotidien. La négritude, en effet, pour des raisons que je n'ai pas le temps d'analyser ici, n'a jamais été réellement assumée par les masses populaires, sauf sous les espèces d'une de ses dérivées mystiques, le **mouvement rastafari**. Elle est donc à l'ordre du jour et risque encore de le rester longtemps si aucune volonté de vraie désaliénation n'est mise en oeuvre tant au plan éthique et esthétique que culturel.

Mais si la négritude est transraciale, la Créolité quant à elle se veut araciale. Chez Confiant ou Chamoiseau, pour ne parler que d'eux, les dénominations «Nègre», «mulâtre», «chabin», «kouli» ouvrent la perspective d'une correspondance qui devrait s'établir à terme avec des dénominations purement descriptives telles que «brun», «blond», «rouquin» qui ont cours dans les sociétés occidentales. Cela est une véritable gageure, j'en conviens, compte tenu du poids symbolique qui pèse sur les dénominations raciales dans nos pays. Mais, vous le savez, c'est le miracle de la littérature que de susciter un univers en rupture d'avec l'univers courant et d'anticiper un monde à venir. Cela ne

signifie pas oecuménisme naïf car chez les auteurs de la créolité, la critique sociale dénonciatrice ne perd ni de sa virulence ni de son âpreté, malgré un humour décapant ou une tendresse sans borne. Avec la créolité, nous sommes dans l'esthétique de l'apparemment banal, ordinaire, insignifiant, dans la psychologie du quotidien et l'esthétique du divers.

La diversalité est le mode d'accès de la créolité à l'universel. En effet, au lieu de transcender le particulier, la créolité met en oeuvre une interaction, une transaction des multiples particuliers. Sa méthode d'analyse du réel et de prise en compte de ce réel ne s'inscrit pas dans la technique de l'anamnèse platonienne, de l'intériorisation, de l'introspection, mais dans la mise en confrontation de la langue et de la culture avec elles-mêmes, des langues et des cultures entre elles. L'esthétique de la créolité est, de ce point de vue, une esthétique baroque, liée, je le redis, non pas à une approche idéaliste intériorisée et abstraite du monde mais à une démarche réaliste, concrète, et extériorisante.

### NÉGRITUDE ET CRÉOLITÉ: RETOUR SUR UN PARTAGE

Pour faire comprendre la différence d'approche entre Négritude et Créolité, je prendrai deux exemples:

– celui de la formule «nos ancêtres les Gaulois», si violemment fustigée par Fanon. Selon le point de vue de Fanon, c'est à dire de la Négritude, une telle assertion est l'expression pure et simple d'une aliénation, si elle est proférée par un homme ou une femme de couleur. Par contre du point de vue de la créolité cette formule se charge d'une valeur symbolique et, bien évidemment pas génétique. Elle est donc parfaitement assumable par un non-béké, mais à la condition expresse que, à son tour, le Béké reconnaisse qu'il participe lui-aussi de l'héritage culturel africain. Le grand écrivain brésilien Jorge Amado ne proclame-t-il pas dans toute sa production littéraire: «l'Afrique notre mère». J'ajouterais même que le jour où autrement que de façon

démagogique et individuelle, la caste béké serait en mesure et en position de dire: «nos ancêtres les Bambaras, nos ancêtres les Bamilékés», cela signifiera que la dynamique de la conscience antillaise (je ne saurais me prononcer pour ce qui est de la Guyane) sera à l'oeuvre vers plus de cohérence, vers un rééquilibrage symbolique des valeurs qui ont façonné nos pays. Mais, comme on dit en termes populaires, «ce n'est pas demain la veille». Cela suppose, en effet, une logique qui n'est pas que culturelle, parce qu'elle est essentiellement économique et politique, mais à laquelle la conception de la Créolité peut largement aider. Aussi paradoxale que cela puisse paraître à certains, la profession de foi bambara, bamiléké, gauloise, indienne, amérindienne assumable par tous et par chacun n'est rien de moins qu'une assomption de la Négritude à travers la dynamique ouvrante, récapitulatrice et disons le mot réconciliatrice de la Créolité. Ce n'est faire preuve ni de naïveté, ni d'idéalisme que de penser que nos pays ne s'en sortiront que s'ils sont en accord avec eux-même, avec la logique profonde de leur histoire, fût-elle coloniale.

– celui relatif à l'Afrique du Sud: on sait que le contact des Hollandais avec l'Afrique du Sud remonte à quatre siècles et que ce pays s'est très tôt inscrit dans un contact interculturel générateur d'une certaine créolité, dont les traces linguistiques sont d'ailleurs évidentes.

La langue des Boers est un créole, étudié et décrit comme tel par les créolistes. Or, il se trouve que l'appartheid est venu il y a seulement quelques décennies bloquer le processus de créolisation, lequel processus mettait déjà en position politiquement hégémonique les Européens. En d'autres termes, ce que l'on appelle le génie politique de Mandela procède en partie du caractère créole de sa culture. C'est cela qui lui a permis, la puissance de l'ANC aidant, de mettre en oeuvre une réponse d'inspiration interculturelle à la domination blanche alors qu'il aurait pu, au nom d'une conception monolithique de l'Afrique, recourir à une solution à l'algérienne vis à vis des Blancs. La

violence militaire n'a pourtant pas été moins grande en Afrique du Sud, qu'en Algérie. Les issues sont pourtant différentes.

Disons enfin que si la Négritude est surtout éruption, éruption volcanique, la créolité est surtout sédimentation. Le rapport entre les deux est dialectique car l'éruption ne se conçoit pas sans sédimentation et inversement.

Avec la créolité nous quittons toute problématique lignagère fût-elle coloniale pour entrer dans une dimension d'échange interculturel, ou, si l'on veut, interethnique. En fait la créolité c'est ce qui permet non pas l'octroi unilatéral mais l'échange et le partage des Ancêtres. La créolité, dans sa définition même, correspond, à un droit du sol et non pas à un droit du sang.

Il faut néanmoins rappeler que le colonisateur a toujours su tirer parti des bénéfiques cumulées de ces deux droits: le droit du sol (jus soli) qui est le droit sur un espace conquis et le droit du sang (jus sanguinis) qui est le droit d'exercer une hégémonie au sein de cet espace conquis. Ainsi les Békés continuent à protéger leur capital économique en préservant leur capital génétique. Il n'empêche que l'esclave, pour ne pas relever de la généalogie béké, n'en est pas moins créole. Cette identité résulte non pas d'une naissance dans un lignage mais d'une naissance dans un espace.

Nul doute cependant qu'il ne faille aujourd'hui aménager le concept de droit du sol pour éviter qu'il ne s'identifie à celui de fait accompli. Mais il ne reste pas moins vrai que la Créolité, qui en est une conséquence, se fonde sur une conception non pas de l'identité-racine mais bien plutôt de l'identité-rhizome, pour reprendre l'expression exaltée par Glissant. Elle relève non pas d'un culte de l'atavisme mais d'un goût pour le voisinage et le contact des cultures. Elle constitue assurément l'expression la plus accomplie de la post-modernité dans une perspective planétaire et globalisante. Et comme me le rappelait récemment Patrick Chamoiseau, nous devons désormais tendre vers le quatrième étage de la créolité, une créolité qui ne soit plus ni béké, ni mulâtre, ni nègre, mais une créolité à la

mesure du Tout-Monde et de l'extraordinaire mise en relation des peuples et des cultures, qui s'annonce à l'aube du 21e siècle. Selon l'expression d'Edgar Morin, nous devons apprendre à «sortir du 20e siècle» et de toutes ses séquelles non résolues des 17e-18e et 19e siècles. Le temps est venu de se ceindre les reins.

Je suis convaincu que la Créolité en actualisant notre rapport avec chacune des composantes historiques de nos sociétés nous ouvrira enfin à la connaissance réelle et concrète du monde, un monde dégagé de toute racialité où les euphémismes raciologiques n'auront donc plus cours, un monde où les caractéristiques physiques ou culturelles des gens, ne constitueront plus des prisons identitaires. Un monde où la fable suivant rappellera un passé révolu. Je ne saurais résister à la tentation de vous la raconter: C'est l'histoire 'un petit enfant qui dit à sa mère:

— Oh, maman, regarde, un aigle!  
et la mère de répondre

— Ah, je t'ai déjà dit, mon fils, qu'on ne dit pas un aigle,  
ce n'est pas bien, on dit «un oiseau de couleur»

## BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

- CESAIRE, Aimé. *Discours à la jeunesse*. 1956  
DAMAS, Léon-Gontran. *Veillées noires*. 1951  
GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Editions du Seuil, 1981.  
GRATIAN, Gilbert. *Fab' compè Zicaque*. Horizons Caraïbes, 1958. 138 p.  
MAUVOIS, Georges. Agénor Cacoul, pièce en trois actes, supplément à Action. Fort-de-France, n. 11-12, 1966.  
PAREPOU, Alfred. *Atipa, roman guyanais*. Paris: Auguste Ghio, 1885. 227 p.

RUPAIRE, Sonny ...*cette igname brisée qu'est ma terre natale ou gran parade, ti-cou-baton, choix de poèmes*. Paris: Editions Parabole, 1971. 109 p.

SENGHOR, L. S. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: P.U.F., 1948. 228 p.

## TRÊS VERSÕES DO MÚLTIPLO TEORIAS DA LITERATURA COMPLEXAS

*Heidrun Krieger Olinto*  
*Departamento de Letras (PUC-Rio)*

- **RESUMO:** *Análise comparativa de modelos teóricos franceses, americanos e alemães que lidam com questões de complexidade, contingência, interdisciplinaridade e transnacionalidade nos estudos da literatura, com ênfase sobre a diferença de estilos e conteúdos na construção de suas categorias.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Teoria da Literatura; Interdisciplinaridade; Complexidade.*
- **ABSTRACT:** *Comparative analysis of French, American and German perspectives in literary studies dealing with problems of complexity, contingency, interdisciplinarity and transnationality, emphasizing differences of style and content in their theoretical constructions.*
- **KEY WORDS:** *Literary theory; Interdisciplinarity; Complexity.*

Um olhar transversal sobre o que se passa no campo das Letras, hoje, revela certa mobilização por parte considerável de teóricos em torno da construção de teoremas do múltiplo, do heterogêneo, do contingente, na esfera dos estudos da literatura. Processos culturais, de um modo geral, e fenômenos literários, de um modo particular, são vistos com frequência como excessivamente complexos e, por isso, como resistentes à conceitualização. Mesmo assim, assinalam-se nitidamente tentativas de construir – ou adaptar modelos complexos para o fenômeno literário compreendido como sistema social de múltiplas dimensões. A presente reflexão entende-se como discussão de perspectivas diferentes que correspondem a modelos articulados em espaços geográficos e culturais distintos: França, América, Alemanha. Não diria que se trate, necessariamente, de formas representativas, no sentido de típicas, desses espaços, ainda que essa conclusão possa parecer plausível.

Uma das marcas visíveis no âmbito desses estudos da literatura revela-se no formato e no estilo dos próprios manuais de teoria da literatura, que, de forma cada vez mais acentuada,

foram se transformando em coletâneas de ensaios e antologias de múltipla autoria e temática. Trata-se de um fenômeno que atesta, simultaneamente, a substituição da voz autoral particular pelo consenso/dissenso de subgrupos de uma comunidade científica vagamente identificável e o enfraquecimento de fronteiras disciplinares e geográficas. À transdisciplinaridade e à internacionalização radical dos bens culturais corresponde, além disto, o surgimento de um vocabulário teórico miscelâneo, de origem incerta, em contradição com o bairrismo confortável anterior. O discurso crítico contemporâneo perdeu visibilidade e contornos. Parafraseando o título sintomático de uma resenha de Luiz Costa Lima podemos acrescentar: teorias da literatura já foram fáceis (Lima, 1996, p.7).

Se aliarmos a essa situação as duas dezenas de propostas teóricas que, segundo o anuário da Modern Language Association, circulam atualmente no cenário diversificado dos estudos literários em termos de atividades e produtos — desde o ensino institucional em vários graus até a publicação de artigos, livros, revistas, e a realização de palestras, conferências, congressos —, teremos um mosaico incontrolável de elementos e combinações que mobilizam indivíduos, grupos e subgrupos, sem que nenhum consiga impor a sua agenda a mais do que uma fração da comunidade mais ampla.

O tema da complexidade e da contingência não é apenas um assunto que mobiliza a nossa comunidade externamente. O próprio objeto de estudo se pulverizou e se pluralizou. A consciência aguda dessa situação é mérito das discussões que se iniciaram, há quase três décadas, com as propostas da estética da recepção e do efeito e, de um modo geral, com o deslocamento da ênfase sobre tendências pragmáticas nos estudos da literatura. Podemos supor, então, que o senso comum atual não confunde o estatuto da literatura com obras e propriedades textuais particulares, mas o assume como fenômeno a ser analisado no contexto de uma situação comunicativa em que desempenha funções reguladas por determinadas condições institucionais históricas. Nesta perspectiva, teorias da literatura precisam instrumentalizar-se

para compreender o fenômeno literário em novas e múltiplas dimensões contingentes. A constituição de teorias da multiplicidade transformou-se, assim, em desafio urgente para todas as disciplinas, não só na esfera das ciências humanas e sociais, mas, igualmente, das ciências naturais e formais.

As mudanças ocorridas nas teorias da literatura, caracterizadas por perspectivas pragmáticas e alianças interdisciplinares, tiveram como efeito significativo o deslocamento da investigação para fora dos limites da matriz disciplinar tradicional e para fora dos limites culturais e nacionais. No campo teórico, a passagem do texto para o sistema literatura demanda esforços de sistematização sem precedentes. A visão da literatura como rede de múltiplos processos interativos e instáveis obriga a repensar a esfera do literário nestas proporções alteradas e a refletir sobre as próprias circunstâncias sócio-históricas do processo comunicativo literário no circuito da produção, transmissão, recepção e análise crítica, em âmbitos ilimitados.

As novas alianças e filiações intelectuais tendem a privilegiar molduras teóricas mais abrangentes e, ao mesmo tempo, atentas à filigrana. As conseqüências possíveis e plausíveis da qualidade diferencial difusa do sistema literário encaminham-se em duas direções polares. Por um lado, verifica-se certa tendência em transformar o discurso teórico em jogo metafórico belo e vago, mas, por outro, notam-se esforços de desafiar o paradigma da complexidade a partir de tentativas de abrir fronteiras disciplinares e/ou tentativas de uma conceitualização considerável e penosa. Certos modelos que se aproximam pelo conteúdo, mas se distinguem pela origem nacional e cultural, pelos compromissos políticos, pelos estilos de sua teorização permitem localizar esta questão.

Assim, por exemplo, na França dos anos 70, Deleuze e Guattari articularam o tema da complexidade, aprofundando-o no livro *Mille plateaux* (1980) em torno da imagem fascinante do rizoma, que se transformou em figura emblemática do pensamento pós-moderno, sem que eles próprios se tenham servido do rótulo. Não só o ensaio introdutório “Rhizome”, mas todo o livro



oferece, em variações incontáveis, uma crítica das categorias de identidade, semelhança e diferença construídas pelo pensamento clássico e traduzidas por eles pelo símbolo da árvore. Segundo os autores, o modelo arborescente tem dominado a realidade e o pensamento ocidentais da botânica à biologia, da anatomia à teoria do conhecimento, da teologia e filosofia à política e economia, da lingüística à psicanálise. “Estamos cansados da arboricultura!” (24). Essa exclamação, acrescida por uma série de imperativos tais como: “Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais!”; “faites la ligne et jamais le point!”; “ne suscitez pas un général en vous!” (36), representa, de certo modo, o questionamento de um pensamento pretensamente universal, da ordem da razão, fundado sobre totalidades englobantes, que faz parte das chamadas ciências “reais e imperiais” (448). A esse modelo da ciência maior, “sedentária”, opõe-se outro: um modelo “problemático”, um modelo “turbilhão”, uma ciência “nômade”. Em outras palavras, um modelo sensível ao singular, ao heterogêneo, um modelo de “consistência rizomática” (404).

O rizoma — vegetal singelo que traduz o múltiplo no próprio nome, composto de *rhiza* (raiz) e *oma* (tumor) — lança raízes em sua brotação aérea numa propagação perpétua de redes, tecendo relações transversais entre linhas evolutivas diversas. De crescimento desordenado, com fraturas múltiplas e aleatórias, mudando de natureza à medida que multiplica suas conexões, segue linhas de fuga, variando-as em mutações perversas, de probabilidades incertas (23). Essa imagem propõe uma visão paradigmática do pensamento atual em oposição à figura da árvore comprometida com a idéia de um mundo ordenado por relações dicotômicas, unidades discretas, estruturas cêntricas e hierárquicas, mecanismos de controle do caos.

A topografia rizomática, esse modelo sem síntese, acêntrico, “sem general que comanda a hierarquia” (32), encontra outra tradução no termo “platô”, responsável pelo título do livro. O conceito apropriado de George Bateson, que o usa em relação a regiões contínuas, sem direções preestabelecidas, sem ponto culminante, sem objetivos exteriores, transformou-se em fórmula de

rizo-esfera que permite representar a nova diferença livre como simbiose, de modo semelhante ao platô “inseparável das vacas que o povoam” (32).

O que Deleuze e Guattari apresentam é um modelo para compreender o múltiplo pela fórmula mágica que vincula o singular e o plural pelo rizoma, duplamente irreduzível. Não é o uno que se multiplica pela bifurcação, tampouco o múltiplo deriva do uno (31). É neste sentido, também, que precisam ser entendidas as suas categorias espaço-temporais que agenciam movimentos de territorialização e de desterritorialização, criando consistências provisórias de estabilidade momentânea, em função de seus contornos flexíveis e de suas fronteiras porosas que facultam passagens para novas combinações (402). O próprio movimento de transformação não é descrito por conceitos de filiação, hereditariedade e evolução unilinear, mas como “debandada”, “pânico”, “epidemia”, “contágio” (295). Os exemplos citados têm correspondência em termos tais como vampiros, ratos, formigas, matilhas e até no modelo da organização das sociedades secretas do crime (296).

Uma ciência nômade, oposta à ciência sedentária, maior, surge sob a bandeira da construção. O novo pensador — guerrilheiro, figurado também pela “tribo no deserto” — pratica o nomadismo intelectual no contexto de uma “ciência menor”, em “geometrias itinerantes” (470), em esferas sem horizonte, como a “estepe”, o “deserto”, o “mar”, o “gelo” (469), caminhando em espaços abertos, de “fluxos contínuos”, “curvilíneos”, “espiralados”, elaborando tratados de nomadologia que privilegiam “modelos hidráulicos” em detrimento das “teorias dos sólidos” (417).

Neste contexto, despede-se o artista clássico que, afrontado pelas forças do caos, pela matéria bruta indomada, impõe-lhes a forma para criar substância. O artista contemporâneo, ao contrário, celebra o caos como a “rainha da noite” (417). Do mesmo modo, torna-se problemática a idéia do livro clássico, “livro-raiz”, orgânico, que reproduz o mundo (11). O livro não é reflexo do mundo, mas constrói formas rizomáticas em conexão com ele (17). A tripartição tradicional entre a esfera do real (o

mundo), a esfera da representação (o livro) e a esfera da subjetividade (o autor), é repensada a favor da simbiose aleatória dos elementos dessas três esferas. Em suma, nasce o livro-rizoma.

Esse livro, segundo eles, encontra o seu lugar exemplar na literatura americana contemporânea, vista pelo olhar francês como espaço de inauguração do “isto e aquilo”, do “entre”, em lugar do “isto ou aquilo”, opondo, assim, uma lógica binária exclusiva a uma nova razão inclusiva, de consistência rizomática, que não se conjuga com o verbo “ser” (36, 37).

Deleuze e Guattari oferecem, assim, a partir de figuras mágicas e singelas, uma compreensão nova do complexo teorema da diferença, ou, como eles próprios diriam, “uma teoria das multiplicidades das multiplicidades” (604). Segundo eles, as chaves para esta leitura do múltiplo precisam ser buscadas em perspectivas pragmáticas e construtivistas (14). Mas como alinhar essas metáforas, belas e perturbadoras, em sistemas teóricos não só plausíveis mas também possíveis?

Na América — citada na proposta francesa de forma exemplar em variações temáticas diversas —, surge na mesma época um estilo diferente de teorizar o plural.

As mudanças ocorridas no campo dos estudos da literatura nos Estados Unidos do pós-guerra podem ser explicitadas pela convergência de várias circunstâncias.

Os mais importantes desenvolvimentos dos últimos vinte anos realizaram-se sob o impacto de tendências teóricas européias de proveniência variada. A expansão do campo de investigação no pós-guerra americano parece ter relação, segundo Jonathan Culler, com a disponibilidade de verbas nas universidades, o que facilitou o acesso a discussões européias pela criação de novas revistas especializadas em assuntos ligados à literatura, como fórum para a publicação de trabalhos estrangeiros, que nos anos 70 eram de origem acentuadamente francesa. Outras conseqüências foram o intercâmbio com universidades estrangeiras e a contratação freqüente de professores visitantes renomados, entre os quais o exemplo de Derrida é dos mais significativos. Simultaneamente os movimentos estudantis podem ser vistos como respon-

sáveis por várias energias que revitalizaram a universidade americana pelo questionamento de ortodoxias e pela curiosidade e abertura em relação a novas direções metodológicas e teóricas (1987: 95).

O *normal criticism* atual, caracterizado por Jonathan Culler como “shifty or sloppy eclecticism” (1987, p. 85), uma prática, portanto, indefinível por paradigmas precisos, pode ser analisado a partir do impacto das teorias européias num espaço acadêmico de fraca herança filosófica e dominado, até então, pelo *New Criticism*.

A tentativa de substituir uma prática acadêmica sobre o texto por uma abordagem interdisciplinar do fenômeno literário — marcando o deslocamento do interesse pelo sentido da obra para a descrição das estruturas responsáveis pela produção de sentido — coincide com a importação, tradução e circulação de idéias estrangeiras deslocadas do espaço de sua produção original. Os efeitos dessa transferência e a ampliação intercultural e transnacional fizeram-se sentir, de imediato, no cenário intelectual da academia americana pela rearticulação de suas fronteiras interdisciplinares. As teorias da literatura mostraram-se particularmente receptivas às novas propostas teóricas de outros campos, por causa da falta de constrangimentos que limitam geralmente o espaço de atuação das disciplinas de origem. Uma circunstância que, segundo Culler, permite às teorias da literatura apreciar, de forma mais descompromissada, disciplinas tão diversas quanto psicanálise, antropologia, psicologia, filosofia, história... (1982, p. 11).

Uma das conseqüências da mudança da concepção de literatura como conjunto de textos, para uma compreensão do fenômeno literário como esfera específica de ação comunicativa, foi também a necessidade de explicitar as diferenças entre a perspectiva do crítico e seu gesto exegético — uma prática legada pelo *New Criticism* — e essa nova atividade e esfera interdisciplinar de fronteiras porosas e rearticuláveis.

Em 1982, Culler prefere batizar essa área, ainda sem nome, simplesmente de *theory* e não de *literary theory*, porque

muitos dos trabalhos mais interessantes não se referiam especificamente à literatura. Tampouco se tratava de filosofia em sentido tradicional; além dos filósofos como Hegel, Nietzsche e Gadamer, compareceram figuras como Saussure, Marx, Freud, Goffman, Lacan (1987, p. 8).

Este novo gênero em desenvolvimento — que, segundo R. Rorty, “is neither the evaluation of the relative merits of literary productions, nor intellectual history, nor moral philosophy, nor epistemology, nor social prophecy, but all of these mingled together in a new genre” —, endossado por Culler pelo termo *theory*, define-se pela forma de ser estudado: fora da própria matriz disciplinar (8).

Estudantes de *theory* lidam com categorias elaboradas por Freud, desconhecendo questionamentos posteriores de suas formulações pela própria psicologia; lêem Derrida sem dominar a tradição filosófica e lêem Marx sem confrontar suas propostas com descrições alternativas de situações político-econômicas (9). Escritos desse novo gênero não funcionam como demonstração dentro dos parâmetros de uma disciplina, mas se apresentam como reescrituras que desafiam molduras disciplinares tradicionais.

O domínio do termo *theory* abrange, segundo Culler, vagamente algo que os franceses chamam de *sciences humaines*, mas refere-se, igualmente, à esfera da *critical theory*, ou até mesmo ao campo da *literary theory*, vista, então, na figura de substituta das principais funções culturais antes assumidas pela filosofia. A importação do pensamento de autores como Heidegger, os frankfurtianos, Lyotard e Deleuze por teóricos da literatura e não por filósofos, pode indicar uma das possíveis razões para o papel central desempenhado pela teoria da literatura na emergência desse novo gênero. Assim, na maioria das universidades americanas, cursos sobre Freud são mais facilmente oferecidos por Departamentos de Letras do que de Psicologia; Nietzsche, Sartre, Gadamer, Heidegger e Derrida são discutidos com mais frequência por professores de literatura do que por professores de filosofia; e Saussure, desdenhado pela lingüística

atual, continua em destaque para estudantes e professores de literatura.

O fato de, em 1987, Culler ainda usar o *nickname theory* para abarcar essa miscelânea de discussões e teorias interdisciplinares não deixa de ser problemático (87). Quando um professor de letras ensina e escreve sobre Freud ou Heidegger, trata-se de um fato anômalo no mundo universitário organizado em departamentos que representam, supostamente, disciplinas intelectuais de campos diferentes. Deste modo *theory* — “as we call it” — representa, por um lado, uma atividade acadêmica, mas dentro da universidade se comporta de forma transdisciplinar, porque desafia fronteiras em função das quais se legitima normalmente a estrutura universitária. Geralmente as disciplinas reivindicam o direito de julgar trabalhos que se situam no interior de seus limites específicos, mas Culler enfatiza que “in practice, *theory* contests the right of psychology departments to control Freud's texts, of philosophy departments to control Kant, Hegel, and Heidegger” (96).

Mas se, por um lado, a institucionalização desse novo gênero mestiço, sem matriz disciplinar própria, comporta os seus riscos e suas inconseqüências, por outro, podem-se vislumbrar também espaços novos para indagações epistemológicas, teóricas, metateóricas, metodológicas, interdisciplinares “sérias” — como quer, por exemplo, Siegfried J. Schmidt. Não se sabe, exatamente, se ele daria de bom grado esse atributo aos seus colegas americanos, ou se classificaria o tipo de interdisciplinaridade por eles praticada como “instalação de um armazém de secos e molhados” (1993, p. 8).

Seja como for, talvez esse seja o ponto de maior divergência entre as duas agendas: de um lado, a inexistência de uma proposta sistemática abrangente e, no entanto, um turbilhão de idéias interessantes de alguns teóricos brilhantes; de outro, o esforço de um projeto empírico e teórico integrado e complexo, articulado em torno de um grupo de pesquisadores das mais diversas áreas das ciências humanas, sociais, e até naturais, que

hoje soma quase duas décadas de convivência científica interdisciplinar.

Para Schmidt, o futuro da teoria da literatura se situa no contexto de uma ciência da literatura empírica construtivista, fundada sobre teorias sistêmicas complexas e comprometida com a exploração dos potenciais de uma “interdisciplinaridade séria” (1992a, p. 17) — freqüentemente declarada indispensável, mas raramente realizada de fato.

O teórico alemão e o seu grupo de pesquisa NIKOL desenvolveram, a partir do início dos anos 80, uma ciência da literatura empírica, fundada, do ponto de vista epistemológico, sobre pressupostos construtivistas radicais. Nesta perspectiva, literatura não pode ser uma marca textual definível pela categoria da literariedade e por princípios estruturais, mas precisa ser entendida como disposição de participantes em relação a ações comunicativas, como esfera de ação social específica incorporada ao sistema sociocultural, que forma, junto com outros, tais como ciência, política, economia, etc., um sistema social global.

Uma ciência da literatura concebida na perspectiva construtivista como teoria da ação não tematiza, então, o texto literário como entidade autônoma, mas diversas dimensões do sistema literatura, tais como produção, mediação, recepção e análise teórica de textos literários. Textos são literários apenas na perspectiva dessas constelações acionais sociais concretas, em sistemas históricos definidos por determinados processos de socialização, necessidades cognitivas e afetivas, intenções e motivações gerais, e, ainda, por condicionamentos políticos, sociais, econômicos e culturais que correspondem aos sistemas de pressupostos de sua ação. Em função dessas articulações, textos são julgados e dotados de sentido.

O acento da ciência da literatura empírica sobre a esfera “difusa” da “vida literária” e a sua dinâmica é acompanhado, em nível teórico e empírico, pela procura e construção de quadros capazes de tematizar essa transição. A perspectiva da ciência da literatura empírica demanda a integração de outros contextos e esferas — “ainda que por enquanto não saibamos quais é quan-

tos”, como diria o próprio Schmidt (1986, p. 3) — e, por isso, precisa articular as suas preferências teóricas com molduras eficientes para problematizar a complexidade de forma elástica e abrangente.

O desafio maior situa-se, então, na elaboração de teorias e modelos que ofereçam a possibilidade de investigar sistemas de diferenciação social altamente complexos, que analisem não só a pluralidade de papéis sociais, mas também as suas inter-relações variáveis *ad infinitum*. Essas novas molduras teóricas precisam ser extremamente flexíveis para poder lidar com eventos e processos dinâmicos.

No decorrer dos anos 80, o sociólogo alemão Niklas Luhmann transformou-se em referência freqüente pela elaboração de teorias sistêmicas que permitem lidar com complexidades crescentes e de constante transformação. A novidade de seus modelos está na radicalização de análises funcionais que dispensam pressupostos de estruturas globais subjacentes aos componentes sistêmicos parciais que as condicionam. Em outras palavras, o modelo não comporta partes subordinadas a uma totalidade. Segundo Luhmann, sistemas sociais podem ser identificados como sistemas de construção de sentido, traduzíveis como modelos que reduzem a complexidade de contextos circundantes indeterminados. O que, à primeira vista, pode parecer mero modelo de redução revela seu potencial ilimitado à medida que sistemas sociais — ou seja, sistemas de sentido — podem ser compreendidos como resultado de processos seletivos que preservam possibilidades não atualizadas, mantendo-se, assim, uma identidade sistêmica atravessada por permanente inquietude e mobilidade (1984, p. 98).

A construção de sentido, equivalente à construção de identidades, caminha, por assim dizer, na via dupla da estabilidade/instabilidade, privilegiando categorias como equilíbrio instável e dinâmica estável. Essas novas teorias modelam sistemas sociais autopoieticos e auto-referenciais, à medida que se produzem/reproduzem pela diferenciação móvel de sistema/ambiência em função de contornos ou fronteiras porosas e interpenetráveis.

Trata-se, portanto, de teorias que tentam lidar com a condição complementar das duas esferas, em vez de enfatizar a exclusão de um dos componentes do par dicotômico. Pelo fato de seu modelo de sistema/ambiência circundante (*Struktur/Umwelt*) não eliminar oposições binárias, mas supor relações intercambiáveis e reajustáveis, ele oferece perspectivas atraentes para descrever sistemas literários.

Uma das vantagens diz respeito, por exemplo, à inclusão do não-literário na categoria tradicional do literário, formando as duas esferas uma unidade relacional auto-reguladora com fronteiras maleáveis. Os limites entre sistema/ambiência, responsáveis pela construção de identidades e sentidos, existem, no entanto, em estado permeável e provisório.

Sinais da importância das propostas de Luhmann para uma ciência da literatura emergiram em vários trabalhos da Estética da Recepção e do Efeito, vista retrospectivamente como um dos primeiros esforços para questionar categorias de unidade e estrutura de textos literários pela mediação do leitor. Essas teorias recepcionais trouxeram um fator de alta instabilidade para as fronteiras do sistema literário, porque a relação texto-leitor como categoria fundante, ancorada no processo de leitura, desconstrói conceitos de unidade, totalidade, identidade.

O acento sobre processos interativos na construção de objetos literários e seu sentido abriu caminhos para uma compreensão renovada do literário, que já apontava para processos comunicativos contextualizados complexos, que as teorias da literatura posteriores tentavam solucionar a partir de pressupostos alterados.

O que torna o modelo de Luhmann atraente para Schmidt é a sua tese de que a sociedade, em seu conjunto, possa ser descrita como sistema autopoietico, auto-referencial e auto-organizativo. As fronteiras entre sistema/ambiência são vistas como simultaneamente porosas e discriminatórias, o que permite compreender os vínculos entre os dois elos como interativos e processuais. Assim, as oposições binárias que formam o seu quadro conceitual, na verdade, não operam como dicotomias exclu-

centes, mas oferecem a possibilidade de articular globalidades sistêmicas dinâmicas, suas relações internas e interpenetrações com ambiências externas de modo inovador. Schmidt valoriza, particularmente, a substituição do teorema da exclusão, traduzido pela expressão “isto ou aquilo”, pela fórmula de complementaridade do “isto e aquilo”, porque essa perspectiva abre caminhos para modelos de sociedade que lidam com o pluralismo de estruturas dinâmicas e não discriminam aspectos opostos em detrimento de um dos lados, mas os entendem como suplementares (1987, p. 66-67). Quadros teóricos que operam com a inserção da diferença não sintonizam com concepções globais e definitivas, dualismos e hierarquias, mas com construções de mundo parciais e reconsideráveis, que desenham identidades provisórias, equilíbrios flutuantes.

A orientação sobre a “vida literária”, e não sobre a configuração do texto, supõe uma investigação das ações dos indivíduos que, de diversos modos, lidam com fenômenos considerados literários. Segundo Schmidt, essas atividades comunicativas literárias podem ser tematizadas a partir de quatro papéis acionais básicos (a produção, a transmissão, a recepção e a elaboração teórica), que se articulam necessariamente com ações literárias, caracterizando-se, assim, uma relação auto-referencial numa organização sistêmica. Desse modo, o sistema literário, como sub-sistema social, pode ser concebido como auto-referencial e auto-organizativo. O seu dinamismo decorre basicamente da interação de seus componentes internos e não essencialmente da influência da ambiência, o que, de certo modo, explica a sua autonomia relativa em comparação com o contexto. Entretanto, quando a auto-organização e os componentes de um sistema interagem ao ponto de alterar a economia sistêmica, ocorrem mudanças que afetam a sua própria organização. É neste sentido que Schmidt fala em sistemas auto-organizativos que produzem a sua ordem de forma espontânea.

No contexto deste quadro, a literatura é vista como modo de organização de ações comunicativas literárias múltiplas, interativas. Mas como construir modelos teóricos que permitam

analisar esse conjunto dinâmico complexo? Para Schmidt, a contingência histórica da categoria “literatura”, assim entendida como síndrome de texto-ação-comunicação-contexto, permite apenas teorias empíricas para descrever processos literários. Explicações de sincronia/diacronia de estruturas, de funções e da dinâmica de ações literárias, processos literários e sistemas literários podem ser formuladas por teorias sistêmicas construtivistas complexas, mas precisam, ao mesmo tempo, ser radicalmente empirizadas e historizadas.

Em publicações recentes, Schmidt argumenta ainda a favor da transformação dos estudos da literatura em estudos empíricos da mídia no contexto de uma moldura teórica de estudos culturais (1992b, p. 1). Durante os anos 80 ficou bastante evidente que perspectivas “catastróficas” em relação à cultura de massa, identificada apenas como “indústria cultural” e analisável a partir do seu efeito manipulador, não fazem jus ao fenômeno em sua complexidade abrangente. Novas reflexões, e também novas molduras epistemológicas e teóricas, ajudam a reconsiderar a questão dos meios de comunicação de massa numa ótica não dicotômica. Essa visão contorna alternativas do tipo literatura elevada/subliteratura, pelo olhar avesso à discriminação, revestindo o fenômeno da própria mídia de nova vitalidade. Deste modo emerge, também, uma preocupação com a dimensão ética da questão. O estigma da intolerância desaparece atrás do paradigma da complexidade.

O dilema na construção de paradigmas para sistemas complexos coloca-se para Gebhard Rusch, companheiro do grupo de pesquisa Nikol, sob forma de dúvida quanto à relação entre objeto e teorização. Se o modelo não oferecer suficiente diferenciação, as hipóteses se perdem em generalidades inócuas; se a diferenciação for excessiva, o modelo se torna ineficiente. Mas onde situar o ponto de equilíbrio?

Um olhar sobre a esfera do objeto a ser modelado teoricamente no contexto de uma ciência da literatura empírica defrauda um campo extremamente complexo. Na verdade assustador, pois, numa perspectiva pragmática, uma definição do fenô-

meno literário, como visto, será necessariamente acoplada às seguintes perguntas: que tipo de texto é considerado literário, por quem, quando e por quê?

Rusch oferece uma seleção de possíveis variáveis que podem compor esse objeto. Dele fazem parte textos de diversos tipos (poemas, ensaios, romances, dramas, etc.), produzidos por diversos meios de comunicação (como, por exemplo, manuscritos, artigos de revista, livros, peças de teatro, filmes de cinema, TV e vídeo, peças radiofônicas, conferências ou leituras radiofônicas, etc.), os mais diversos instrumentos de produção, organizações, instituições e empresas, autores, leitores, produtores, editores, redatores, superintendentes, diretores, críticos, agentes, comerciantes, leitores/espectadores/ouvintes (compradores, consumidores) e, finalmente, todas as ações específicas de produção, divulgação, recepção e processamento, interações e comunicações múltiplas... Uma pergunta sobre as articulações dos componentes deste campo revela variadas influências, interações e dependências, por exemplo, políticas, econômicas, dependências de mercado, de técnicas de produção e distribuição, que evidenciam a rede interna dos fenômenos literários, mas também as múltiplas formas de relações com esferas extraliterárias (como o sistema político e jurídico, o sistema educacional e científico, as manifestações artísticas não-literárias, condições de vida particulares das pessoas que participam direta ou indiretamente da empresa literária). Questões relacionadas com as motivações e forças que iniciam, mantêm, organizam e modificam processos literários, que produzem textos literários e os transformam em objetos desejáveis, oferecem perspectivas sobre as necessidades culturais, sociais, materiais e ideais, sobre a esfera das motivações gerais e específicas, dos critérios de valor, interesses, objetivos, sobre o reconhecimento social e a identidade pessoal, sobre qualidades hedonistas e emotivas relacionadas com processos literários (1987, p. 487-88).

Processos culturais são considerados, portanto, excessivamente complexos e, por isso, resistentes à conceitualização em seu conjunto e em suas incontáveis ramificações. Mas, se, para

alguns, essa hipercomplexidade pode ter o efeito de desalento e frustração, arrastando para distâncias longínquas e utópicas a meta de representar essa esfera por modelos teóricos, para Rusch, ao contrário, ela se dá como desafio autêntico e interessante, “sobretudo levando em consideração que esta tentativa nunca tinha sido feita” (1987, p. 489).

Uma tentativa de articular o dinamismo sincrônico/diacrônico dessas variáveis e suas conexões infinitas em histórias da literatura evidencia com clareza a pertinência da indagação formulada por Schmidt em relação à escrita de histórias de literatura: “Um projeto necessário e impossível?” (1996, p. 101) Será, de fato, uma empresa contínua, sempre provisória, de definir e redefinir processos literários, seus componentes e conteúdos eventuais a partir do olhar flexível e curioso do teórico da literatura.

Creio que a comparação das transformações que moldam os estudos da literatura no espaço francês, americano e alemão revela semelhanças evidentes no nível das tendências gerais, mas revela, além dos estilos diferentes, soluções bastante distintas em função de preferências filosóficas, em função de convicções divergentes sobre a construção de sistemas teóricos adequados, e sobretudo em função da difícil decisão quanto à inclusão e exclusão de experiência, espaços, eventos.

Em todo caso, nos três projetos teóricos acentua-se o comprometimento com o paradigma da multiplicidade, visível no esforço de empirizar e historicizar o conjunto do fenômeno literatura, e visível, ainda, na abertura para espaços interdisciplinares, interculturais, intergeográfico, em terrenos de contornos limítrofes instáveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CULLER, J. On deconstruction. Theory and criticism after structuralism. Ithaca, New York: Cornell UP, 1982.

- \_\_\_\_\_. Criticism and Institutions: the American University. In: D. Attridge et al. *Post-structuralism and the question of history*. Cambridge: Cambridge UP, 1987, p. 82-98.
- DELEUZE, Gilles, Felix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. Uma história que já foi fácil. *Idéias*, 528, Jornal do Brasil, 9.11.96, p.4.
- LUHMANN, N. *Soziale Systeme*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- RUSCH, G. *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- SAID, Edward W. Roads taken and not taken. In: KRIEGER, Murray e L.S. Dembo. *Directions for criticism: Structuralism and its alternatives*. Madison: Wisconsin UP, 1977, p. 33-54.
- SCHMIDT, S. J. “Selbstorganisation-Wirklichkeit-Verantwortung”. *Lumis-Schriften*, 1986, 9, p. 1-18.
- \_\_\_\_\_. Liquidation oder Transformation der Moderne? In: H. Holländer e C. Thomsen (eds.). *Besichtigung der Moderne*. Köln: Dumont, 1987, p. 53-70.
- \_\_\_\_\_. *Der Kopf, die Welt, die Kunst: Konstruktivismus als Theorie und Praxis*. Wien: Böhlau, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *Looking back — looking ahead*. *Poetics*, 21, 1992b, p. 1-4.
- \_\_\_\_\_. Sobre a escrita de histórias de literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 101-132.

**METAMORFOSE:**  
A RELEVÂNCIA DO TEMA EM NARRATIVAS ORAIS DA  
AMAZÔNIA PARAENSE.

*Maria do Socorro Simões*  
*Universidade Federal do Pará*

- **RESUMO:** *É uma espécie de demonstração do privilégio concedido ao tema da metamorfose em narrativas orais populares da Amazônia paraense.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Narrativas Oraís; Amazônia; Temática; Metamorfose.*
- **ABSTRACT:** *It is a type of demonstration of the privilege granted to the theme of the metamorphosis in narratives popular orals of the paraense Amazônia.*
- **KEY WORDS:** *Narratives Orals; Amazônia; Thematic; Metamorphosis.*

“O homem morre também do mal de ser homem, de realizar demasiado cedo e demasiado sumariamente a sua imaginação, de esquecer, enfim, que poderia ser um espírito”.

Bachelard. *Lautréamont*, 18.

A pesquisa sobre oralidade na Amazônia paraense objetiva, de um modo geral, recolher narrativas contadas usualmente na região, para preservação da memória popular, ao mesmo tempo que se propõe a subsidiar estudos acadêmicos na UFPA e em outras instituições<sup>1</sup>. Entre os vários projetos que compõem o programa de pesquisa, um destina-se a analisar as narrativas do ponto de vista da sua estrutura<sup>2</sup>.

Lidar com estruturas narrativas implica em utilizar conceitos de programa narrativo, esquema canônico, percurso narra-

---

<sup>1</sup> Atualmente tem-se quatro dissertações já defendidas na área de Teoria Literária e quatro projetos em andamento — Mestrado da UFPA, além de uma dissertação realizada na UNICAMP, defendida em novembro 96. Esses trabalhos foram realizados a partir do *corpus* do Programa. Há, ainda, projetos de Tese de Doutorado, na UFPE e na UNICAMP, com defesas previstas para o primeiro semestre de 99.

<sup>2</sup> Trata-se do Subprojeto “Análise estrutural de narrativas”.



tivo, etc. Mas não é nosso interesse, presentemente, detalhar esses conceitos, senão, apenas, os referir, por questões metodológicas, de um projeto que está em andamento e é aqui referido como parte introdutória do tema em discussão.

Em princípio, a intenção do projeto foi descobrir, ainda que a título de hipótese, algumas especificidades do material coletado e tentar sugerir que as narrativas orais paraenses constituíam uma ou várias classes coerentes e/ou originais do ponto de vista da estrutura. A segunda hipótese dizia respeito à competência narrativa. Do mesmo modo que postulamos especificidades estruturais das nossas narrativas, pudemos considerar a possibilidade de uma competência narrativa propriamente regional, considerando as implicações que “regional” pudesse vir a ter, sobretudo, quando relacionado com o elemento “espácio-cultural”.

À parte, a preocupação com o exercício de análise das estruturas narrativas, a observação do acervo já existente levavam o grupo de pesquisadores a uma constatação notável: trinta por cento das narrativas (o que é um número respeitável, considerando que já nos aproximamos, em termos de recolha, de quatro mil depoimentos) apresentam, como tema recorrente, histórias com a presença de metamorfose (do grego — por meio do latim: *metamorphosis* — transformação), relacionada com amor/paixão, culpa, malogro, recompensa, etc.

Tendo em vista o trabalho que desenvolvemos, lembramos que os elementos que se integram no nível narracional (funções e ações dos actantes), ou ainda, no nível da enunciação, acontecem em situação de comunicação narrativa: um destinatador conta uma história a um destinatário. Nesse nível verificam-se as fórmulas genéricas, do tipo: “era uma vez...”, as chamadas intervenções do contador, os seus juízos, os pontos de vista, etc.

É sabido que a teoria semiótica leva em conta a enunciação, enquanto instância pressuposta pelo discurso. Para recuperá-la, o analista necessita recorrer às marcas e às pistas inscritas no discurso. É a análise interna do texto que permite a reconstrução da enunciação, por meio, por exemplo, da determinação axiológi-

ca, no nível das estruturas fundamentais; do conflito ideológico instalado na narrativa entre os destinadores; dos valores que o sujeito assume e dos seus juízos.

A direção imprimida ao texto pela enunciação tem demonstrado que as escolhas e efeitos de sentido obtidos não são obra do acaso. Por exemplo, o caráter manipulador do discurso é, sobretudo, revelador de inserção ideológica e desfaz qualquer justificativa de imparcialidade do texto.

Para determinar os valores veiculados pelo discurso é imprescindível situar o texto num contexto de formações ideológicas e referências históricas e sócio-culturais. É sabido que são essas informações que acabam por definir no texto o que há de mais legítimo e abrangente em relação ao sentido.

A reconstrução da enunciação pode ser vista sob dois aspectos: a partir das muitas pistas espalhadas no texto, ou por meio das relações contextuais. Interessa-nos, particularmente, esta segunda perspectiva, em que a enunciação assume claramente o papel de instância mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico. Vale considerar que são muitas as dificuldades de delimitação do contexto na análise textual, mas, também, vale a pena procurar minimizá-las e, então, tentar precisar a enunciação e o texto que ela produz, a partir de aspectos intertextuais.

Feitas estas considerações sobre enunciação e contexto histórico, convém situar que o enunciador, enquanto desdobramento do sujeito da enunciação nas narrativas orais paraenses, faz algumas opções com a finalidade de criar a ilusão de verdade, entre as quais, por exemplo, a de proximidade da enunciação e a de ênfase/afirmação dos efeitos de realidade.

Que se respeite, em princípio, a produção do discurso, mas, realidade, ficção, ilusão de referente ou de realidade, imaginação, fantasia.... Como as ignorar?

Presentemente, a discussão não se aprofundará em tópicos de análise semiótica das narrativas paraenses, embora seja este um compromisso já firmado; tentar-se-á, aqui, apenas, demonstrar de que modo esses textos são uma amostra do privilégio

cedido ao tema da metamorfose, num discurso que não consegue resistir ao apelo de um contexto de produção.

METAMORFOSE: A antigüidade do tema está para a sua atualidade, abrangência e permanente renovação:

Apolo exige um sacrifício suntuoso. Com efeito, o sacrifício é o meio privilegiado da conciliação entre os olímpicos e mortais. Essa regra tolera exceções de vulto, pois há faltas que os deuses estimam inexplicáveis e sancionam um castigo definitivo. Toda a tradição, tardia, das metamorfoses dá testemunho disso: comete-se um erro, deixa-se de ser o que se era, vira-se outro, tomando uma forma que significará, para sempre, na permanência ou na reprodução, o acontecimento que provocou a mutação. (Sissa & Detienne, 1994, p. 268)

Observando o contexto amazônico não há como desconhecer as evidências e possíveis justificativas para a presença acintosa de fenômenos metamórficos nas narrativas do nosso caboclo, num contexto histórico e sociocultural: a Amazônia paraense.

Há dois espaços culturais nitidamente reconhecíveis na Amazônia, não apenas na paraense, senão na Amazônia, de modo geral: aquele mesclado pelos avanços da modernidade, (guardando-se, naturalmente, as devidas proporções, em se tratando de Região Norte), o espaço urbano, que lenta ou mais apressadamente vai se ajustando ao nível de vida das grandes metrópoles, e o espaço, mais genuinamente amazônico — o interiorinano. Aqui a cultura se mantém mais próxima das suas raízes e, por conseguinte, mais ligada à preservação dos valores da sua tradição histórica. Nesse contexto, observa-se o predomínio da transmissão oral, assim como uma relação muito mais íntima do homem com a natureza e de todas as implicações dessa convivência.

Homem e natureza, do espaço rural amazônico, estão cingidos numa atmosfera propícia à fecundação permanente de imagens que dilatam o sentido de vida, de espaço, de tempo, natu-

ralmente fundada na idéia primordial de expansão da própria região. Na região das ilhas, próxima da cidade de Abaetetuba, às margens do Tocantins, um dos nossos mais legítimos contadores de história, o Seu Ernesto, incorpora bem esses conceitos, que dizem respeito à dilatação do tempo, por exemplo. Certa feita, estando na ilha de Maracapucu, onde o nosso informante dirige um dos engenhos remanescentes daquele município, assisti a sua preocupação: não desgrudava os olhos do relógio, controlando as fases de “apuro” da aguardente, cuja preparação estava sendo ultimada e, ao mesmo tempo, lamentava por não ter tempo suficiente para contar as suas histórias. Isso ocorreu por volta da última semana de setembro. Quando o interroguei sobre quando deveria voltar para ouvir as suas histórias, ouvi a justificativa para o retorno, apenas, no final de novembro. Enfim, ele teria que participar da “iluminação”<sup>3</sup>; para tanto, passaria uma semana cuidando da sepultura da sua mãe e depois teria que descansar mais uns dez dias, pois teria de viajar para outro município e daí não havia o que discutir: seria necessário esperar por quase dois meses para tornar a ouvir as maravilhosas histórias do seu Ernesto. E, assim, o tempo se dilata em proporção semelhante ao desse espaço grandioso: a Amazônia.

“A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem” (Andrade, 1977, p. 61).

Convém, no entanto, lembrar que a cultura do interiorano migra para o espaço urbano<sup>4</sup>, onde é aceita e veiculada, sem qualquer solução de continuidade, sendo que o mesmo se pode

<sup>3</sup> Referência ao Dia de Finados

<sup>4</sup> Lembramos, aqui, um dos nossos primeiros contadores: o Mestre Sabá. Informante da pesquisadora Lúcia Santana, o Mestre agradeceu quando foi procurado para contar histórias da Amazônia e explicou: “Já não tenho para quem contar as minhas histórias. Contava muito no interior, mas aqui, nem o meu filho quer escutar, todos só querem ver televisão”.

afirmar sobre a presença palpável de elementos do mundo urbano<sup>5</sup> nas manifestações culturais do homem ribeirinho. Há uma visível troca de experiências culturais, embora as motivações criadoras e determinados traços sejam distintos.

Não há, portanto, limites espaciais absolutos para as manifestações culturais do homem amazônida. Um exemplo disso é acervo pertencente ao IFNOPAP, nas mil e seiscentas e vinte narrativas recolhidas em Belém não se identificam 5% de conteúdo urbano. Este percentual poderia nos levar a outros tipos de constatação, por exemplo, de que as imagens relacionadas com os espaços legitimamente amazônicos são tão mais impressionantes, que, mesmo vivendo em espaço urbano, o nosso caboclo revive o clima de epifania da floresta e dos rios.

Loureiro (1996), em *Cultura Amazônica, uma poética do Imaginário*, refere-se a um mundo amazônico em que há a produção de uma

verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, através dos labores do dia-a-dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade com os rios [e com os animais]. É como se aquele mundo fosse uma cosmogonia, uma imensa e verde cosmo alegoria. (p. 101)

Assim é visto e vivido esse mundo: um mundo único real-imaginário, cujo alcance intervém de forma nítida na complexidade das relações socioculturais, como no caso das “cunhatãs” ou senhoras casadas que engravidam sem a parceria de um homem. Tais situações reguladas pela moral local exigem reparo,

<sup>5</sup> Em 95, durante a apresentação de um “Pássaro”, no Teatro Waldemar Henrique, assistiu-se a uma cena inusitada: o pássaro era atingido por um caçador no meio da floresta, uma jovem cabocla o socorria molhando a cabeça do animal atingido. Curioso: a água para o socorro fora transportada de uma torneira e em um copo plástico.

punição, vingança, mas se, por acaso, as situações forem aceitas, tendo como explicação que se trata de “filho de boto”, o interdito foi respeitado, não há infração nem, tampouco, espaço para sanção, e o caso está resolvido.

Observando os textos de Bachelard e de Maurice Blanchot sobre Lautréamont, verificamos que, embora haja discordância entre ambos sobre o sentido de metamorfose, no texto ducassiano, uma idéia permanece: a de que os *Cantos* abusam do sentido de “crueldade, agressão, violência”. Maurice Blanchot, reconhece que os comentários de Bachelard sobre o texto têm “certamente un gran valor general” para em seguida afirmar que:

el interés de su punto de vista lo há llevado a sobrestimar la parte del impulso brutal em la obra de Lautréamont y lo há cegado ante la vida submarina, la obsesión del sueño... que no desempeña en esto un papel menos importante.” E continua:” Cómo no reconocer em Maldoror la obra más impregnada de sueño, aquella que representa con mayor fuerza a tragedia de la lucha paralizada en el seno de la noche? (Bachelard, 1987, p. 184)

Mas o mesmo Maurice Blanchot admite, em sua própria análise:

El solo análisis del tema de la crueldad nos há conducido al punto em que esse tema no basta. Hemos tocado el momento enigmático en el cual Maldoror, a la vez cruel y tierno, se revuelve contra el mal y se exalta al hacerlo, y está descontento si lo hace, pero de ese descontento extrae un placer agresivo, pasivo en su consentimiento, sin complacerse del todo ni con el mal que causa nin com el mal sufrido. (Bachelard, 1987, p. 186)

Ainda no mesmo estudo Blanchot volta a reafirmar sobre a obra de Lautréamont:

Lê-la supõe o consentimento exaltado, de uma lucidez furiosa, cujo movimento envolvente, perseguindo-se sem

trégua, não se pode reconhecer senão ao término e com o complemento do sentido absoluto, indiferente a todos os sentidos momentâneos para os quais, sem dúvida, deve passar o leitor para alcançar o repouso de uma suprema satisfação total. (Bachelard, 1987, p. 185)

Não são análises “acordantes”, mas não discordantes, em termos absolutos. Ambos vêem o texto dos *Cantos* sob os seus índices e sentidos de crueldade, de agressividade, de maldade, ainda que amenizados na visão de Blanchot, porque relacionados com outros elementos.

Quando cotejamos os casos de metamorfose do nosso *corpus* em relação com o texto ducassiano — guardadas as devidas proporções, por se tratar de uma comparação entre textos de naturezas distintas — concluimos que estamos, evidentemente, entre duas realidades diametralmente opostas, em certo sentido. Lembramos, então, o testemunho de Michel Carrouges (1974), em *La mystique du surhomme*: “nem se quer Lautréamont poderia ser considerado um anjo malvado, ainda que o caráter demoníaco de sua obra seja evidente” (Carrouges, 1975, p. 45). Os elementos aqui referidos parecem um tanto distantes dos das narrativas do nosso caboclo. Queremos, no entanto, evidenciar, que o que se coteja é o fato de se tratar de produções em que há fenômenos metamórficos, e em ambos o privilégio de espaço é concedido aos animais. A oposição relevante diz respeito à ausência, quase completa, dos elementos citados por Blanchot e enfatizados por Bachelard. Tudo parece tão pacífico e harmônico nas transfigurações amazônicas. Tudo parece tão legítimo e legitimado social e culturalmente. E como diz Paes Loureiro:

A própria cultura amazônica os institui enquanto fantasias aceitas como verdades. Assim, nesse mundo, os homens passam a usufruir da confiança de estarem no seu mundo,... que permite a essa alma nativa descobrir-se em um espaço que é seu e no qual funda a compreensão da vida e da natureza nas quais ela está inserida... uma permanente

tentativa de compreender o homem, o amor, a vida, a morte, o trabalho e a natureza... (Loureiro, 1996, p. 68)

Concluindo que o homem amazônida tem uma verdadeira vocação para o mítico e para o imaginário, o autor completa o seu pensamento:

Na realidade amazônica o mundo físico tem limites *sfumatos*, fundidos ou confundidos com o supra-real, daí por que nela homens, deuses, [animais] caminham juntos pela floresta, navegam pelos rios. Situam-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser. (Loureiro, 1996, p. 71)

A aceitação pacífica da inte-relação entre os dois mundos — o do natural e o do sobrenatural — manifesta-se na enunciação com marcas impressivas de testemunho da verdade, do tipo: “eu vi”, “aconteceu com o meu avô, ele conta até hoje”, “a zagaia ainda está atrás da minha porta”, “foi verídica mesmo, todo mundo conhece”, “E o Raimundo, esse meu marido, viu uma matinta”.

Entre os fenômenos metamórficos mais presentes no acervo IFNOPAP, encontram-se o do Boto, o da Cobra-Grande e o da Matintaperera.

“Da família dos cetáceos — peixe-boto” (Aurélio, 1986), o boto amazônida povoa as nossas narrativas metamorfoseado em rapaz, de belo porte, sedutor e sempre disposto a envolver “cunhantãs” incautas (ou não), mas, na maioria das vezes, predispostas ao amor: “... nessa ida ao meio da floresta, quando eu levantei a minha vista eu vi aquele homem [...] em chapéu. Aí, me arrepiei todinha”<sup>6</sup>

O boto é o encantado da metamorfose de presença mais marcante nas nossas narrativas. A imagem do rapaz de belo porte,

<sup>6</sup> F01Czcre140994-II. Esta é a referência da narrativa em que se encontra o texto citado.

cheio de encantos, etc., tão comumente conhecida e reconhecida, como “expansão de uma espécie de êxtase dionisíaco” que enebria as mulheres ribeirinhas (ou até as urbanas), povoando-lhes o imaginário com o ideal de beleza masculina e projeção de íntimos desejos<sup>7</sup>, é, sem dúvida, na economia dos textos, também a mais difundida. Contudo esse juízo não exclui outras possibilidades de configuração do peixe-boto. Então, vejamos: no livro *Santarém Conta...* outras configurações que, também, são usuais na região: na página 34 assistimos a uma experiência própria do cotidiano da vida amazônica — uma parturiente, prestando os serviços a uma “bota”, segundo a linguagem local; ainda no mesmo livro, encontramos, como evidencia o título da narrativa, “um boto diferente”, página 41 — trata-se de um boto que aparecia e tentava conquistar os homens do local. E são tantas histórias de boto, adequadas à realidade da vida amazônica.

O interdito primordial relacionado com a figura do boto é a consumação da cópula entre humano e animal. Há casos, por exemplo, relatados por pescadores da região, da relação se consumir entre esses e as fêmeas do boto. Outra transgressão muito comum, de que dão conta as narrativas, é a da relação entre botos, estes tranfigurados em rapazes, e moças, em período menstrual, ou de fecundidade.

Gilbert Durand comenta sobre este interdito em *Estruturas antropológicas do Imaginário*: “não só na maior parte dos povos as relações sexuais são interditadas no período de regras, como também é interdito permanecer próximo de uma mulher regrada” (Durand, 1994, p. 119).

Nas narrativas orais da Amazônia paraense acontecem múltiplas transgressões ante os múltiplos interditos, por exemplo, dentre as situações mais comuns: a moça é proibida de ir sozinha ao rio banhar-se, em determinadas horas (em geral, horas cabalísticas), em determinado período (menstrual).

<sup>7</sup> Essa questão não diz respeito e nem é observada apenas ao meio amazônico.

As punições resultantes das transgressões são indiscutíveis: a fecundação da mulher pelo boto no período menstrual, tem a marca de dois estigmas — a relação entre espécies biologicamente distintas, o que animaliza a condição humana feminina e em período considerado “impuro” para as relações sexuais desde os mais remotos tempos bíblicos, assim como por outras culturas milenares.

A imolação do boto, quando aprisionado — que nem sempre acontece —, é uma forma de remissão para a mulher. A culpa é expiada e a harmonia é restabelecida, sem muitos conflitos. O fato de não haver a imolação não significa, contudo, um prejuízo absoluto, em termos morais, para a mulher. A sociedade aceita pacificamente o fato. Para tanto, basta um testemunho: o boto é o culpado. Bem se sabe que, em função das peripécias do boto, tantos desmandos de adultério e até de incestos são ignorados e os culpados, impunes.

Há casos de interdito em que a relação física não se consuma, sendo suficiente a proximidade entre o animal (desta feita sem a transfiguração) e a mulher em período menstrual. Diz-se que nessas circunstâncias a mulher fica enluada (porque relacionado com o período de fecundidade atribuído às forças lunares); nesses casos, a gravidez é atribuída ao olhar do boto. Isto justifica uma prática entre os homens da região: usar o olho do boto (índice do poder de sedução) como objeto mágico, espécie de amuleto, que tem a função de tornar o seu usuário irresistível às mulheres. A gravidez não é o único sinal da falta, devida à aproximação do boto em período menstrual: muitas manifestações de doenças — como as crônicas dores de cabeça, a perda de memória, e até certo tipo de insanidade são imputadas à convivência das moças com o delfim amazônico.

A narrativa “Estranho Observador” (Simões, 1997, p. 144) apresenta-se com uma particularidade: um boto à distância, mas nem por isso menos envolvente e provocante. A imagem do boto metamorfoseado em homem de branco, sedutor, amante de mulheres, que desafia a harmonia familiar e a moral local é tão

impressiva que acaba por se transformar numa espécie de projeção dos desejos femininos conscientes e/ou inconscientes. A personagem da nossa narrativa não está certa da identidade daquele homem que se põe sob a árvore, nem das suas intenções, contudo, aos poucos a história vai desvelando os temores (e/ou desejos?) daquela mulher, exposta às carências naturais devidas à ausência do seu homem. Atente-se para o simbolismo daquela figura sob uma árvore, contemplando uma mulher solitária. E a contadora, na sua simplicidade, foi absolutamente feliz, ao enfatizar que o homem de branco, de longe, contemplava aquela casa, de costas para o rio, mas de frente para a casa, como se estivesse, igualmente, exposto, mas em outra condição: pronto a satisfazer os anseios da solitária e carente ribeirinha.

Vejamos outro tipo de metamorfose insistente nas narrativas paraenses: a da Cobra-Grande, tema que, além de ter sido bastante explorado em estudos sobre lendas, mitos, imaginário, foi também objeto de produção literária nacional.

As histórias são variadas, as situações inusitadas. Há naturalmente um esquema comum a todas elas: a mulher dá à luz as duas cobrinhas, que são criadas em casa durante três meses e depois são jogadas ao rio. A fêmea, em geral, é má — ataca embarcações, devora pescadores, etc., e o macho tem atitudes que se opõem às da irmã. Em geral, estes buscam formas e fórmulas para o desencantamento, mas não o conseguem por falta de coragem daqueles que se propõem a ajudá-los.

Tem-se observado que nem sempre o contador menciona ou justifica o fato de a mãe dar à luz a duas cobrinhas. São raras as histórias em que se faz menção ao interdito ou à falta. A referência mais comum é de um rapaz particular, bom dançarino, que comparece às festas locais, mas diferentemente do boto, não usa o costumeiro chapéu. A moça enamora-se e o acolhe. Após o enamoramento, ele pede para ficar sozinho, não ser incomodado, marca a hora para ser acordado e que ninguém o faça, a não ser ela. Curiosa, ela olha pelo buraco da fechadura e espanta-se diante do monstro: o quarto inteiro foi tomado pela cobra. Quando

ele presente a presença da moça, revolta-se e se atira na água, em geral, levando um pedaço da cidade. Passado algum tempo, ela dá à luz às duas cobrinhas.

Há versões “sui generis”, por exemplo, da moça que engravidou, escondeu de todos o seu estado e quando o filho nasceu o atirou ao rio. O animal assombrou a cidade por certo tempo, até que o padre resolveu reunir todos os habitantes para tentar dar uma solução ao problema e, em meio às discussões, a surpresa: a cobra entra na igreja (o que não deixa de ser bastante sugestivo, por todas as implicações simbólicas entre a cobra e a igreja), dirige-se a certa jovem e pede para mamar. Na verdade, todo o pavor imposto à cidade se devia a um único fato: o filho queria o aconchego materno.

Sobre a questão da cobra relacionada com a igreja, lembramos que os paraenses costumam contar que há, sob a cidade de Belém — e de outras cidades menores —, uma enorme cobra, cuja cauda está sob a Matriz e a cabeça sob a Basílica de Nazaré. Diz-se ainda que o monstro, na verdade, se distende por todo o percurso do Círio de Nazaré, a famosa procissão do segundo domingo de outubro.

Um dado particular das histórias da Cobra Norato e sua irmã (às vezes Norata, Noratinho, Joana, Maria, etc.) diz respeito às sugestões de incesto na relação dos dois irmãos. Não se trata, naturalmente, de considerar a questão como história de animais, apenas, em que não caberia uma discussão sobre o assunto: incesto; mas de levar-se em conta que, nas narrativas, os personagens são transfigurados pela voz do contador em figuras humanas — com direito a sentimentos como paixão, ciúme, honra, etc. — e nesta situação são, algumas vezes, colocados na situação incômoda de seres que vivem, também, uma condição de culpa. No livro *Abaetetuba Conta...*, encontramos na narrativa “O encanto de Honorato” uma referência clara a essa questão; diz o texto:

Um dia Honorato foi chamado para resolver um assunto no rio Xingu e teve que deixar Felizmina, a sua irmã, por

aqui. Antes de sua partida, recomendou-a do trato, que havia feito com ela: que o esperasse, que não se envolvesse com nenhuma cobra do fundo do rio. Honorato partiu para sua missão. Passou algum tempo por lá e Felizmina pensou que não voltasse mais. Namorado e engravidou de uma cobra do Moju. Antes um pouco de Honorato regressar, teve notícias que sua irmã havia se envolvido com uma cobra do Moju e que estava grávida. Honorato, enraivecido pela traição, resolveu voltar por terra, pois sentiu muita pressa. (Simões, 1997, 144)

A terceira figura que gostaríamos de mencionar, como exemplo importante de metamorfose no nosso acervo, é a matintaperera.

Esta pode ser considerada a terceira presença mais impressiva dentre os fenômenos metamórficos das narrativas paraenses. Há uma enorme variedade de matintas e situações de metamorfose, mas ainda é mais comum a que se transforma em ave, com assovio estridente a cortar o silêncio das noites amazônicas. Dentre as narrativas selecionadas para o livro *Abaetetuba Conta...*, há uma matinta particular: ela não apenas volta uma noite após o assovio para pegar o tabaco, desta feita transmutada numa mulher de aparência agradável (em geral, não o são), mas também trás um ramalhete de flores para presentear a doadora do fumo.

Não são, contudo, peculiaridades desta natureza ou desdobramentos do esquema básico das histórias de matinta que despertam o maior interesse. Tem sido instigantes às referências, veladas ou não, ao interdito, à falta, e à punição que cercam a figura da matinta. É de domínio das comunidades ribeirinhas que a metamorfose a que estão sujeitas algumas mulheres se deve à grave falta cometida por algum antepassado. O incesto estaria na origem desse destino e as descendentes da família ficariam marcadas por este fado.

Homens, mulheres, rapazes, moças metamorfoseados de botos, machos ou fêmeas, cobras ou matintas vivem e convivem na Amazônia paraense, entre as florestas, as aldeias, os rios e as

cidades, e, sobretudo, no imaginário do nosso caboclo numa harmonia que as mudanças céleres do mundo moderno, ainda, não conseguiram destruir, senão enriquecê-la com contribuições que acabam por ser absorvidas ou somadas aos elementos primordiais. Para Jean Chevalier as metamorfoses “revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser” (Chevalier & Gheer, 1993, p. 608), as modificações na forma não parecem afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu caráter e fórmula primeira.

Finalizamos, com Gilbert Durand: “Não há um corte entre cenários significativos das antigas mitologias e o gerenciamento moderno das narrativas culturais”... Permanece nessa relação, mais do que se tem procurado acreditar, uma “cotinuidade entre o imaginário mítico e a positividade histórica” (Durand, 1979, p. 86).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. *O Turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- APULEIO, L. *O asno de ouro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- BACHELARD, G. *Leutreamont*. Lisboa: Litoral, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70 [s.d.]
- BLANCHOT, M. *Lautréamont y Sade*. México: Economica, 1990.
- CAMPOS, A. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARROUGES, M. *La mystique du surhomme*. Paris: Gallimard, 1975.
- CHEVALIER, J., GHEER, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1993.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Imaginação simbólica*. São Paulo: Martins Fonte, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Figuras míticas e rosto da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1979.
- ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Lisboa: Presença, 1991.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. São Paulo: Nova Época, 1996.

- LOUREIRO, J. J. P. *Cultura amazônica, uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.
- MATOS, E. *O imaginário na literatura de cordel*. Salvador: UFBA, 1988.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Édipo à luz do folclore*. Lisboa: Veja, s.d.
- SIMÕES, M. do S., GOLDER, C. *Santarém conta...* Belém: CEJUP, 1995.
- SISSA, G., DETIENNE, M. *Os deuses gregos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

## O LITERÁRIO E O POPULAR: REFLEXÃO TERMINOLÓGICA A PARTIR DO CORPUS DO PROJETO IFNOPAP

Christophe Golder  
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Trata-se, a partir da concepção de popular que presidiu à constituição do corpus do projeto IFNOPAP, de questionar (e interdefinir) duas noções que têm contribuído para certa imprecisão terminológica na área de Letras: a de literário e a de popular. A nova proposta articula-se em torno do critério institucional/não institucional.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Literário; Popular; Terminologia.*
- **RÉSUMÉ:** *Il s'agit, à partir de la conception de populaire qui a présidé à la constitution du corpus du projet IFNOPAP, de mettre en question (et d'interdéfinir) deux notions qui contribuent à une certaine imprécision terminologique dans le domaine des Lettres: celle de littéraire et celle de populaire. La nouvelle proposition s'articule autour du critère institutionnel/non institutionnel.*
- **MOTS-CLÉS:** *Littéraire; Populaire; Terminologie.*

Intuitivamente, consideramos homogêneo o imenso *corpus* do Projeto IFNOPAP<sup>1</sup>, que reúne milhares de narrativas gravadas no Pará. É claro que orientamos os pesquisadores de campo, que unificamos a coleta e o tratamento das narrativas e que nosso sentimento de homogeneidade se deve parcialmente a essa organização prévia. Mas nunca questionamos o caráter literário ou não, popular ou não, das narrativas: os pesquisadores não receberam nenhuma instrução quanto à qualidade ou natureza literária dos textos, nem quanto à sua origem popular, pelo contrário, a palavra de ordem foi *não discriminar*, nem por tipo de história, registro, temas, etc., nem por faixa etária, origem social, grau de instrução do informante, etc.

<sup>1</sup> *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares do Pará*, é um programa de pesquisa da Universidade Federal do Pará.



Não havia por que procurarmos definir critérios de *literariedade*<sup>2</sup>, já que o objeto do Projeto foi especificado como *narrativa oral popular* sem referência à literatura. Não foi omissão nossa; pelo contrário, a questão foi bastante debatida entre os coordenadores. O que é literatura? A pergunta é antiga e volta regularmente a agitar a república das letras. Seja como for, com o conceito cada vez mais difundido, cada vez mais defendido, de *literatura oral*, a literatura não pode mais ser uma simples subclasse da escrita. Também não se podem levar em conta critérios de avaliação do valor estético sem cair na subjetividade, com enormes variações individuais. Jakobson (1963), ao promover a noção de *função poética*, parece sugerir uma pista para identificar o literário: seria literária toda mensagem, verbal pelo menos, em que predomina a função poética. Infelizmente, nem Jakobson, nem, pelo que sabemos, ninguém, estabeleceu algum meio de medir a dominância duma função da linguagem sobre as demais dentro duma mensagem (e talvez devamos dizer: dentro duma mensagem em situação)<sup>3</sup>. Esbarramos de novo na subjetividade. Entende-se porque Aron (1984, p. 20) chega a chamar a literatura/literariedade de "*notion introuvable*" ("noção inencontrável"). Essas considerações foram determinantes para excluir qualquer menção do eventual caráter literário das narrativas do *corpus* IFNOPAP.

O mesmo não aconteceu com o caráter *popular*: o título do Projeto explicita "narrativas orais *populares*". Mas também esse conceito não foi positivamente definido por nós. Só o foi

<sup>2</sup> Cf. a *literatúrnost* de R. Jakobson em *Novéichaia rússkaia poézia*, Praga, 1921. Os tradutores brasileiros de Tzvetan Todorov em *As Estruturas Narrativas* (Perspectiva, São Paulo, 1970) usam *literaridade* (por exemplo na p.89). Optei por *literariedade*, única forma registrada por Ferreira (1986).

<sup>3</sup> Cf. Aron (1984, p. 38): "*S'il est un critère linguistique qui permet de reconnaître empiriquement la fonction poétique, ce critère linguistique nous fait défaut pour déterminer quelle est la fonction dominante dans un texte*": "Existe um critério lingüístico que permite identificar empiricamente a função poética, mas falta-nos um critério lingüístico que determine qual a função dominante num texto".

indiretamente por meio das instruções dadas aos pesquisadores de campo. Se estamos relacionando agora o literário com o popular, é com a ambição de aproveitar a concepção de popular que presidiu à constituição do *corpus* para interdefinir essas duas noções que têm contribuído para certa imprecisão terminológica na área de Letras: o *literário* e o *popular*.

Que conceito de popular está implícito nas orientações dadas aos pesquisadores de campo para a constituição do *corpus* IFNOPAP? Popular é o que é do povo, ou seja de todo mundo, da população. Nossa ambição, ao coletar esse *corpus*, era dar conta globalmente do universo narrativo oral que existe hoje no Pará. Recusamos, portanto, critérios sócio-econômicos: burguês também conta, e professor, e aristocrata... Essa nossa abertura também se justifica *a contrario*: como determinar com rigor de que classe social, de que parte da população é tal ou tal narrativa, se há atualmente uma grande circulação de narrativas entre as classes sociais. As telenovelas, por exemplo, atravessam todas as categorias sociais; pobres e ricos assistem a telenovelas, e até intelectuais<sup>4</sup>! O *corpus* IFNOPAP o confirma (e justifica-nos, portanto, *a posteriori*): encontram-se as mesmas estruturas narrativas em todas as classes sociais, e os mesmos temas, posto não seja na mesma linguagem. Assim, o caráter popular não implicou discriminação, da nossa parte, por tipos de histórias, assuntos ou registros. Em outras palavras não houve censura temática ou estilística.

Destarte, por causa do nosso anseio de abarcar toda a esfera da narratividade oral paraense, poderia parecer que, o termo *popular* não caracteriza positivamente as produções coletadas, não as especifica, enfim se esvaziou. Não é bem assim: nem tudo o que é narrativo e oral é popular, ou seja, nem tudo entrou em nosso *corpus*. Eis alguns exemplos de produções narrativas orais

<sup>4</sup> Essa circulação ampliou-se com a cultura de massa, mas provavelmente sempre existiu, por exemplo por meio da religião (os vários "Evangelhos" são narrativas que circulavam intensamente entre todas as classes das antigas sociedades cristãs).

excluídas: o relato feito por um jornalista no rádio ou na televisão, a anedota contada pelo padre no sermão, o depoimento dum testemunha num tribunal, a história didática utilizada pelo professor na aula... O critério implícito, e provavelmente inconsciente, adotado por todos os pesquisadores de campo do Programa IFNOPAP para descartar todas essas narrativas é o mesmo. Explicitemo-lo: essas histórias recusadas têm em comum serem contadas num *quadro institucional*. Nossa proposta, portanto, é sistematizar essa distinção espontânea e considerar como popular, exclusivamente, toda produção (textual lingüística) não institucional<sup>5</sup>.

Uma lição do saussurismo é que não há, num sistema, mudança isolada; a alteração de um termo importa na reorganização do conjunto. Daí convidarmos para uma recomposição do campo semântico da cultura popular. Sendo o popular definido como não institucional, podemos recusar assimilações muito comuns, vagamente consideradas como naturais e raramente questionadas por serem raramente explícitas.

### Popular / oral

De acordo com a nossa proposta principal, podemos distinguir, no oral (definido estritamente como produção de enunciado pelos órgãos da fonação), dum lado o oral não-institucional, que abrange principalmente conversas informais, solilóquios e, claro, nossas narrativas "populares", e, do outro lado, o oral institucional, que compreende, é óbvio, palestras, discursos, mesmo improvisados, sermões, performances teatrais, etc. mas também todos os tipos de trocas verbais precisamente regidas por usos sociais, como as apresentações, os cumprimentos aos anfitriões de uma festa, etc. Não há, portanto, oposição pertinente *popular/oral*

<sup>5</sup> Considerar, explicitar e sistematizar uma distinção feita espontaneamente por pesquisadores, é o que faz V. Propp com o conto "maravilhoso" ou "fantástico" russo na sua famosa *Morphologie du conte*.

(e muito menos relação de identidade). O que constitui com o oral uma oposição discreta é o escrito, que também se subdivide em institucional e não-institucional. Pertence ao escrito institucional tudo o que é relatório, propaganda comercial ou eleitoral, regulamento, prova escolar, etc., sem esquecer a literatura escrita, inclusive o cordel, o almanaque ou o *dazibao* da China<sup>6</sup>. O escrito não-institucional abrange a correspondência privada informal, as pichações (com exceção dos espaços reservados pelas autoridades para pichação, como existe em algumas cidades), a lista de compras, etc.

### Popular / vulgar

Já que *popular* não se refere mais a alguma classe sócio-econômica, precisamos de um termo para as produções oriundas da faixa mais modesta da população ou, sem eufemismo, dos mais pobres, entre os quais a cultura erudita não circula. Propomos *vulgar*. Tem que se entender essa palavra como em lingüística histórica na expressão *latim vulgar*, sem nenhuma conotação que seja moral ou esteticamente depreciativa: a metalinguagem científica é meramente denotativa. Assim, o folheto de cordel, por ser uma produção regrada por uma estrutura social que determina um padrão de apresentação gráfica, um leque de assuntos apropriados, o registro de língua, os locais de venda, a disposição dos exemplares na banquinha ou (conforme a etimologia) na corda, etc. não é popular, mas é vulgar pelo meio social em que é produzido e consumido.

### Popular / tradicional

A instituição é, por definição, uma força conservadora (mesmo se há instituições revolucionárias, que pretendem fundar

<sup>6</sup> *Dazibao*: espécie de pasquim manuscrito afixado em um muro, pelo qual o cidadão chinês pode expressar-se publicamente.

e manter uma nova ordem). Por isso a tradição, entendida como permanência de elementos culturais do passado, é freqüentemente institucional. O mais das vezes, portanto, o tradicional não é popular e as chamadas "tradições populares" são, na nossa perspectiva, tradições vulgares. Só serão tidas por populares aquelas, não-institucionais, que se mantenham espontaneamente, sem a força de uma determinada estrutura social formal. Assim, o fato de contar histórias é uma prática universal, presente em todas as sociedades; mas quando essa tradição é toda determinada socialmente nas suas formas, circunstâncias de performances, etc., estamos diante de uma instituição. Por exemplo, o contador oficial duma comunidade, que só contasse ao anoitecer, quando há luar, debaixo de tal árvore, diante dos varões da aldeia, etc., poderia constituir uma tradição vulgar (contanto que se tratasse duma sociedade dividida em classes e que o costume em pauta vingasse na faixa inferior da população), mas, por serem estritamente organizadas, consagradas, regulamentadas pelo uso comunitário (ou até expressamente por algum tipo de lei), essas sessões de narração fugiriam ao caráter popular.

Se a cultura (no sentido coletivo<sup>7</sup>) é essencialmente herança, tradições, deveremos substituir muitas vezes, senão sempre, a própria noção de cultura popular pela de cultura vulgar.

### Popular / regional

A tradição vulgar, quando é regional, equivale ao *folclore*, na medida em que este é quase sempre local: talvez num

<sup>7</sup> *Cultura* no sentido coletivo ou sociológico. Cf. Ferreira (1986, p.508), no verbete cultura: "O complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade". Cf. também o verbete *Culture* do *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* J. Dubois et al. (Larousse, Paris, 1994): "La culture est l'ensemble des représentations, des jugements idéologiques et des sentiments qui se transmettent à l'intérieur d'une communauté", etc.

futuro próximo veremos emergir uma cultura vulgar não local, fruto das chamadas cultura de massa e globalização. Seja como for, e deixando de lado o delicado problema de determinar a origem geográfica duma prática cultural, duma narrativa, etc., há que se distinguir claramente o caráter regional, que diz respeito à geografia, e o caráter popular, entendido como não-institucional. O que é, em termos de cultura, tipicamente regional, ou seja, próprio ou característico de uma sociedade geograficamente definida, facilmente se tornará uma instituição daquela sociedade (e por isso mesmo não deverá ser chamado de popular). Essa institucionalização do folclore é extremamente comum e se concretiza pela criação de centros "de cultura popular", festivais, mostras, etc.

Esta proposta duma nova definição, na nossa metalinguagem, de *popular* como não-institucional vai de encontro a costumes enraizados na comunidade acadêmica e portanto só pode enfrentar resistências<sup>8</sup>. Questionar estereótipos como *cultura popular* ou *tradição popular* talvez seja uma luta perdida de antemão, por mais justa que seja. *Popular* corre, portanto, o risco de permanecer em meio à multidão dos termos de sentido tão flutuante que só podem ser usados com rigor, enquanto elementos de metalinguagem, após prévia definição por cada autor (como *texto*, *discurso*, *estrutural*, etc.)<sup>9</sup> Mesmo assim, as considerações aqui expostas valeriam como defesa do critério *institucional/não-*

<sup>8</sup> "Si des habitudes qui ne sont pas encore invétérées le permettaient" diz A-J. Greimas (1970, p.33) ao propor novas definições de *semiótica* e *semiologia*. Os diversos hábitos de uso de *popular* são pelo menos tão arraigados como os de uso de *semiótica* e *semiologia*, que são palavras relativamente recentes e mais técnicas. Ora, a proposta de Greimas – apesar da autoridade do mestre – não vingou, como nota Alicia Yllera (*Estilística, Poética e Semiótica literária*, Almedina, Coimbra 1979, nota 116, p.187).

<sup>9</sup> Cf. Todorov (1970): "*A palavra 'estrutural', palavra que, hoje em dia, confunde mais do que esclarece*" (p.79).

Cf. também F. Wahl, prefácio a T. Todorov (1968, p. 9): "*Disons-le franchement, quand on nous interroge sur le structuralisme, nous ne comprenons pas le plus souvent de quoi on veut nous parler*":

"Digamo-lo sem rodeio: quando nos perguntam sobre o estruturalismo, não entendemos, o mais das vezes, de que querem nos falar".

*institucional* na classificação de todo tipo de mensagens. A vantagem reside na clarificação terminológica e na coerência dos *corpus*<sup>10</sup>. Quando se precisa delimitar um *corpus* por um critério não-imanente, mesmo em disciplinas que adotaram o princípio de imanência, como a lingüística saussuriana ou a semiótica padrão (por exemplo, se o semioticista precisa reunir um *corpus* de "falas" para descrever uma linguagem), estabelecer um critério de seleção como *não-institucional* em vez de *popular* permite uma maior clareza e objetividade, nem que seja por ser isento da carga emocional contida em *popular*.

\*  
\*   \*  
\*

Na visão oriunda de Saussure, Hjelmslev, Greimas, não há termo isolado, isto é, que não pertença a uma categoria. A tentação, e talvez a necessidade, é grande de identificar o pólo oposto a *popular* (e complementar dele) no eixo semântico da *institucionalidade*. Poderíamos considerar que se trata duma oposição privativa e adotar o par *popular/não-popular*. No entanto, essa oposição, sendo equivalente à oposição *não-institucional/institucional*, ganhar-se-ia em elegância (consideração tradicionalmente mais importante nos estudos literários do que em qualquer outra área das ciências humanas), sem perder o rigor, ao eliminar o termo negativo para ficar com a dicotomia *popular/institucional*. Pois bem, em se tratando de mensagens lingüísticas, esta formulação tem o mérito de delimitar, por pouco que seja, o lugar da literatura: do lado do institucional. Nem tudo o que é institucional é literário, claro, mas tudo o que é literário é

<sup>10</sup> Em recente encontro (abril de 1998), perguntamos a uma especialista da "cultura popular" qual o critério para qualificar uma produção como pertencente à cultura popular. Respondeu que é "uma questão de sensibilidade"... Certamente a resposta teria sido outra, e sem aquele constrangedor apelo à subjetividade, se tivéssemos indagado sobre o caráter institucional ou não das produções orais ou escritas.

institucional. Temos aí um critério transcendente da literariedade das produções lingüísticas: o fato de pertencerem ou não à *instituição literária*. Greimas e Courtès já se aproximavam dessa concepção ao propor

considérer le concept de littérarité — dans le cadre de la structure intrinsèque du texte — comme dépourvu de sens, et lui conférer en revanche le statut de connotation sociale (Greimas & Courtès, 1979)

Em que consiste a instituição literária? Sem dúvida, tudo o que diz respeito à edição, circuitos de publicação, difusão, etc. faz parte. Mas também é interessante considerar a instituição escolar e ver o que se ensina como literatura. A evolução dos programas de ensino da literatura mostrar-nos-á a evolução do conceito de literatura. Por exemplo, será que os sermões (de Bossuet, de Vieira...) sempre foram tidos por literatura, como são hoje<sup>11</sup>? Na França, até letras de músicas de Brassens, de Brel, de Barbara, de Trénet, etc., há várias décadas, juntaram-se, no ensino escolar, à poesia clássica.

É claro que a instituição literária precisa ser pesquisada, e o próprio conceito de instituição literária, aprofundado, tarefa para a qual a antropologia e a sociologia deverão auxiliar os estudiosos das letras. Mas hemos de convir que as chances de conseguir uma definição objetiva e concreta são bem maiores com *instituição literária* que com *literatura*.

Considerando o caráter institucional da atividade poética dos autores de cordéis, dos violeiros, dos repentistas, cujas condições de produção (em que locais se faz e/ou se consome o produto, em que circunstâncias, com que tipo de vocabulário, de assuntos, etc.), são socialmente determinadas, podemos doravante

<sup>11</sup> Cf. *ibid*: "Un texte reconnu comme religieux au Moyen-Age (...) est reçu aujourd'hui comme littéraire":

"Um texto tido como religioso na Idade Média (...) é recebido hoje como literário"

tratá-los em pé de igualdade com os autores acadêmicos pois todos pertencem a uma instituição de produção de textos orais ou escritos. Acaba-se assim com uma discriminação tradicional cada vez mais criticada pelos folcloristas, antropólogos, etc.

É óbvio que toda mensagem, por ser mensagem, por utilizar um código, se constrói a partir de uma instituição: a língua — e esse caráter institucional não se restringe à língua dita natural, *lingüística*, mas ainda abrange a enorme maioria das linguagens (gestual, musical, coreográfica, arquitetônica, etc.)<sup>12</sup>. Porém, para classificar as produções, a dimensão institucional da língua é irrelevante, justamente porque é um pressuposto comum a todas as mensagens (e portanto não permite discriminar entre estas). É no nível do discurso que deveremos estar atentos às determinações sociais e particularmente, por falar em literatura, às regras dos chamados gêneros literários. O escritor que compõe um romance policial não obedece só à própria inspiração<sup>13</sup> como também a inúmeras "leis" do gênero que determinam os tipos de assuntos, de personagens, de registro, de construção narrativa, de volume (não há romance de duas páginas nem de dois trilhões), etc.<sup>14</sup>. Sua liberdade é limitada e delimitada pelos padrões do romance policial. Deve haver, portanto, entre o gênero e a obra uma relação semelhante à que existe, na lingüística saussuriana, entre a

<sup>12</sup> Cf. Barthes (1985):

-"La langue, (...) c'est donc à la fois une institution sociale et un système de valeurs." (p. 21)

"A Língua, pois, é ao mesmo tempo uma instituição social e um sistema de valores";

Cf. também, *ibid*, o parágrafo 1.2.6. sobre a "extensão semiológica da noção *Língua/Fala*" e a "natureza institucional da comunicação", pp.33-34.

<sup>13</sup> Mas será que até a inspiração não é também uma instituição, algo bastante codificado que varia de acordo com as sociedades e as épocas? A inspiração do romântico, reflexo da natureza — outra instituição? — e das paixões do coração — outra ainda? — não parece menos convencional, menos regrada, do que a inspiração dos poetas do alto império a cargo das musas augústeas.

<sup>14</sup> Cf. Todorov (1970, p.93-104), "Tipologia do romance policial".

língua e a fala, sendo esta o ato individual de uso daquela. Nessa perspectiva, do mesmo modo que o objeto da lingüística é a língua (Barthes, 1985, p. 22-23), o da ciência da literatura é o sistema, a estrutura, enfim o conjunto organizado de determinações sociais que rege a produção das obras. No entanto, esse conjunto não sendo acessível à observação diretamente mas sim por meio das obras particulares, o estudioso da literatura, ou melhor: da literariedade, é fadado a um incessante vaivém entre a instituição (sistema) e as produções em que esta se manifesta. Esse vaivém corresponde à relação dialética que une estas àquela: cada obra particular obedece a determinações sociais, mas são as obras particulares que constituem o padrão geral e, portanto, podem fazê-lo evoluir, do mesmo modo que a fala (e, em princípio, só ela) chega a alterar a língua.

Esse critério *institucional/não-institucional*, além de clarificar a terminologia, preserva uma margem de interpretação para práticas ambíguas, que tenham ou possam ter algum aspecto institucional, como o diário íntimo, ou a correspondência privada. O diário íntimo, por ser íntimo, foge em princípio ao institucional; mas, de outro lado, é um verdadeiro gênero, que obedece a regras (como a composição por fragmentos, a indicação da data de redação de cada fragmento, um certo leque de assuntos, etc.). É portanto uma prática ambígua quanto ao caráter institucional — ambigüidade reforçada nos casos nada raros em que um diário que se diz íntimo se destina na realidade a leitores, do mesmo modo que as cartas da marquesa de Sévigné, além de ser correspondência da mãe com a filha, seriam uma leitura para muitos e eram redigidas também nessa perspectiva. O diário íntimo pode oscilar entre dois extremos: registro de fatos e sentimentos para uso exclusivo do próprio autor ou, como um monólogo de teatro, encenação dum desabafo solitário destinada ao público; essas oscilações ilustram o caráter gradual, não discreto, da oposição *institucional/não-institucional*. Cabe a uma fina sociologia, ou a uma semiologia no espírito das *Mythologies* de Barthes (1957), tentar determinar, medir, o caráter *mais ou menos institucional* de certas produções.

Está certo que até as narrativas "populares" recolhidas no quadro do Programa IFNOPAP não fogem totalmente à instituição, pois de acordo com convenções sociais bem definidas (cortesia, boa educação) que os estudantes pesquisadores de campo solicitaram a colaboração dos informantes e que estes lha concederam, além de que o trabalho de pesquisa se insere numa rede complexa de contratos sociais (entre os pesquisadores, os coordenadores do projeto, a Universidade, a comunidade nacional — ou até internacional...). Esse caráter institucional é limitado pelas instruções que receberam os pesquisadores de campo para interferir o menos que fosse possível e garantir o mais que pudessem a espontaneidade da narração do informante. Isto, no entanto, levanta duas questões:

- 1) Seria possível não interferir mesmo? Um interlocutor, com toda sua presença não será uma condição necessária para que haja narrativa oral (inclusive narrativa "espontânea", pois alguém dificilmente contaria algo para um interlocutor manifestamente ausente). O nosso pesquisador de campo era instruído para ser uma discreta demanda, uma atenção que incentivasse o informante a contar, sem se tornar diretivo. É por causa dessa descrição do pesquisador que uma abordagem das narrativas do IFNOPAP do ponto de vista da análise conversacional parece pouco viável.<sup>15</sup>
- 2) A espontaneidade não será geralmente, em sociedade, um conjunto de comportamentos bastante codificados, uma *pose* senão artificial pelo menos cultural (mesmo que possivelmente inconsciente)? Assim sendo, o apelo

<sup>15</sup> Tanto é que a tentativa de análise de tipo conversacional publicada na Revista "Moara" nº5 (Ufpa, Belém, 1996, pp.15-22) se baseia numa entrevista realizada no quadro do IFNOPAP, sim, mas sem respeitar as instruções dadas aos pesquisadores de campo, já que, por exemplo, o pesquisador submete o informante a um verdadeiro interrogatório antes de gravar a narrativa (o que justifica o comentário segundo o qual se trata de uma situação "com forte caráter institucional", comentário esse que seria injusto aplicar ao corpus IFNOPAP como um todo).

à espontaneidade teria pouca chance de atenuar o caráter ligeiramente institucional de nossas narrativas, já que a própria espontaneidade seria meio institucional... (Barthes, 1975, p. 134)<sup>16</sup>

Seja como for, ao recolher, transcrever, estudar, publicar as narrativas, institucionalizamos esse material. Publicações como *Santarém conta...*, *Belém conta...*, *Abaetetuba conta...* (Simões & Golder, 1995) tinham entre seus principais objetivos o de dar um retorno à comunidade dos informantes: ora, o que se retornava assim eram as próprias narrativas, só que transcritas, impressas, enfim institucionalizadas. Assim, ao se tornar objeto de estudo, o popular deixa de ser popular. É um paradoxo do mesmo tipo que marca os estudos da oralidade: a transcrição — indispensável às análises — acaba com a oralidade; isto, felizmente, nunca desestimulou os oralistas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARON, Thomas. *Littérature et littérarité*. Paris: Les Belles Lettres, 1984.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Eléments de sémiologie*. In: BARTHES, Roland. *L'Avventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- DUBOIS, Jean et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris: Larousse, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GOLDER, Christophe, SIMÕES, Maria do socorro. *Abaetetuba conta...* Belém: Cejup, 1995.

<sup>16</sup> Cf. Barthes (1975, p.134): "*Le naturel est une légalité. D'où la nécessité critique de faire apparaître la loi sous ce naturel-là*": "O natural é uma legalidade. Daí a necessidade crítica de fazer aparecer a lei debaixo desse natural".

- \_\_\_\_\_. *Belém conta...* Belém: Cejup, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Santarém conta...* Belém: Cejup, 1995.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens*. Paris: Seuil, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph. *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- JAKOBSON, Roman. *Novéichaia rússkaia poézia*. Praga, 1921.
- \_\_\_\_\_. *Essais de linguistique générale*. Paris: Ed. de Minuit, 1963.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970 (o original russo é de 1928).
- TODOROV, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme — 2 — Poétique*. Paris: Seuil, 1968.
- \_\_\_\_\_. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. P. 93-104.
- YLLERA, Alícia. *Estilística, Poética e Semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.

## O DISTANCIAMENTO ÉPICO: A VOZ DO NARRADOR NO MITO CLÁSSICO ESCRITO E NO MITO ORAL POPULAR<sup>1</sup>

Gunter Karl Pressler<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Enfocando a importância do narrador empírico e fictício (elaborado a partir do ensaio "O Narrador" de Walter Benjamin) para a estrutura narrativa, levanto a questão da natureza da literatura: verdade e/ou verossimilhança. Imprescindível para um estudo narratológico é o reconhecimento das narrativas populares orais como momento-chave no nascer da própria literatura como escrita.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Narrativa oral e escrita; narrador; mito clássico e popular; W. Benjamin; narrativas orais populares da Amazônia paraense.*
- **ABSTRACT:** *This paper focuses on the importance of the empirically traditional tale-teller and fictitious narrator (looking for them in the famous essay of Walter Benjamin) for the narrative structure, thinking at the nature of literature: the question of truth and probability. Indispensable for a study of narratology is a recognition of the popular oral narratives like an essential moment in the birth of the written literature.*
- **KEY WORDS:** *Narrative; classic writing and popular oral myth; storyteller and narrator; W. Benjamin; narratives of the Amazonia.*

O meu caminho de reflexão teórica sobre as estruturas narrativas voltou-se particularmente para o papel, o emprego e a função do narrador, sentindo/percebendo que, aqui, encontra-se a chave, o âmago da própria narrativa, levando em consideração que o "narrador" e o "autor" são entidades absolutamente diferentes, ou melhor, são entidades sem margem de dúvida analiticamente a distinguir-se, quando queremos aceitar o avanço na reflexão teórica sobre esta questão, desde o início do nosso século com os Formalistas Russos e depois com o Círculo de Praga e

<sup>1</sup> O presente texto, com algumas modificações, foi apresentado na XVI Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários do Norte/Nordeste (GELNE), em Fortaleza, 2 a 5 de setembro 1998.

<sup>2</sup> Professor de Teoria Literária no Curso de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Pará, em Belém (UFPA).

todo o Estruturalismo. Se não ficamos absolutamente atrasadíssimos no contexto de uma abordagem interpretativa que viaja proposicional e especulativamente entre a narrativa (romance, conto, etc.) e a biografia do autor real, do sujeito empírico.

Com esta distinção significativa entre autor e narrador nas narrativas modernas, mas diluída nas narrativas consideradas mitos clássicos escritos e mitos populares orais, verificou-se que nessas o narrador não é o autor no sentido moderno. Ele é meio, “médiun” da transição narrativa: ele relata que as musas disseram-lhe, que os antepassados contaram ou ele conta uma história em que ele participou numa função passiva — o narrador é “personagem” no sentido do vivido, da vivência; ele é testemunha.

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.  
Elas têm grande e divino o monte Hélicon  
Em volta da fonte violácea com pés suaves  
Dançam e do altar do bem forte filho de Cronos.

[...]

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto  
Quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.  
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas

[...]

Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas

[...] inspiram-me um canto

divino para que eu glorie o futuro e o passado. (Hesíodo, 1991, p. 105)

Na narrativa moderna o narrador é personagem no sentido fictício, por exemplo:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras, nos céus, passava eu, a cavalo, sozinho, por uma região singularmente monótona — e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi — mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito (Poe, 1981, p. 7).

No recente I Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação (CIATI) em São Paulo, 11 a 14 de maio 1998, a tradutora e escritora Lya Luft ironizou essas tentativas “obra-biográficas” de encontrar, nos personagens fictícios, pessoas reais da vida da autora; “minha mãe não morreu, está cheia de vida, não como os críticos suspeitaram na personagem em um dos meus textos”, respondeu Lya Luft e continuou: “tanto as minhas personagens quanto o modo de narrar são contemplações e inquietações do ser humano, do meu pensamento”. A meu ver, foi uma afirmação-chave e muito feliz para levar o estudioso a entender uma obra literária como expressão e representação do pensamento humano (a capacidade para a abstração), não como espelho/reflexo da própria vida da autora/ do autor.

Partindo do ensaio de Walter Benjamin, “O Narrador”, percebemos que Benjamin não trata a questão do narrador fictício no contexto da estrutura narrativa. O ensaio não é uma contribuição narratológica, é uma reflexão sobre o narrador e autor real-empírico, é uma reflexão filosófica sobre a arte de narrar histórias nos séculos passados e, particularmente, sobre o declínio da arte de narrar na transição do século XIX para o século XX. Benjamin analisa e caracteriza este narrador; o contador-de-histórias em comparação com o romancista moderno (O ensaio foi amplamente recebido na crítica literária brasileira; só para dar algumas referências, sem poder abordá-las aqui; gostaria de chamar J. M. Gagnebin, Davi Arrigucci Jr. e S. Santiago; cf. Pressler, 1995, p. 151s). Ficamos com a parte em que Benjamin desenvolve as características do narrador tradicional e, numa breve análise do papel do narrador nos mitos clássicos (Hesíodo, Homero) e nos mitos populares da Amazônia Paraense, interligamos os elementos (os fenômenos) das narrativas e das reflexões benjaminianas acerca do narrador, tendo em vista a questão maior da essência da literatura no seu percurso histórico (narrativas orais e narrativas escritas).

A desorientação na abordagem teórica sobre o narrador, muitas vezes, podemos encontrar no título, pelo conceito “narrador”. Em alemão, como em português, “narrador” é considerado



uma pessoa real, um contador-de-histórias, mas também indica o narrador fictício intratextual. O conceito desenvolvido por Benjamin no contexto do declínio da arte de narrar no século XIX não serve, *strictu sensu*, como ferramenta para esclarecer a estrutura narrativa; ao contrário dos conceitos famosos e tradicionais do narrador na primeira e na terceira pessoa, ou melhor, da narrativa na primeira e na terceira pessoa, conceitos de Stanzel (1979), que têm as características da onisciência e onipresença. A crítica alemã contemporânea utiliza o conceito de origem latina “narrator” para destacar o narrador fictício. Assim, as características elaboradas por Benjamin atribuídas ao narrador real são:

- sentir-se à vontade tanto na distância do espaço quanto na distância do tempo;
- ter um autêntico interesse religioso;
- ter raízes no povo;
- ser prático em dois sentidos: na utilidade e na moral;
- dar conselhos;
- narrar a própria experiência ou a relatada;
- ser livre de explicações (escola dos antigos, Heródoto).

Essa análise tem a sua força reflexiva aplicável aos narradores e autores reais e, aqui, pensamos no contexto das formas narrativas orais populares da Amazônia Paraense, aplicável aos contadores-de-histórias dessas narrativas. Quem são eles? Qual é o contexto e a função social deles no interior, na aldeia e na cidade? Esses contadores-de-histórias são mestres de uma profissão artesanal, são professores e/ou educadores (sem uma coluna no jornal)?

Gostaria de mostrar uma abordagem sobre formas narrativas, destacando a voz do narrador no livro *Belém Conta* (já foram publicados outros volumes: *Santarém Conta* e *Abaetetuba Conta*). Encontramos as seguintes formas de narrar, enunciar um acontecimento do real-imaginário ou do imaginário-real:

- “Era um homem que tinha três filhas” (Simões/Golder, 1995, p.13);

- “... as histórias que corriam” (p. 33);
- “... segundo a lenda” (p. 46);
- “Tem uma ilha que chamam” (p. 63);
- “Existia num lugar um casal que tinha três filhos” (p. 79);
- “Veio, há muitos anos atrás – eu não era nem nascida [...] essa história é verdadeira” (p. 48);
- “Essa eu não vou errar nem um pinguinho” (p. 60);
- “Essa história é a seguinte [...] Terminou essa história. Foi verídica mesmo” (p.67s);
- “Era uma vez ...Aconteceu verídico, certo?” (p. 110);
- “Bem, isso foi um caso que uma senhora contou. Ela falou que foi verídico, lá na ilha do Cotijuba” (p.43);
- “Ele morava na beira de um rio” (p. 56);
- “Agora, eu vou contar um caso” (p.25);
- “Existe. Isso, eu não sei agora como é que é, né, porque, antes, quando eu me entendi, eu via tudo isso” (p. 30);
- “Um dia, era de noite, a gente estava dançando aqui na sala” (p. 72);

Podemos perceber narrativas relatadas de origem desconhecida, sem ênfase ao verídico (lendas, etc.: Simões & Golder, 1995, p. 13, 33, 46, 50, 52, 63, 79, 112) ou são narrativas relatadas de origem desconhecida, com ênfase ao verídico (p. 27, 34, 48, 60, 67), ou são relatadas dos antepassados ou de outras pessoas, também com ênfase ao verídico (p. 43, 56, 69, 94, 102, 118) ou da própria experiência/vivência como testemunha, naturalmente com ênfase ao verídico (p. 25, 30, 38, 72, 74, 75, 77, 99, 104, 106, 108, 110, 116).

Cinco das 36 narrativas do livro *Belém Conta...* (o primeiro bloco acima) são de caráter tradicional, contos-de-fada do tipo: “Era uma vez ...”, sem a necessidade de afirmar uma verdade. São contadas e a moral da história aparece por si mesma, ensinando os valores culturais da sociedade que implicitamente possuem uma religiosidade: o ser humano vive no contexto maior e numa interação inseparável, sem poder explicá-lo, também sem sentir a necessidade de uma explicação, o que Benjamin exempli-

fica com uma história da escola dos antigos sobre o rei egípcio Psammenit:

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas (p. 204).

Essas narrativas não precisam o “Eu” do narrador que afirma, constata e prova a verdade. “Muitas histórias são contadas na primeira pessoa: o narrado recebe assim a garantia do narrador”, constata Christophe Golder no seu estudo sobre o verídico nas narrativas orais” (p. 142, cf. também p. 143-46). Aqui encontramos o que caracteriza a especificidade da literatura, a questão da verossimilhança e da “verdade absoluta”, como Jürgen Petersen diz (1993, p. 5-13). Ao contrário das narrativas relatadas de origem desconhecidas (“se fala”, “histórias que corriam”) ou relatadas dos antepassados, das outras pessoas ou da própria família (avó, pai, etc.) que enfatizam a verdade da história apesar dos fenômenos estranhos que ocorrem: curupira, cobra-grande, boto ou fenômenos supranaturais, etc.

Estou me familiarizando com essas histórias da Amazônia paraense e vou contar um caso, melhor, uma conversa: numa das últimas aulas da disciplina Teoria Literária III (prosa), tratando o assunto das narrativas e o declínio da arte de narrar, um aluno esclarecido me perguntou: “O senhor não acredita na cobra-grande?” E eu: “Como?” “Ontem, não leu no jornal a história de um pescador que foi comido por uma cobra-grande?” “Mas, como”, respondi, “acredito só no que vejo”. “Mas”, o aluno respondeu, “melhor não olhar uma cobra-grande, porque ela engole um homem todinho”. Então, a minha conclusão, no momento de esclarecer o fenômeno estranho, de provar a verdade da história, já é tarde demais para transmiti-la: verdade concreta, o testemunha desaparece na barriga da cobra-grande. Moral da

história: melhor acreditar na suposta verdade do que prová-la e morrer. Contar histórias desse tipo é providenciar o perigo; ensinar a sobrevivência e os limites da própria cultura e do espaço vivido.

O poeta e crítico do Romantismo de Iena, Novalis (1772-1801), conta a história dos discípulos de Sais, que queriam descobrir a verdade do monumento de Sais, a cidade sagrada do antigo Egito. Nas anotações finais encontramos as frases: “Um discípulo conseguiu entrar — ele levantou o véu da deusa de Sais — mas o que ele viu? Ele viu — milagre do milagre — viu a si mesmo”. A verdade é um “espelho” — melhor do que a barriga da cobra.

O que aconteceu no decorrer da história da humanidade? A inquietude, a curiosidade e a rebeldia do ser humano ultrapassou os limites, os tabus e avançou. Podemos afirmar com certeza que as narrativas tratam só de tabus culturais, imaginações? Ou podemos constatar que são realmente fenômenos existentes que recuam para o mato? As histórias do curupira e do boto continuam como as histórias da Antiguidade sobre os deuses antropomorfos e sobre as metamorfoses depois e apesar das mudanças culturais e sociais: do campo para a cidade, dos deuses para o único deus cristão e do desenvolvimento cultural em geral. Aquelas histórias antigas tornaram-se literatura erudita (a mitologia greco-romana) e as lendas amazônicas tornam-se folclore para os habitantes da cidade (percebe-se que as narrativas contadas no livro *Belém Conta...* sobre as cobras, etc. são do interior de Belém; e pensamos no grande sucesso da lenda marajoara no carnaval do Rio de Janeiro). São narrativas orais que abordam fenômenos estranhos em que o verídico é constatado. Porque são estranhos não só à nossa percepção (da realidade empírica e cientificamente definida) como também não têm aquela “estrutura” literária do conto-de-fada e, com isso, a justificativa implícita de não precisar enfatizar o verídico. O que entendemos como “estrutura” literária? Nós não estamos aqui para questionar essa posição histórica e teoricamente superada de que narrativas orais não fazem parte da literatura. Desde o início do projeto sobre as narrativas

orais populares da Amazônia paraense, a professora Maria Socorro Simões estava consciente dessa problemática e considera as duas formas de produção — “na sua forma oral e na sua modalidade erudita” (p. 127) — e não as trata como “manifestação superior ou inferior, mas de níveis de conhecimento diferentemente estruturados” (p. 127). Estudiosos como Robert Scholes & Milman Parry *apud* Simões (1996, p. 127) acentuam a composição oral da *Ilíada* e da *Odisséia* que “a literatura composta oralmente se distingue da literatura escrita mais à base de sua forma do que de seu conteúdo”. O imaginário dessas narrativas é um “‘modo supremo da experiência da vida’ e modo como essa experiência se sedimentou na memória do homem amazônida” (p. 128). E, concluindo as suas considerações sobre essa questão, Socorro Simões cita C. Lévi-Strauss para quem “os mitos são transformações de outros mitos e, embora a identidade do grupo seja preservada, cada mito modifica-se ao nascer, bastando para isso a troca de narrador” (p. 130; as epopéias de Homero já mostram o desenvolvimento da linguagem literária e constam de vários narradores, particularmente na *Odisséia*; cf. W. Jaeger, C. A. Nunes e O. M. Carpeaux).

O nosso objetivo quer focar o ponto crucial do nascer da literatura: o estudo da narrativa oral ajuda compreender o processo histórico e poético da literatura? E, por isso, o papel do narrador torna-se um momento-chave. Diferentemente de uma situação numa narrativa verídica, o texto literário não é verificável nem falsificável, não segue regras e definições sobre uma determinada realidade objetiva, empiricamente provável. Também o sentido gramatical e semântico não é um critério para a verdade.

No mesmo número da revista *MOARA* (Belém) “Estudos de Narrativa Oral”, Golder, coordenador com Socorro Simões dos livros *Belém Conta...*, *Santarém Conta...*, *etc.*, contribui com um artigo sobre o “verídico”, esclarecendo que “a veracidade, por ser uma questão de conformidade parcial com o universo referencial, é extralingüística, extratextual” (p. 141); eu diria, pensando na literatura, a veracidade marca o limite entre relato ou documento

histórico e texto literário. A emancipação da narrativa da veracidade histórica funda a literatura, assim o pressuposto imprescindível para o caráter literário da narrativa é o distanciamento épico do narrador. O acontecimento com a característica proposicional no interior de uma obra literária é simplesmente ficcional (faz de conta; o “als ob” em alemão), produto de uma imaginação cujo compromisso com a realidade é diferente, não está no *focus* a verdade, mas a verossimilhança! Ninguém questiona o acontecimento no conto-de-fada, p.e. no *Chapeuzinho Vermelho*, em que o lobo come inteiramente a avó e a menina, sem machucá-las — o que desafia todas as regras elementares da física e da biologia. Os acontecimentos são irrealis e a-lógicos, ainda pensando na continuação quando o caçador chega e abre a barriga do lobo, sem acordá-lo. Ele libera as duas vítimas, coloca no seu lugar pedras pesadas, depois acorda o lobo, que, assustado diante da presença do caçador, foge e afoga-se no rio por causa das pedras pesadas.

Petersen, abordando os pressupostos ontológicos da literatura, define a especificidade do caráter literário como “verdade absoluta”: uma frase ficcional “vale porque não é verificável nem falsificável, por isso há uma validade *absoluta* [...] Ela estabelece uma área de validade para frases lingüísticas além da aprovação empírica, além da determinação e definição temporal e local e, mais ainda, além de todas as regras elementares da natureza e da lógica” (p. 5). A verdade se faz por si só. Aqui encontramos o poder da narrativa e o poder do contador-de-histórias.

“O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico”, diz Benjamin (p. 215). Para a leitura das narrativas literárias ou do tipo folclore, para caracterizar o processo de transição, podemos constatar então um certo alívio, porque a constatação da verdade real transforma-se numa verdade moral, uma verdade da educação no sentido figurativo: o lobo da história de *Chapeuzinho Vermelho* foi extinto na Europa Central nos séculos XV em diante, o que ficou o alerta de não desviar do caminho certo, enxer-

gar e fixar um objetivo real e prático — estamos na transição para a sociedade industrial moderna.

Assim como a narrativa tradicional se deslocou da casa, da rua e da praça para a capa fechada do livro, a forma do romance “está essencialmente vinculado ao livro”, constata Benjamin (1987, p. 201); o narrador empírico deslocou-se para o interior do texto literário na figura do personagem fictício do narrador.

As palavras finais gostaria de deixar para um verdadeiro narrador no sentido benjaminiano (agradeço ao meu aluno Paulo Corrêa que apresentou este conto na sala de aula):

Um caçador experiente e valente se perdeu na floresta. Pouco antes da noite fechada conseguiu reencontrar o caminho para sua casa, mas o tempo piorou e uma dessas noites terríveis do Amazonas impediram-no de continuar.

Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá, levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tornou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade [...] Aquela voz era a voz da cobra-grande, da colossal sururiju, que reside no fundo dos rios e dos lagos. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto.

O capitão levou a mão à testa para benzer-se, mas os dedos trêmulos de medo não conseguiram fazer o sinal da cruz [...] deitou a correr na direção em que supunha dever estar a sua desejada casa. Mas a voz, a terrível voz aumentava de volume. Cresceu mais, cresceu tanto, afinal, que os ouvidos do capitão zumbiram, tremeram-lhe as pernas e caiu no limiar de uma porta.

Com a queda, espantou um grande pássaro escuro que ali parecia pousado, e que voou cantando:

— Acauã, acauã!

Muito tempo estive o capitão caído sem sentidos. Quando tornou a si, a noite estava ainda escura, mas a tempestade cessara [...] Jerônimo, procurando orientar-se, olhou para a lagoa [...] sobre a toalha do rio, e um objeto estranho, afe-

tando a forma de uma canoa chamou-lhe a atenção [...] Era com efeito uma pequena canoa, e no fundo dela estava uma criança que parecia dormir” (Inglês e Souza, p.52s)

O capitão levou a criança para a casa e junto com sua própria filha educou-a. O narrador pula o tempo e nós a reencontramos já com 14 anos. Percebemos pela leitura da história que elas mantêm entre si um relacionamento forte.

A filha verdadeira recebe dois pedidos de casamento, o primeiro a princípio aceita, mas logo o rejeita; com o segundo acontece a mesma coisa, mas o pai, o capitão, a obriga assumir o compromisso. A filha adotiva parece muito irritada e some no dia do casamento da irmã.

A cerimônia. O padre lhe pergunta se casará por seu gosto:

a noiva põe-se a tremer como varas verdes, com o olhar fixo na porta lateral da sacristia.

O pai, ansioso, acompanhou a direção daquele olhar e ficou com o coração do tamanho de um grão de milho.

De pé, à porta da sacristia, hirta como defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a filha adotiva, fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca, e ia subindo até ao teto da igreja. Era um espetáculo sem nome!

Aninha soltou um grito de agonia e caiu com estronido sobre os degraus do altar [...]

Todos os que assistiam a esta cena estavam comovidos. O pai, debruçado sobre o corpo da filha, chorava como uma criança.

De repente, a moça pareceu sossegar um pouco, mas não foi senão o princípio de uma nova crise. Inteiriçou-se. Ficou imóvel. Encolheu depois os braços, dobrou-os a modo

de asas de pássaro, bateu-os por vezes nas ilhargas, e, entreabrindo a boca, deixou sair um longo grito que nada tinha de humano, um grito que ecoou lugubrememente pela igreja:

– Acauã!

– Jesus! Bradaram todos caindo de joelhos.

E a moça, cerrando os olhos como em êxtase, com o corpo imóvel, à exceção dos braços, continuou aquele canto lúgubre:

– Acauã! Acauã!

Um silêncio tumular reinou entre os assistentes – todos compreendiam a horrível desgraça. Era o Acauã!

E o autor, narrador no sentido benjaminiano, Inglês de Souza, não explica nada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 3.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas; v. 1)
- CARPEAUX, Otto Maria, *A Literatura Grega e o Mundo Romano*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- GOLDER, Christophe. O “Verídico” nas Narrativas Oraís. *MOARA*. Belém, n. 5, p. 141-150, abr./set. 1996.
- HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- INGLÊS DE SOUZA, Herculano Marcos. Acauã. In: \_\_\_\_\_. *Contos Amazônicos*. Rio de Janeiro: Companhia Tipográfica do Brasil, s/d.
- JAEGER, Werner. *Paidéia. A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Fontes 1995.
- NOVALIS, Schriften. *Die Werke Friedrich von Hardenberg*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977. V. I-V.

- NUNES, Carlos Albertos. A Questão Homérica. In: HOMERO. *Iliada*. 3.ed. São Paulo: Melhoramentos.
- PETERSEN, Jürgen. *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte (Systemas de Narrativas. Uma Poética de textos épicos)*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PRESSLER, Gunter K. *Benjamin, Brasil. Die Walter Benjamin-Rezeption in Brasilien (1969-1990)*. São Paulo, 1995. Dissertação (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SIMÕES, Maria do Socorro, GOLDER, Christophe (org.). *Belém Conta...* Belém: CEJUP/UFPA, 1995.
- SIMÕES, Maria do Socorro. Memória Lusitana e Narrativas Amazônicas. *MOARA*. Belém, n. 5, p. 127-140, abr./set. 1996.
- STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens (Teoria da Narração)*. Göttingen: Vanderkoek, 1979.

## EROS NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES

*Christine Franco Pacheco  
Universidade Federal do Pará*

- **RESUMO:** *Tenta desvendar os passos de Eros em sua poesia amorosa. Num primeiro momento, veremos o Amor impulsionar-se para as grandes alturas, confundindo-se, por vezes, com a própria idéia de sublimidade. Depois, num momento intermediário, a poesia de Vinicius despoja-se da inquietação do Absoluto e começa a adquirir uma linguagem mais coloquial ao falar da mulher-companheira. Finalmente, o poeta desvenda a Poesia que há na vida, transformando a plenitude do momento amoroso em vivência. A partir desse terceiro momento, o poeta concretiza plenamente essa transformação por meio das relações amorosas. Suas poesias transbordam de amor por todas as mulheres, numa infinita compreensão do outro, que é, antes de mais nada, provocada por uma busca incessante do sentido da própria vida.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Mulher; Eros; Tanatho.*
- **RÉSUMÉ:** *Cette lecture interprétative des poèmes de Vinicius de Moraes cherche à dévoiler les pas de Eros dans sa poésie amoureuse. A un premier moment, nous pouvons voir l'amour s'élancer vers les grandes altitudes, en se confondant, parfois, avec l'idée même de sublimité. Ensuite, à un moment intermédiaire, la poésie de Vinicius de Moraes se libère de l'inquiétude de l'Absolu et commence à acquérir un langage plus courant quand il parle de la femme-compagne. Finalement, le poète dévoile la Poésie qui existe dans la vie, en transformant la plénitude du moment amoureux en moment vécu. A partir de ce troisième moment, le poète concretise entièrement cette transformation par les relations amoureuses. Sa poésie déborde d'amour pour toutes les femmes, dans une infinie compréhension de l'autre qui est, avant tout provoquée par une recherche incessante du sens de la vie même.*
- **MOTS-CLÉS:** *Femme; Éros; Thanatos.*

### EROS – O PRINCÍPIO DE TUDO...

Numa pequena ilha do Mar Egeu, bem próxima do litoral norte da Ásia Menor, em Lesbos, surge no século VII a.C. uma forma de poesia lírica chamada mélica monódica. Aí floresce e se desenvolve, tendo como principais representantes Alceu e Safo.

Nessa poesia, em especial, o clima lírico se mostra em toda a sua plenitude, pois era destinada a ser cantada, ao som de um instrumento de cordas, por um só cantor. E, além disso, a lírica monódica privilegia como temática o Amor.

Numa pequena rua da Gávea, Rio de Janeiro, cidade encravada nos trópicos brasileiros, nasce Vinicius de Moraes, em 1913; de todos os gêneros poéticos, escolherá a poesia lírica. E, com sua voz única, empunha um violão e toca e canta e escreve belos poemas. Seu tema predileto: o Amor.

Portanto, Vinicius retoma e revive, por assim dizer, os primeiros momentos de arte ocidental, quando a poesia se faz música e quando, ritmada por belas imagens eróticas, canta o Amor, sentimento perene, além da história. É um poeta que apresenta extrema intensidade expressiva na fusão entre o Eu que canta e o mundo. Sua extraordinária capacidade de usar ritmos variados, imprimindo grande musicalidade aos seus versos, reforça o encantamento poético pela noção de um momento eterno atemporal (à margem e acima do fluir do Tempo), que sua poesia revela de modo único.

Mas qual seria a imagem primordial do Amor? Nas Teogonias mais antigas, Eros — o Amor — aparece como uma divindade contemporânea de Gaia (a Terra), oriundo do Caos. Caos e Gaia, quando produzem a luz de outras entidades cósmicas, não têm ninguém a quem se unir. Por isso, Gaia tira de suas próprias entranhas seus dois futuros parceiros masculinos: Urano e Pontus. Entretanto não existe distância espacial nem intermédio temporal entre eles. Urano e Gaia não são ainda verdadeiramente separados. É por isso que a união sexual não chega ao fim.

As crianças que Gaia concebe de Urano, o Céu, permanecem encerradas em suas entranhas, como estava antigamente o pai delas. Um dos seus filhos, Cronos, armado, segura com uma das mãos as partes genitais de Urano e as corta, depois jogando-as para trás sem se voltar. As gotas de sangue caem sobre a terra e vão dar nascimento ao curso dos anos, às forças potentes da guerra, do conflito, da divisão, que irão realizar a maldição que Urano pronuncia contra seu filho. Por outro lado, seu sexo caiu sobre as

ondas do mar e, no curso de um longo tempo, da espuma marinha, que é também esperma de Urano, emerge a graciosa deusa que preside a todos os sortilégios, a todos os enganos de sedução: Afrodite.

Assim, o mesmo gesto que, emasculando o Céu, o fixou no pico do mundo, longe da Terra, dá nascimento a Afrodite (deusa da Beleza), da qual Eros (deus do Amor) será, desde então, assistente e filho dileto, havido de Hermes.

Mais tarde, Platão retomaria este mito no seu Diálogo “O Banquete”, onde por meio da fala de Sócrates, nos dá a sua visão acerca do Amor. Eros seria, então, filho de Poros (Riqueza) e Pênia (Pobreza), querendo mostrar que o Amor é uma dessas forças espirituais misteriosas que funcionam como intermediárias entre os deuses e os mortais; um sentimento que mistura algo de elevado, divino, transcendente e inexplicável, com a parte física, material e terrena. É, portanto, um intermediário entre a dimensão transcendente e a dimensão terrena, e tem as características de “força espiritual”, que lhe foi atribuída pela versão grega inicial.

Sobretudo, não se deve esquecer de que quem ama vive necessitado do que não tem, do que busca, daquilo do que está sempre à procura; o ser amado é que tem e lhe dará. Este, por sua vez, buscará também o que não tem e deve ser atendido.

Quem ama, pois, vive em estado de penúria ou pobreza afetiva. Mas, pela experiência do Amor, a vida, a alma, o pensamento, o coração, o sentimento, a emoção, se enriquecem de indefiníveis instâncias, gerando a mais cara e maravilhosa das sensações íntimas: a riqueza interior do sentimento. É o amor como fator de riqueza, pois, na doação de cada um, ambos se completam na unidade. Já observara Platão:

Sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que a nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de Amor. (Platão, p. 31)

É por meio desta visão de Eros — num sentido amplo e abrangente do carnal e do espiritual que se querem unidos: “*É mau aquele amante popular, que ama o corpo mais que a alma*” (Platão, p. 23) — que a poesia de Vinicius se desdobrará em imagens de inspiração, de realização ou de pura recordação da posse amorosa, e ainda nessa escala de erotismo como busca, procura, desdobramento por e dentro do outro ser, objeto do desejo amoroso.

Em seus poemas, Vinicius desnuda o labor poético — amoroso. Neles, o Amor é fruto de escolha cuidadosa e de muita disposição do ser — amante para com a amada, precisando sempre de muita sedução, esmero e encantamento.

Mesmo quando o poeta adota outros temas, quase todos acabam por roçar de maneira especialíssima no grande tema: o Amor e seus desejos. Toda a sua poesia constrói-se por meio de um processo de rara fecundidade lingüística, em harmonia com um erotismo particularíssimo que nos mostra um homem debruçado sobre o corpo da mulher, mas sempre envolto por um sentimento airoso, nobre, que a figura feminina lhe inspirará. Justamente será nesta oscilação entre “nuvem” e “poeira” que Eros percorrerá seu caminho na poesia de Vinicius de Moraes.

Caberá ao próprio autor a divisão de sua poesia em várias fases, quando ele admite que num primeiro momento estava mais preocupado com as altas simbolizações metafísicas que o estado amatório produziu no Eu profundo do poeta “*explorador de aura*” (Moraes ap. Portela, 1987, p.15), para depois, aos poucos, ir se transformando num observador mais cuidadoso do ser humano, habitante de um cotidiano nem sempre sublime, mas, de certo, constantemente rico em sugestões.

Estudar as várias imagens por meio das quais Eros se nos apresenta na poesia de Vinicius de Moraes é tentar compreender os pólos dialéticos vida e morte, corpo e alma, sempre presentes no instante pleno e fugaz do gozo amoroso. O poeta impulsiona-se conscientemente para o jogo erótico, numa tentativa verdadeira — mas fugidia e frustrante — de transcender suas próprias limitações. Talvez, por isso, as primeiras manifestações poéti-

cas de Vinicius tenham obsessivamente a ânsia das grandes alturas, daquelas em que, rarefeito de ar natural, se embriaga do ideal de transcendência.

A mulher, elo primeiro de toda a sua cadeia imagética amorosa, reveste-se de uma aura de sublimidade, embora permaneça a sensualidade. Amar, para o poeta, é então menos uma concretização do amor do que a possibilidade de amar, com todas as dificuldades e desilusões inerentes a este sentimento.

Nosso comentário acompanhará a ordem cronológica seguida pelo próprio poeta, e por meio dela tentaremos mostrar, então, em seus livros e fases, as facetas várias sob as quais Eros se revela.

O primeiro livro sobre o qual falaremos chama-se reveladoramente *Caminho para a distância*. Faremos o percurso com o poeta, não por chão de banais poeiras, mas por trilhas onde Eros se desmanchará numa transcendental procura pelo seu par ideal, representado pela mulher. Esta procura reverte-se não raro de uma profunda conotação religiosa, em que se percebe a sublimação pelo espírito, numa tentativa de resistir à carne — quase nunca conseguida — para chegar ao Absoluto e à salvação eterna.

Encontramos aí misterioso dilema da poética de Vinicius de Moraes: corpo e alma? Corpo ou alma?

A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original (Paz, 1982, p.66). — A natureza de simples criaturas que amam e sofrem.

A experiência amorosa para Vinicius confunde-se com a experiência do sagrado, na medida em que, ambas, expõem o seu interior, as suas entranhas. *É uma revelação do oculto* (Paz, 1982, p.168). Do coração, completariamos nós, e do amor que jaz inefável nele.

Mostra-nos a leitura dos poemas dessa primeira fase, que a desejada aventura amorosa desdobra-se quase sempre em inevitável ausência, como a conservar por meio dela o misterioso, o



imponderável, o inatingível. Este amor é uma forma extrema de erotismo espiritualista. Nessa relação é essencial a distância. É o amor “visual” ou de nostalgia, distante no tempo e no espaço. É um sentimento que implode em si mesmo, e o amante vive do seu próprio poder de entusiasmo. Por isso, muitas vezes, este amor não é compatível com a satisfação sensual.

A figura da mulher impossível — de reflexos românticos — revela-se logo de início pela interferência do destino, como no poema ROMANZA, onde o poeta brada em sua mortificação:

“Onde levou-te o destino  
Que te afastou para longe”

A mulher, aquela que tem “luz nas pupilas”, “luz nos cabelos louros”, a que possui uma beleza “clara”, “serena” e “distante” é descrita numa linguagem impregnada de sentido idealizante. É a mulher preocupada, amada, mas inatingível, aquela que só, “sem cão, sem homem, sem Deus”, transfigura-se em sonho. Sobre a face da amada, onde o poeta se olha a si mesmo, é que ele percebe que o que o fascina, e o transporta, é a figura do próprio Amor.

Sentimento que na experiência sensual deste primeiro momento mostra vestígios de uma noção de divindade, pelo que traz de puro, belo, altíssimo e infinito... Realmente, Vinicius “guarda remanescentes ou resíduos da poesia anterior ao modernismo, e que atravessaram e vieram refletir-se até hoje em certa tendência universalista e espiritualista” (Coutinho, 1976, p.294).

Esta espiritualidade concilia-se com uma tradição de culto romântico, segundo a qual a lírica é tida como linguagem do estado de ânimo do poeta, da alma pessoal, resquício de um pensamento cristão, onde ainda ressoa a poesia simbólica da Alta Idade Média, que costumava refletir, nas formas de composição, a ordem do cosmo criado.

Vinicius não será poeta de “crises religiosas” como os poetas simbolistas franceses; será, sim, o aspirante de um equilíbrio superior entre o corpo e a alma. Por isso usamos a palavra

“religião” no seu sentido etimológico (“religare”/reunião), para nos remeter à função unificadora de Eros, aplicada nos poemas por intermédio da união da natureza íntima do Eu conciliador e a natureza circundante, como no poema intitulado *Quietação*:

“O silêncio é como uma penetração de olhos calmos...”

“... um lamento contínuo de árvores curvas.”

“E o murmúrio que sobe é como uma oração da noite...”

No entanto, o poeta intui a precariedade desse equilíbrio. A simples antecipação do fim inevitável, presente a cada instante, torna dolorosa a fruição do prazer. Eros nessa fase aponta para o alto, na direção do Céu, numa crença de que o amor é, em algum sentido e de algum modo, impulso para a perfeição. Se retomarmos a idéia medieval de espiritualização, veremos também o culto platônico dos poemas vinicianos desta fase, ao lembrarmos que, para Platão, o amor é uma forma de engendrar a beleza, e de que, no vocabulário platônico, “Beleza” é o nome concreto do que mais genericamente costumamos chamar de “Perfeição”. Logo, a idéia de Platão é que em todo amor reside um desejo de unir-se o que ama a outro ser que parece dotado de alguma perfeição. É, pois, um movimento da alma para alguma coisa em algum sentido excelente, superior. Posto isto, concluímos que Vinicius estabelece a ponte para a sua visão cristã, uma vez que podemos encontrar versos que contêm uma força análoga ao êxtase religioso. Não uma religiosidade que se manifeste por acessos, nem se confunde, como em Verlaine e em tantos outros poetas contemporâneos, com um pavor — intermitente — do inferno. É, antes de tudo, um sentimento religioso da existência, ou seja, o desejo de alcançar o equilíbrio entre alma e corpo.

*Forma e Exegese* é o segundo livro de Vinicius de Moraes contido ainda nessa sua primeira fase, e que se aproxima do primeiro livro pela temática amorosa em que ainda se respira o clima de transcendência, tão difícil na convivência com a materialidade chã, mas real, talvez porque o poeta já não se contenta em descrever a realidade palpável, quer ir mais adiante no seu papel

de vidente. Assim, Vinicius dá a sua visão um sentido mais amplo ainda do que o apresentado no seu primeiro livro. Ele transforma a vida num conhecimento do espírito, emprestando à sua arte uma impressionante função reveladora. Uma certa tristeza está em tudo; e um sereno desespero alterna-se com um amargo desencanto. A carne e a impureza contaminaram para sempre a felicidade. Eros olhará o corpo com repulsão e cobiça. Certas imagens se tornam o esteio de toda visão poética de Vinicius de Moraes: é o cordeiro de luz devorado pelo lobo; o lobo escravizado pela mulher nua; a pureza dos lírios manchada pelas rosas de sangue; o gosto amargo da carne envenenando os lábios ardentes deste poeta em longa e sofrida caminhada. Caminhada para uma região inacessível, revelação do Infinito, onde a angústia da carne não poderá criar senão o desespero:

Maldito o que bebeu dos seios da virgem que não era mãe  
mas amante.

Por isso mesmo, o tema da morte ombreia-se obsessivamente à ligação amorosa de Eros, estendendo-se metaforicamente a outros tipos de morte: da pureza, da celebração da carne, da esperança na alma e até em Deus. Mesmo assim, e a despeito de tudo, a poesia de Vinicius move-se para o Amor porque é o Amor a sua própria recompensa.

Perece-nos sintomático que Vinicius tenha dedicado seu segundo livro a Arthur Rimbaud e a Jacques Rivière. Este, ao referir-se ao poeta das *Illuminations*, diz que a “ajuda que Rimbaud nos proporciona consiste em fazer-nos impossível a permanência no que é terreno” Rivière ap. Friedrich (1978, p. 67). De fato, Rimbaud mostra-nos um caminho que conduz a uma distância, a maior possível, da trivialidade do real até à zona do misterioso. O objetivo de poetar para o poeta evocado na dedicatória era chegar ao desconhecido, perscrutar o invisível e ouvir o inaudível. Pois bem, nesta sua fase, Vinicius de Moraes se deixará envolver por inspiração “superior” e pelo abandono do Eu profundo que, quando emerge, é desarmado pelas camadas re-

cônditas coletivas da “l’âme universelle” e com ela comunga por meio de uma pluralidade de imagens, que não se apresentam através de um rigor métrico; ao contrário, se acompanharmos o ritmo interior de seus poemas verificaremos que eles se alongam, como se o poeta estivesse usando versículos, ou seja, utilizando uma forma que, longe de ser uma inovação modernista, é na verdade uma forma bastante antiga, de raízes bíblicas.

*Ariana, a Mulher* é o terceiro livro lançado por Vinicius de Moraes, em 1936, e conclui este primeiro momento da poética viniciano. O livro contém apenas um poema com o mesmo nome da obra. Tratando-se de um poema que tem o sentimento total da vida, Vinicius percebeu, principalmente, que a veracidade da experiência pode ser atingida, trilhando-se por diversos caminhos. Houve atalhos espiritualistas e veredas transcendentais, mas o principal é o que ele começa a perceber com este livro: a vida como uma síntese; perceber diretamente o fato prodigioso de arrastar-se sobre a face da terra, um animal-humano, carregando sentimentos infinitos no coração e idéias universais no pensamento. E, por fim, estes sentimentos e estas idéias transformar-se-ão, pouco a pouco, por suas mãos demiúrgicas, em mais pura poesia telúrica.

Em *Ariana, a Mulher*, o poeta já começa a substituir a tônica espiritual de sua produção por uma maior aproximação à sensualidade imediata. Esta sensualidade imediata foi comentada por Octávio de Melo Alvarenga, em um artigo sobre Vinicius de Moraes, em que, parafraseando uma definição de André Gide, diz que “a sensualidade consiste simplesmente em considerar como um fim e não como um meio o objeto e o minuto presente.” (Alvarenga, 1952).

Realmente, podemos observar uma nova orientação do poeta em relação aos seus valores mais íntimos. Não se trata apenas de escolher entre o absoluto revelado por Deus e a transitoriedade do momento presente representado pela mulher. Acreditamos que o impasse travado na alma do poeta pelo religioso, tão forte quanto o apelo carnal, começa a deslindar-se, acalmando o Eu lírico, colocando-o em paz com o mundo.

O tom declamatório, enfático, torna-se mais brando, menos rebuscado, e um novo itinerário poético orientará o restante de sua obra: a busca da mulher, sem que isto lhe pareça aviltante ou pecaminoso. Entretanto, nunca é demais ressaltar, esta escolha não se prende ainda a um individual feminino; Ariana não é esta ou aquela mulher, mas a Mulher, revestida de um sentido universal, qual Afrodite, geradora do próprio Eros.

Como vimos, o tema do Amor, que, inicialmente, se desenvolve influenciado pela concepção católica deste sentimento — por isso mesmo gerador de culpa e remorso no poeta — padece, nesta primeira fase, da rivalidade que o Eu poético sabe travada no seu interior entre o amor pela divindade e o amor pela mulher. Cada vez menos perceptíveis em *Ariana, a Mulher*, estas duas forças antitéticas tendem a se dissolver em sentimentos mais humanos e cada vez mais vinicianos do amor sensual, desadornados e cotidianos.

De fato, o poeta começa a “ver”, a revelar (no sentido que Rimbaud emprestava à palavra) o Homem aos homens. De-tém-se diante da vida, e cada momento peculiar suscita em sua sensibilidade uma cadeia imagética, enriquecida pela transposição do real em símbolos. Todo um vocabulário repleto de conotações imprecisas — céu, amada, névoa, infinito, nuvem, êxtase, alma — sofrerá significativas transformações; e o feminino, imagem primeira, atrairá para si os contornos da natureza, explorando suas riquezas telúricas: mato, terra, capim, corpo, seio, sexo, mar.

Prisioneiro do mundo, ele luta entre os apelos da natureza, mas quase sem nada fazer; ele começa a se entregar e a sentir que também na terra há uma “voz maravilhosa” que lhe canta seus próprios sentimentos. No final desta primeira fase, poderíamos dizer que o poeta, perdido em mistérios, prepara-se para se entregar finalmente ao grito humano do apelo de *Ariana, a Mulher*, e desta longa peregrinação surgirá brevemente uma nova poesia.

Por volta de 1938, Vinicius trava uma amizade definitiva para a sua poesia com o poeta Manuel Bandeira. O poeta encantou-se com o verso maduro de Bandeira e sua poesia tornou-se

enxuta, preocupando-se mais com os problemas da terra que com os do céu, mais com os dos homens que com os dos anjos. Logo depois, Vinicius de Moraes lançaria seu livro de poesia, ao qual deu significativamente o título de *Novos Poemas*.

Em *Novos Poemas*, a poesia viniciano despoja-se da inquietação do Absoluto. Nesta nova fase, intermediária entre o anterior transcendentalista e a futura, de cunho erótico-social, Vinicius utiliza uma linguagem mais natural, de tom coloquial, como seria conveniente ao falar da “terra”, da mulher-companheira e amiga, enfim, das trivialidades que fazem maravilhoso nosso dia-a-dia. Entre árias, baladas e sonatas, ele canta a Mulher, fonte e objeto de sua lira e, para isso, nosso menestrel utiliza um tom apaixonado e terno. “O poeta altíssimo está, finalmente, na boca das multidões.” (Moraes ap. Lara Rezende, 1987, p.716).

Seu novo livro colore-se de vida real e há nele maior acuidade para descobrir, no cotidiano, os encantos e também as misérias irremediavelmente presentes nele. Poesia é vida, descobre o poeta, e ela lhe pode oferecer todas as imagens que irão animar a sua nova fase, sem que se queira dizer com isso que houve na poesia de Vinicius uma diminuição ou mesmo um relaxamento dos aspectos formais. E é o próprio Manuel Bandeira que dá seu testemunho:

A evolução do poeta se vem processando com uma abundância e variedade que nos deixa a nós, seus admiradores e amigos, convencidos de estarmos diante de uma força criadora de natureza sem precedentes em nossa literatura. (Moraes ap. Bandeira, 1987).

O sentimento grandioso do Amor já não remonta somente às alturas siderais, revolve-se nas fraquezas humanas e convive com elas, na tentativa de complementação mútua. Complexo será o sentimento que envolve uma mulher e um homem na poesia de Vinicius: do “Céu da aurora” ao “Fétido mangue” perpassa uma espiritualidade e doçura que farão de seu erotismo um caso único em nossa literatura. Os novos poemas apresentam

Eros desdobrando-se no instinto carnal e numa idealização mais distante. É a consciência de que o erotismo é a forma onipresente de toda paixão amorosa. Justamente a partir daí uma nova orientação vincula a linguagem, estreita e definitivamente, à pluralidade da Natureza, que odeia a igualdade. Por isso, trança símbolos e metáforas numa estranha aliança do sagrado com o profano, do sublime com o impuro. Disso resulta rara lógica poética. Os novos poemas escritos daqui para frente diferem dos anteriores, em primeiro lugar, pela forma dos versos. Até “visualmente” as estruturas de seus versos precedentes se modificam. Quase sempre, agora, em vez de grandiloquente, o tom é coloquial, íntimo com o leitor; Vinicius passa a fazer versos como quem conversa, adaptando-os a uma linguagem despojada, de expressão sintética e, não raro, irônica.

Lembremo-nos da salutar influência que exerceu sobre ele o poeta Manuel Bandeira, de quem é a epígrafe que abre o livro: *Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis*. A influência do metro variado reside, pois, em dar realidade às palavras: em apontá-las e chamar a atenção para o seu som e sentido. A flutuação rítmica que o verso livre alcançou em poetas como Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes não deriva apenas de uma desarticulação dos metros tradicionais, mas antes da necessidade de enriquecer o discurso poético com maior exploração das potencialidades expressivas do coloquial.

A importância deste momento de transição é que Vinicius desloca o foco de seu interesse criador cada vez mais rumo à experiência cotidiana, comungando, assim, com uma vivência coletiva dos homens de seu tempo, numa verdadeira dilatação do espaço poético.

A esta fase virá juntar-se também o livro *Cinco Elegias*, apresentando o amor como um sentimento cada vez mais livre. Este foi publicado em 1943, mas escrito entre 1937 e 1939. Nesse livro Eros já se põe a “descer contente pela cidade”, à procura da mulher companheira e parceira de suas próprias inquietudes existenciais. O amor se materializa, se realiza na carne e no prazer, sem que para isso, entretanto, a mulher seja menos exalçada

na sua dignidade e delicadeza, particularidade tão bem explicitada pelo escritor David Mourão-Ferreira:

A mulher jamais representa, na sua obra, o simples corpo que proporciona prazer — mesmo quando ele julga apenas procurar-lhe o corpo, mesmo quando supõe que só a busca do prazer o move. (Moraes ap. Mourão-Ferreira, 1987, p.727).

O poeta sente-se arrebatado pelo odor, pelo perfume, o som da voz, a maneira de andar, e as atitudes; tudo na mulher, em seus menores detalhes, é ornado de qualidades quase irreais. Diante da mulher amada, o amante sente um sopro divino que o transporta de entusiasmo. Não é mais possível pensar em outra coisa senão no objeto que o faz vibrar tão intensamente e, ao mesmo tempo, sentir-se envolvido por uma sede de submissão absoluta àquele momento. A linha que une corpo-espírito, mesmo tênue, jamais se apagará por completo, antes se expandirá numa grande compreensão do gênero humano.

*Cinco Elegias* é uma obra importante na trajetória da poesia de Vinicius de Moraes, pois é nela também que as preocupações com o social aparecem. O poeta põe-se a par das circunstâncias que envolvem os homens e, com isso, agudiza a sua percepção dos sofrimentos alheios. O Eu criador comunga com o “sentimento do mundo”, e todo o mistério da poesia se traduz em familiaridade. Esta participação social se estenderá por toda a sua obra futura, cada vez mais intensamente. Vinicius, enfim, desnuda-se em suas fraquezas e revigora-se em suas iluminações a dignificar o comezinho. A partir de *Cinco Elegias*, ele afirma sua maturidade poética com matizes muito pessoais, como o uso intensivo das formas regulares, e o aproveitamento da Natureza que comunga com o seu Amor, numa comunhão panteísta e sensacionista.

Chegamos, agora, à terceira fase da poesia de Vinicius de Moraes, quando Eros se mistura à vida. Esta começa com a publicação de *Poemas, Sonetos e Baladas*, editado em São Paulo,

em 1946, e considerado pelo poeta como seu melhor livro. Opinião compartilhada pelo crítico Antônio Cândido, segundo o qual, esta obra teria atingido.

O momento de síntese das suas capacidades e ritmos. Nele encontramos Vinicius inteiro, o de antes e o de depois; o que apela para a transcendência e o que realiza o verso correndo os dedos pelo violão (...) Vinicius vai transformando tudo em estilo, num espaço poético vasto e arejado. (Moraes ap. Cândido, 1987, p.743).

De fato, em constante transformação criativa, quer do ponto de vista temático quer do ponto de vista formal, este livro nos apresenta uma singular combinação entre formas classicizantes como o soneto, a balada, e uma linguagem contemporânea em consonância com uma nova percepção do real. A partir de agora, a alma pilofônica do poeta canta em celebração à própria vida que a ele se oferece como matéria. O resultado dessa exaltação é uma poesia que seduz facilmente o leitor, despertando-lhe como que um sentimento de “convivência”, de “comunhão”, que se apresenta até mesmo nas situações mais mezinhas, dando-lhes uma nova dimensão poética. Vinicius traz para a morada da Poesia todas as pequenas dispersões do mundo e as coloca sob a proteção de Eros, grande intermediário entre o Poeta e o mundo: Homem e poeta confundem-se no texto que revela seu autor.

Entretanto, a despeito dessa integração com a realidade, e do poemas terem adquirido, nessa terceira fase, uma expressão bem mais coloquial, a complexidade da mundividência do poeta infiltra-se na permanência de certos termos idealizantes e de certas composições como a ode ou as elegias, demonstrando que jamais deixou de existir a interpenetração das fases poéticas, conforme se alertou desde o início.

Apresenta-se neste momento uma poética redimensionada; impregnada de ternura e paixão, mostra também indignação ante as misérias deste “vasto mundo”. O poeta de fidalgo coração canta com o mesmo lirismo e consideração as “jovens putas da tarde” ou as “meninas de bicicletas”. Todas integram a

sua realidade, sem verdades preconcebidas. Essa infinita compreensão do outro é provocada por uma busca incessante do sentido da vida. Assim, Vinicius apieda-se e purifica-se na frágua do amor com as mulheres. Portanto, ao “tratar seu tema predileto — a mulher — Vinicius de Moraes consegue ser sensual e terno, é másculo e não é brutal (nem mesmo em suas intenções)” (Moraes ap. Pallotini, 1987, p. 761).

Neste terceiro momento foram incluídos seus livros *Antologia Poética* e *Novos Poemas II* pelo que se aproximam das características de *Poemas*, *Sonetos* e *Baladas*, ou seja, expressão mais despojada, concisa, de ritmos breves, embora fique sempre claro seu conhecimento técnico da métrica e seu virtuosismo formal. E mais, Vinicius concede-se ainda uma dose de romantismo.

Afastada a idéia inicial de pecado, o poeta concretiza plenamente sua transformação no contato amoroso, que se manifesta agora como apelo inadiável e como uma nova forma de trabalhar o verso. Ao instante de êxtase, que denuncia a precariedade do Amor, corresponde a grande musicalidade de seus versos, agora expressa em linguagem mais ágil que conquista uma aparência de espontaneidade.

Vinicius nos surpreende ao utilizar com a mesma desenvoltura versos longos e livres e versos curtos que se apresentam em admirável síntese. *Poemas*, *Sonetos* e *Baladas* mostra uma aguda preocupação pela cadência e sonoridade, preocupação esta que se evidencia quando trabalha o paralelismo, as redondilhas, o decassílabo e, muitas vezes, as rimas internas.

*Soneto de Fidelidade* exemplifica bem essa sua nova fase. Poeta lírico por excelência, Vinicius conseguiu neste soneto, verdadeiro cântico em louvor ao Amor, aliar a uma forma clássica de rigor formal aprisionado nos seus quatorze versos decassílabos o tema da transitoriedade, da efemeridade, que tanto incomoda o homem moderno, como uma única realidade plausível. Esta combinação revela a maestria do poeta, pois, se proibido de espriar seus sentimentos em outras estrofes, proclama seu amor infinito e sem barreiras, mesmo que dure apenas o tempo do reluzir de uma

chama. Decerto é admirável a empatia dos leitores-ouvintes com este soneto, “cujos ecos — pelo menos os ecos - estão em todas as oíças” (Moraes ap. Lara Rezende, 1987, p.722). Talvez porque nele, mais do que em qualquer outro poema, Vinicius desnude de forma aguda a sua visão a um só tempo sensual e transcendente do amor e do mundo.

Por alguma “alquimia poética”, Vinicius dispõe dos signos, inverte-lhes o sentido e os converte a novos significados. O que o poeta chama de Fidelidade — vocábulo que por si evoca a idéia de constância — é apenas um insólito significado. A fidelidade proclamada pelo poeta é, tão-somente, a fidelidade ao próprio amor, não à sua permanência, mas à intensidade de sua duração. Diríamos, mesmo, em conclusão, que neste soneto está contida a forma de “Arte Poética” de Vinicius de Moraes, quanto ao tema do amor-paixão, de entrega total, avassalador e efêmero.

Finalmente, podemos concluir que a obra poética de Vinicius de Moraes desenvolveu-se, em toda sua extensão, como uma grande elegia à mulher. O poeta ressalta, no início, a mulher sempre “cheia de pureza luminosa”, cuja presença para ele “é qualquer coisa como a luz e a vida”. O corpo humano que é descrito ainda não traz a volúpia de “uma flor/úmida pecaminosa”. Mas, aos poucos, ela se reveste do “invólucro da Natureza que é [ela] mesma” e, por isso, apresenta-se “tanto pura como devassa”, desta vez, atraindo Eros para a Terra, porque agora ela é companheira que ilumina “como um círio crepitando no peito”, a vida desse poeta de alma tão ardentemente tropical. Diplomata de carreira e de coração, ele amou e conciliou todas as mulheres na sua imensa diferença. Dedicou poemas com igual amor à “mulher calma”, de “beijo angelizante”, e àquela cujo corpo se transforma em “pétalas tóxicas” pela contaminação do sujo da vida no “Mangue”.

Poesia e música sempre estiveram intimamente ligadas à vida de Vinicius, que já aos quinze anos compôs uma “berceuse” chamada “Canção de Amante”. Como se vê, a temática amorosa já dava aí seus primeiros acordes. Algum tempo depois, Vinicius faria da música e da poesia suas parceiras pela vida afora. Sua

trajetória poético-musical não conheceu limitações nem interrupções. O poeta Vinicius apenas transferiu, num dado momento de sua vida, sua poesia para as letras de suas músicas. Não houve na verdade descontinuidade na sua criação. Apenas ela expressou-se de forma diferente; não na temática, pois nela sempre cantou em primeiro lugar também a mulher; nem na forma, uma vez que suas letras mesmo com sua aparência de simplicidade, sempre demonstraram a habilidade de artesão. Vinicius conseguiu criar uma letra para músicas previamente feitas, sem que isso, em nenhum momento, compromettesse as qualidades de ritmo, rima e harmonia dessas letras, que nunca abandonaram suas características literárias.

O poeta que, durante algum tempo, freqüentou a elitista Oxford University, anseio de sua formação acadêmica erudita e também de sua longa trajetória de autor de uma poesia cheia de interrogações metafísicas, cultivadas em sua juventude de admirador espiritual de escritores como Octávio de Faria e Augusto Frederico Schmidt, introduz um jeito especial, simples, intimista e cotidiano de expressar-se, canta “baixinho”. Vinicius contenta-se com pequenas sensações que lhes provocam as garotas de Ipanema, os amores de verão, o sol que banha Copacabana. Mesmo que isto, na época, fizesse alguns intelectuais tremerem, ele foi em frente, seguiu sua intuição.

Assim foi Vinicius de Moraes. Um homem que associou decididamente a poesia à sua vida, transformando em clara realidade o cotidiano; transbordando de beleza cada intenção, cada gesto. Não há a rigor linha divisória entre Vinicius poeta e Vinicius letrista, ou quem sabe nem mesmo entre o primeiro e o Vinicius homem, como testemunhou o poeta Carlos Drummond de Andrade: “Vinicius realizou a figura mais exata de poeta que já vi na minha vida. Poeta em livro, música e poeta na vida. Três formas de poesia.” (Andrade, 1980).

Nenhum poeta em nosso tempo foi tão popular no Brasil. Intelectual de formação acadêmica esmerada, ele se interessaria intimamente pela cultura popular, pelas coisas que vinham do povo, do subúrbio, dos candomblés, dos morros. Com sua múlti-

pla fecundidade, ele de fato rompeu os limites entre o erudito e o popular. Como rompeu com qualquer barreira que o separasse do novo, do inusitado. Assim, sem concessões, viveu e morreu, o poeta, o diplomata, o compositor, o boêmio, o eterno apaixonado, o jornalista, o crítico, o “capitão do mato”, o “branco mais preto do Brasil”.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Octávio Melo. Vinicius de Moraes: O Poeta e o Pecado. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 abr 1952, (Suplemento Literário).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O afeto do irmão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jul 1980.
- BANDEIRA, Manuel. Coisa Alóvena, Ebaente. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. Vinicius de Moraes. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estruturas da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LARA REZENDE, Otto. O Caminho para o Soneto. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- MOURÃO-FERREIRA, David. A Descoberta do Amor. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- PALLOTINI, Renata. Vinicius de Moraes: aproximação. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. *Diálogos*. Trad. de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

PORTELA, Eduardo. Do verso solitário ao canto coletivo. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

## PASÁRGADA: O MUNDO QUE PODERIA TER SIDO E NÃO FOI

*Josse Fares<sup>1</sup>*  
*Universidade da Amazônia*

- **RESUMO:** *Este ensaio, a partir do poema Vou-me embora pra Pasárgada, de Manuel Bandeira, pretende focalizar, à luz da Psicanálise, as instâncias do simbólico e do imaginário, além da busca da mãe empreendida pelo eu-poético.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Simbólico; Imaginário; Utopia.*
- **ABSTRACT:** *This essay, which is based on Manuel Bandeira's "Vou-me Embora pra Pasárgada", aims at focusing on the instances of symbolic and imaginary and the search for the mother endeavoured by the poem self.*
- **KEY WORDS:** *Symbolic; Imaginary; Utopia.*

### I PRIMEIRAS PALAVRAS (UM PREFÁCIO?)

*Vi terras da minha terra.  
Por outras terras andei  
Mas o que ficou marcado  
No meu olhar fatigado  
Foram as terras que inventei.  
Bandeira (1985)*

Essa Bandeira não é o “auriverde pendão da minha terra/ que a brisa do Brasil beija e balança”, mas o lábaro que, ao tremular, desvela, em suas dobraduras, uma estrela única, “uma estrela sozinha / luzindo no fim do dia.”

Essa bandeira pertence ao Manuel, um pernambucano marinho aportado no Rio, São Paulo, Suíça... mas que jogou sua âncora à beira de um rio que serpenteava um mundo nascido de suas utopias: Pasárgada.

O marinho de quem falo, evidentemente, é Manuel Bandeira, o São João Batista do Modernismo, aquele que em *A*

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Brasileira da Unama; mestranda em Teoria Literária da Universidade Federal do Pará.



*Cinza das Horas* (1917), portanto antes da Semana de Arte Moderna, soprava as trombetas anunciando o vir-a-ser da poesia brasileira seculovintean. Numa cena apocalíptica que se anunciava, talvez até timidamente, Manuel acendeu a pira e nela incinerou o passadismo parnasiano. Em cinzas ficaram os bilaques. Suas horas crepusculares e anoiteceram.

Em seu *Testamento*, confessa o poeta: “Criou-me desde menino / Para arquiteto meu pai” (Bandeira, 1980). Por isso, em 1903, aos dezessete anos, estava matriculado na Escola Politécnica de São Paulo. No entanto, diz Bandeira: “Foi-se um dia a saúde / Fiz arquiteto? Não pude!” A saúde bateu asas.

Num sanatório Clavadel, na Suíça, o escritor soube-se “portador de lesões teoricamente incompatíveis com a vida.” Esse diagnóstico era uma sentença de morte, ironizada por ele no doloroso *Pneumotórax*: “...o remédio é tocar um tango argentino”. A partir daí, passou a fazer versos “como quem morre.”

A tuberculose instalou-se nos pulmões de Manuel, na vida de Manuel, fez dele um segregado. A solidão chegava num alazão alado que, no entanto, foi capaz de transportá-lo ao itinerário de Pasárgada. De lá, ele nos confia: “Esse nome de Pasárgada, que significa ‘campo dos persas’ ou ‘tesouro dos persas’, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias como o de *L’invitation au voyage*, de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só, na minha casa da rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo de doença, saltou-me de súbito, do subconsciente, esse grito estapafúrdio: ‘Vou me embora pra Pasárgada!’ Senti na redondilha a primeira célula de um poema.”

Na verdade, não só a célula de um poema nasceu naquele momento. Nascia-lhe um mundo novo, onde ele poderia arriar as pesadas armaduras do mundo sensível e gozar a leveza de um espaço instituído pelo inteligível. Em Pasárgada, estavam os elementos capazes de fazê-lo flutuar. Por isso, ao penetrar nessa uto-

pia, o poeta cerrava as portas. Quem estava lá, não poderia sair e quem estava cá, não tinha o direito de entrar.

Embora esteja do lado de cá, ousou percorrer o itinerário de Pasárgada, entrar lá e espriar meu olhar — não como Argos, pois só tenho dois olhos míopes, já tão gastos... — sobre as pessoas e veredas palmilhadas por esse Bandeira de cintilações que me pungem a alma.

Esta é a minha proposição. Agora, com licença, eu já vou indo...

Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada  
Lá sou amigo do rei

Lá tenho a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconseqüente  
Que Joana a Louca da Espanha  
Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente  
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica  
Andarei de bicicleta  
Montarei um burro brabo  
Subirei no pau-de-sebo  
Tomarei banhos de mar!

E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d’água  
Pra me contar as histórias

Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar  
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo  
É outra civilização  
Tem um processo seguro  
De impedir a concepção  
Tem telefone automático  
Tem alcalóide à vontade  
Tem prostitutas bonitas  
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste  
Mas triste de não ter jeito  
Quando de noite me der  
Vontade de me matar  
— Lá sou amigo do rei —  
Terei a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada.

## II

*Entra, Irene.  
Você não precisa pedir licença.*

Ao estudar as etapas do desenvolvimento do sujeito, Lacan (1994) considera, entre elas, o imaginário e o simbólico. A etapa denominada de imaginário,

...teria lugar entre os seis e dezoito meses, período em que a criança, ainda ligada estreitamente à mãe, não é capaz de reconhecer-se como pessoa distinta, pois seu corpo aparece confundido com o real, com as coisas. (Lacan apud Goulart, 1985, p. 51)

Nessa fase, primeiramente, a criança, ao se ver no espelho, reage de forma jubilosa e supõe estar diante de um outro. Depois, mirando sua imagem refletida, comporta-se com indiferença. Somente mais tarde, é que reconhecerá seu próprio corpo. Essa etapa corresponde ao imaginário “porque a criança se identifica a um duplo de si mesma, a uma imagem que não é ela própria, mas que lhe permite reconhecer-se.” (Lacan apud Goulart, 1985, p. 52)

É justamente quando ela passa a reconhecer-se como ser uno e não um corpo despedaçado — *corps morcelé* — que inicia sua transição para a etapa do simbólico. Agora, sob a intervenção do pai, ocorre a castração. Se antes havia a prevalência de uma relação dual (mãe e filho), neste momento, instala-se a relação ternária (pai, mãe e filho).

Para Lacan (1994), o acesso ao simbólico se processa por meio da linguagem, que insere a criança no mundo da cultura, da civilização. E diante da “lei do pai” instaurada, o sujeito empurra para o inconsciente aquilo que era seu desejo, isto é, o falo.

Constata-se, dessa forma, que no imaginário, desatrelado das normas que norteiam a estrutura social, torna-se possível a realização do desejo, o que, no simbólico, é castrado. Assim, cremos na possibilidade de, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, estabelecer a oposição entre os advérbios aqui e lá. Aqui é o mundo a que Platão denominou de sensível e que Lacan (1994) — penso ser possível a comparação — chamou de simbólico. Enquanto isso, o lá corresponderia, na concepção platônica, ao universo inteligível; o que no pensamento lacaniano seria o imaginário.

Deixando-se levar pela evasão, o poeta “viaja” para Pasárgada, mundo idealizado capaz de corrigir a realidade insatisfatória, sustentada por desejos irrealizados. Assim, “Vou-me embora pra Pasárgada” permite que o eu-poético se desloque de um tempo e de um espaço que o atam às impossibilidades do amor, da diversão, do gozo, enfim. Isto ocorre porque o texto abre as

“janelas” desse eu que se manifesta para outra região espaço-temporal — a da ilusão — onde ressoam os desejos recalçados.

Por ser atravessado de lacunas, o homem constrói fantasias que possam preenchê-lo e aliviá-lo de certas tensões.

Quando Deleuze reverte a concepção platônica de mundo, instala a importância da linguagem, pois é por meio dela que o ser humano dá conta da realidade. Assim, todo o texto, ficcional ou não, permite leituras do real, constituindo-se, portanto, um enigma a decifrar. Porém, se o homem é atravessado de lacunas, o texto também o é. Cabe ao receptor preencher, a partir de sua experiência, da projeção de sua subjetividade, os espaços lacunares do texto. É certo, no entanto, que o receptor enquanto indivíduo, procede à decifração do enigma que o texto carrega, de uma forma singular, ou seja, as leituras que se fazem da tessitura literária não serão, necessariamente, uniformes, pois as sendas que se abrem para o leitor são diversas. Muitas vezes, preenchemos estes vazios com nossas próprias necessidades e aspirações. É por isso que, hoje, se fala da morte do autor. Depois de Jauss e sua *Estética da Recepção*, anos sessenta, a majestade deixou de ser o criador e passou a ser o receptor. É o leitor quem vai incluir, ao tecido do criador, os fios de sua própria vida.

Com essa autoridade que me foi conferida enquanto receptora desta página bandeiriana, entro nas filigranas de Pasárgada e percebo que, ao contrário do que a superfície do texto evidencia, na verdade (na minha verdade), o que se constata é a presença do simbólico atravessado pelo imaginário. Com isso, não estou aqui negando a passagem do poeta do *aqui* para o *lá*. Mas vejo que, ao atravessar para o lá — Pasárgada —, o eu-poético não se libertou de tudo aquilo que é instituído pelo simbólico. Isso se dá em dois momentos. Vejamos os versos da abertura do poema:

Vou-me embora pra Pasárgada  
Lá sou amigo do rei

O segundo verso é um alerta para um detalhe do mundo sensível: para se ter privilégios, precisa-se ser amigo do rei, ou seja, precisa-se estar ao lado do poder. Por isso, muitos traem a sua própria consciência em prol dos benefícios que, provavelmente, receberão. É impossível, diante desta constatação, deixarmos de lembrar aquele bruxo da rua de Matacavalos que, com uma vara arrematada pelos mais pontiagudos alfinetes, cutuca a consciência do homem como que mexesse numa casa de cabas. Refiro-me a Machado de Assis (1992), que, num trecho do conto *A Igreja do Diabo*, diz:

Se tu podes vender tua casa, o teu boi, o teu chapéu, o teu sapato, coisas que são tua por razão jurídica e legal, mas que, em todo caso, estão fora de ti, como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, coisas que são mais do que tuas, que são tua própria consciência, isto é, tu mesmo?

Em Pasárgada, afirma o eu-lírico, “Tenho a mulher que quero / Na cama que escolherei.” Para garantir-lhe esta escolha, estava o poder — metaforizado no rei — de quem esse “eu” que se manifesta é amigo. No entanto, a dama que ele “escolheu” é uma rameira: “Tem prostitutas bonitas/Pra gente namorar.” Há liberdade de escolha? Sim, ele escolhe dentre as prostitutas sua parceira para o jogo amoroso. Por que dentre as prostitutas? Aqui, faz-se necessário relembrarmos que Bandeira era um tuberculoso e, por isso, viu-se marginalizado, interdito em seus desejos. Encontrou-se acompanhado pela “solidude mais solita”: não casou, não teve filhos, perdeu Irene... Certamente em 1904, quando o poeta descobriu-se portador da tísica, a doença não tinha cura, fato que deixou seu ser crivado de lacunas. É o próprio Manuel quem confia em seu *Testamento*: “Tive amores, esqueci-os/(...) Não tive um filho meu./Um filho!... Não foi do jeito.../Mas trago dentro do peito/Meu filho que não nasceu” (Bandeira, 1980).

A segregação jogou nosso Manuel na marginalidade, crucificou-o, e é por isso que ao escolher uma mulher, mesmo

num mundo utópico — o faz dentre as prostitutas, mulheres tão marginalizadas, de certo modo, quanto ele. Na verdade, o poeta, como as damas da noite, não tinha escolha, por isso, uniam-se dores a dores. Nesse viés, novamente manifestam-se as estruturas do mundo simbólico.

### III

*Minha memória cheia de palavras  
meus pensamentos procuram fantasmas  
meus pesadelos atrasados de muitas noites.*  
(João Cabral de Mello Neto)

No limiar da modernidade afluem as vanguardas europeias, dentre elas o surrealismo, movimento liderado por André Breton (um psicanalista já desativado da profissão), que vai valorizar as manifestações oníricas. E sabemos que o sonho funciona como uma das formas de se descobrir o arcaico que se dissimula ante a censura instituída do simbólico. Ao trazerem à flor da pele as imagens oníricas, os surrealistas põem em segundo plano o pensamento racional, consciente, priorizando a possibilidade de extravasamento daquilo que está recalcado, mas que pode emergir na criação artística.

O sonho, na concepção freudiana, permite as manifestações das zonas ocultas do psiquismo, o subconsciente e o inconsciente, instâncias marcadas pela ilogicidade. É utilizando a chamada “escrita automática” que o artista vai deixando jorrar no papel um conteúdo — o latente — sem o freio da razão. É por isso que o texto surreal nos soa como algo desconectado e até absurdo.

Em *Vou-me embora pra Pasárgada*, a surrealidade aparece explicitamente, a partir do sexto verso da segunda estrofe:

Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconseqüente  
Que Joana a Louca da Espanha

Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente  
Da nora que nunca tive

A desconexão dos versos não ocorre no nível lingüístico — como em Mário de Andrade, quando esse cria uma sintaxe sincopada em sua *Paulicéia Desvairada* —, e sim no aspecto contedístico. Os quatro últimos versos apresentam a ilogicidade que, se fica por conta do inconsciente, é porque é surreal.

Mas o espaço pasargariano é permissível. Lá, encontramos o eu-lírico vivenciando amenidades incompatíveis a um tísico: fazer ginástica, andar de bicicleta, subir em pau-de-sebo, tomar banhos de mar. Além disso, lá o poeta evoca a mãe d'água, que lhe conta as histórias com as quais ele era ninado pela Rosa na infância. E mais, em *Pasárgada* havia “um processo seguro / de impedir a concepção”, o que libertava o poeta do medo de se tornar pai de um filho herdeiro de um malsinado destino.

### IV

*Gosto de estar a teu lado sem brilho  
Tua presença é uma carne de peixe  
De resistência mansa  
E de um branco ecoando azuis profundos.*  
(Mário de Andrade)

Quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe d'água,  
Pra me contar as histórias  
Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar.

Esse trecho do poema traz algumas revelações, dentre elas, a constatação de que o eu-poético que se manifesta no texto é do próprio Bandeira. Sabe-se — por meio de notas autobiográficas — que Rosa, a contadeira de histórias da sua infância, foi,

na verdade, sua ama-seca. A presença marcante dessa mulher, num processo de recordação, reaparece e se instala na figura da mãe d'água. As duas figuras maternas, ao serem evocadas, aparecem na pele de narradoras, estas que, em seus contares, constroem um tecido capaz até de curar, como aconteceu com Shariar, o sultão Árabe, que conseguiu libertar-se do trauma do adultério por meio das narrativas de Sherazade.

Se encaramos a trama narrativa como um enredamento de fios que constroem uma teia — e a teia é a metáfora da criação literária — vamos encontrar na tradição clássica a gênese dessa tessitura. É lá que estão as primeiras fiandeiras: Penélope, que tecendo e destecendo um manto interminável, conseguia afastar seus pretendentes e manter-se fiel a Ulisses; Aracne, que desafia a deusa Palas na arte da tapeçaria e é transformada em aranha; Ariadne, que fornece a Teseu o fio que o libertaria do intrincado Labirinto; as Parcas, que são as tecelãs dos destinos humanos<sup>2</sup>.

Ainda hoje, encontramos mulheres nessa tecelagem em que os fios são a vida. No filme “Como Água para Chocolate”, do diretor mexicano Alphonso Arau, a personagem Tita, nas horas em que o sofrimento está em alta, tece a dor de uma espera incessante e irreversível: Pedro casara-se com sua irmã.

Também no filme “Colcha de Retalhos”, exibido mais recentemente, assistimos ao trabalho das fiandeiras: um grupo de mulheres de meia-idade borda uma colcha para uma noiva. E dos dedos hábeis das tecelãs renascem os grandes momentos amorosos de suas existências. A noiva, dessa forma, dormiria sobre os mais belos instantes da vida daquelas mulheres que o tempo e o destino se encarregaram de interceptar.

A tecelagem é, portanto, uma arte eminentemente feminina, como feminino é o ato de narrar. Para Freud (1976), este fato tem como “motivo inconsciente” o pudor. Isso porque o complexo de castração feminino esbarra na anatomia dos órgãos genitais da mulher. No homem, o sexo é exposto. Na mulher, o

<sup>2</sup> Este percurso mítico-verbal foi o mesmo percorrido por Meneses (1995).

que há é um buraco. Ela tece para cobrir esse buraco. Não é à toa, portanto, que em “Vou-me Embora pra Pasárgada”, o poeta evoca duas mulheres, uma inclusive da sobrenaturalidade, para lhe contarem histórias que, de certa forma, vêm cobrir o buraco que “chagueia” o desejo do eu-poético, a ausência da mãe.

Não podemos esquecer que a evocação do eu-lírico ocorre quando ele sente o fardo do cansaço e necessita que alguém lhe tire esse peso do coração. Nessa circunstância, a narrativa assume o poder de um alcalóide, um anestésico que lhe garante, temporariamente, o cessar das dores. Se em *As Mil e uma Noites*, Sherazade consegue, com suas histórias, curar Shariar, aqui, a contadeira traz apenas um paliativo, pois, de retorno ao mundo sensível, o poeta carregará em sua bagagem todo o dilaceramento que lhe esgarça as fibras da alma.

E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio.

É na beira do rio que Manuel desloca a figura de Rosa para a sobrenatural Iara, entidade amazônica que, com seu cantar, atrai as pessoas para o fundo das águas, e as de Pasárgada são doces. E se o sentimento da natureza é tão forte em certas almas, diz Bachelard (1989),

é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial, ou seja, para o homem adulto, a natureza é uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito.

O rio, aqui, é a projeção da mãe. O canto da Iara possibilita o mergulho do poeta nas águas, corporificadoras do útero materno, o paraíso perdido pelo homem.

Em *Flauta de Papel*, confessa Bandeira (1985) acerca de sua mãe: “...fisicamente sinto-me cem por cento dela (...) sinto-a dentro de mim, atrás de meus dentes e de meus olhos.” A ligação do poeta com a figura materna estreita-se com a doença. A partir

daí, ela vai se referir ao filho cheia de diminutivos, que põem em aumentativo a ternura que se enovela no peito dela: “o leitinho do Nenem, a camisinha do Nenem (...) porque ela me chamava assim, mesmo depois de eu marmanjo. Enquanto ela viveu foi o nome que tive em casa...”

Mas esse enlevo foi interrompido pela vida e pela morte. E essa ruptura trouxe a angústia, faltava-lhe o objeto desejado. A angústia, entretanto, não se verbaliza; o sintoma toma seu lugar, embora o tecido do texto venha revelá-la; por isso, Sara Kofman afirma: “a matéria primitiva da obra de arte é recoberta por edificações ulteriores, a ponto de não ser reconhecida”. Se o texto literário mascara essas edificações, ao mesmo tempo vai desvelá-las, pois “é ocultando que ele mostra o que esconde.” (Kofman, 1995, p. 69)

*Vou-me embora pra Pasárgada* tornou-se um manto a encobrir os desejos desse Bandeira (1985) castrado pela censura do mundo simbólico.

## V

Estar a contemplar o rio, essa paisagem solitária, compensa o poeta de uma ausência dolorosa que se faz presente nessa fiação de palavras que (des)velam, não sei se como arcanjos, querubins ou serafins, o sendeiro nem sempre luminoso desse homem que percorre as vielas de Pasárgada. Seu cordão umbilical está preso à infância. Será que o meu também não está?

Sem olhar para trás, agora eu desembarco.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. V. 1.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: M. Fontes, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada*. Org. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- FREUD, LACAN. *Dicionário de Psicanálise*. Salvador: Álgama, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Trad. Christiano Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V. XII.
- GOULART, Audemaro Taranto. *A Conversão da Leitura*. Belo Horizonte: Fumare / Puc-MG, 1985.
- KOFMAN, Sarah. *A Infância da Arte*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Do Poder da Palavra. Ensaios de Psicanálise*. São Paulo: EDUSP/Alexandria, 1995.

## A CONSCIÊNCIA DE ALTO MAR\*

Mauricio Mutos  
PUC-Rio

- **RESUMO:** *Ensaio crítico acerca da transição da concepção medieval do mar para a moderna, por meio da análise comparativa estabelecida entre Mensagem, de Fernando Pessoa; Opiário, de Álvaro de Campos e Os Lusíadas de, Luís de Camões.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Comparação; Mar; Poema.*
- **ABSTRACT:** *Critical text about the transition of medieval conception of the sea to the modern one, by the comparative analysis established between Mensagem by Fernando Pessoa, Opiário by Álvaro de Campos and Os Lusíadas by Luís de Camões.*
- **KEY WORDS:** *Comparison; Sea; Poem.*

*Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,  
O Puro Longe, liberto do peso Actual...  
E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,  
Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.  
Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles.  
Álvaro de Campos — Ode Marítima*

Sobre a estância 106, que encerra o *Canto I* d' *Os Lusíadas*, escreve o ilustre camonista Hernâni Cidade:

Estes versos abrem, no princípio do poema, a perspectiva da luta contra as fatalidades cósmicas, que será a novidade da epopéia empreendida. Dão como que o *lamiré* da grande orquestração de sibilos de ventos e fragor de vagalhões que n' *Os Lusíadas* ressoará, e fazem adivinhar, como em escape antecipado, a **poesia intrínseca da dura inquietação da alma e da vida, que levou o Homem**, à custa de

---

\* Este ensaio corresponde ao segundo capítulo de nossa Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, intitulada *1572 — O mar e o moto (a modernidade n'Os Lusíadas)*, defendida no Dep. de Letras da PUC-Rio, em março de 1998.

· todos os trabalhos, dores e derrotas, a *quebrantar os vedados términos*. (Cidade, 1995)

[Grifos nossos]

Acreditamos lícito que a mencionada *inquietação da alma e da vida* possa ser interpretada por **desejo**, palavra que no decorrer d'*Os Lusíadas* aparece vinte e sete vezes, além de suas variações que, somadas, ocorrem em mais cinqüenta e seis momentos.<sup>1</sup> Aceita esta associação, podemos dizer que, segundo Hernâni Cidade, o que move a epopéia camoniana, desde o *Canto I*, é o **desejo**. Mas apenas isto não basta, fica uma questão: **desejo** de quê? Uma leitura “imediate” da epopéia poderia conduzir à suposição de que este **desejo** tem por objeto a **terra** para onde historicamente ruma a esquadra do herói do Poema, ou seja, o *Oriente*, notório destino de Vasco da Gama. Todavia, não nos parece que esta conclusão seja legítima, como pode parecer, por exemplo, se tecermos nosso julgamento por meio da leitura isolada da seguinte estância:

Ora vê Rei quamanha terra andámos  
Sem sair nunca deste povo rudo,  
Sem vermos nunca nova, nem sinal,  
Da **desejada parte Oriental**. (V,69)<sup>2</sup> [Grifos nossos]

<sup>1</sup> Cf. verbetes utilizados: *desejado, desejar, desejo, desejoso*.

<sup>2</sup> Para as citações dos versos d'*Os Lusíadas*, utilizamos a lição reproduzida na edição fac-similada da *princeps* (pois, segundo Jorge de Sena, “ai se entende tudo o que os gramáticos têm conseguido que não seja entendido”: SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. volume I. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 31, nota 9), seguindo os critérios de transcrição e atualização ortográfica adotados por Cleonice Berardinelli para a edição dos sonetos de Camões. Cf.: BERARDINELLI, Cleonice. *Sonetos de Camões — corpus dos sonetos camonianos*. Edição e notas por Cleonice Serôa da Mota Berardinelli. Lisboa — Paris: Centre Culturel Portugais / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980, pp. 52-3. e CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Impresso com licença da Santa Inquisição, e do Ordinário: em casa de Antonio Gonçalves Impressor, 1572 (edição fac-similada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1995).

Tal interpretação revela-se, imediatamente, simplista — ao menos incompleta — quando lemos, cinco cantos adiante, a treze estâncias do encerramento da epopéia, a narração do momento em que a **terra** pátria é avistada pelos — há muito desterrados — navegantes:

Assi foram cortando o mar sereno,  
Com vento sempre manso, e nunca irado,  
Até que houveram vista do **terreno**  
**Em que naceram, sempre desejado**: (X,144)

[Grifos nossos]

Ora, que **desejo** é este que se manifesta primeiramente em relação à *parte Oriental*, mas que, noutro momento, se diz *sempre* direcionado ao *terreno em que naceram* os mesmos **viajantes**: a *parte Ocidental*? Se o **desejo** *sempre* esteve direcionado à **terra Ocidental**, então, no momento em que se dirigia ao *Oriente*, também apontava para o *Ocidente*. Assim, podemos supor que houvesse, desde *sempre*, talvez maior que o **desejo** de chegar ao *Oriente*, o de retornar ao *Ocidente* (para gozar, na **terra** pátria, os prêmios arduamente conquistados no **mar**). Por outro lado, o **desejo** que move a **viagem** de retorno ao *Ocidente* não teria justificativa se de lá nunca tivessem saído os **viajantes**. Desta forma, não se **desejaria** o *Ocidente* se não se **desejasse** o *Oriente* e vice-versa; constatação esta que nos pode levar a reconhecer uma unicidade, ao menos literária, em relação às **terras**, quando vistas a partir do **desejo** que impulsiona o movimento da viagem, como procuraremos desenvolver adiante.

A **viagem** é, portanto, o movimento que se faz de uma a outra **terra**, impulsionado pelo **desejo**, que nela se extravasa. Entretanto, a **viagem** não se efetiva nem na **terra Ocidental** nem na *Oriental*, pois a uma e a outra se dirige, indo ao *Oriente*, para retornar a Portugal. Temos, então, duas **terras** opostas (*Oriente* e *Ocidente*), e um terceiro lugar no qual se realiza a **viagem**: o **mar**.



A posição do **mar** em relação às **terras** é nitidamente explicitada na *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa:

Deus quiz que a **terra fosse toda uma**,  
Que o **mar unisse**, já não separasse. (Pessoa, 1969, p. 78)  
[Grifos nossos]

É este o **mar camoniano**, o **mar moderno**: o **mar** que, outrora **medieval** – intransponível – separava, a partir da época de Camões, e de *seu* Vasco da Gama, deixou de ser a muralha que era e passou a configurar-se como um elo, um caminho para todas as **terras**, desde então unificadas pelas grandes navegações ultramarinas. As invenções náuticas<sup>3</sup> e o pensamento político da época convergiram para tornar o **mar** um outro lugar possível de se estar, além da **terra**, deslocando a diferença **medieval terra/terra** para a **moderna terra/mar**. As **terras** unificam-se, então, enquanto lugares estáticos e o **mar** delas difere enquanto lugar da **viagem**. A dicotomia **moderna terra/mar**, entretanto, nos pode conduzir a apostar numa lógica aparentemente perfeita na qual o **acabamento** do **mar** coincide geograficamente com o **começo** da **terra** e vice-versa, como podemos perceber na justaposição das seguintes passagens d'*Os Lusíadas*:

<sup>3</sup> Em menos de cem anos as embarcações transformaram-se tornando possíveis as viagens que transformariam o mundo, como veremos adiante. Em 1415, a **barca** media doze metros de comprimento, tinha o casco achatado e a vela quadrada, que só navegava com vento em popa. A **caravela** surgiu em 1440, com quinze metros, casco fundo e velas triangulares, que podiam navegar até com vento contrário. Em 1487, surgiu a **nau**, medindo vinte e quatro metros de comprimento, casco mais aprofundado que o da caravela e uma combinação de velas quadradas e triangulares. Desde 1300, em Portugal, tinha-se o conhecimento da **bússola**, uma agulha imantada posicionada sobre a rosa-dos-ventos, introduzida pelos mouros, mas cuja origem provém de tecnologia chinesa. O **astrolábio**, que informava a distância das embarcações em relação a seu ponto de partida, bem como a hora e a latitude em que se encontravam, foi inventado em 1450. Dez anos depois, cerca de 1460, surge o **quadrante**, uma espécie de astrolábio orientado a partir da estrela Polar.

Eis aqui, quasi cume da cabeça,  
De Europa toda, o Reino Lusitano,  
**Onde a terra se acaba, e o mar começa**  
E onde Febo repousa no Oceano: (III, 20)

Vimos a parte menos rutilante  
E, por falta d'estrelas, menos bela,  
Do Pólo fixo, **onde inda se não sabe**  
**Que outra terra comece, ou mar acabe.** (V, 14)  
[Grifos nossos]

Isolamos, agora, apenas os dois notórios versos, um de cada estância destacada: *Onde a terra se acaba, e o mar começa* e *Que outra terra comece, ou mar acabe*. O primeiro refere-se diretamente à posição geográfica de Portugal, que representa a **terra Ocidental**; o segundo aponta para a perspectiva que se tem de um outro lugar, o qual *inda se não sabe* qual seja por ainda não se ter lá chegado, sendo ainda desconhecido. Entretanto, não importa qual seja esta **terra** (*Oriente* ou não), será certamente o limiar do lugar marítimo.

A dúvida sobre a **terra** onde chegariam levá a concluir que o *Oriente* e o *Ocidente* não seriam as únicas possibilidades de chegada; logo, concluímos: há mais **terras** além das duas já citadas. O paradigma formado pela soma de todas as **terras** convém ser compreendido como aquele que, contendo as posições extremas (*Oriente* e *Ocidente*), representa metonimicamente a sua totalidade exata: o **mundo**, sem falta ou excesso – para além do qual não há **terra** alguma e no interior do qual não há nada que não sejam **terras**. Se, para que se tenha a certeza de que determinado lugar é ou não uma **terra**, é preciso que lá se tenha chegado, e é consequência da chegada o mapeamento do lugar onde se chegou, então, o **mundo** é o conjunto das **terras**, que, por serem **terras**, terão sido anteriormente mapeadas.

O **desejo**, que é a origem de todo o raciocínio até aqui desenvolvido, mascara sucessivamente o seu sentido: *Oriente* e

*Ocidente*. O que poderia passar por contradição revela-se claro, nítido e coerente nas passagens que se seguem. Primeiramente, verifiquemos a exposição sucinta, por isto selecionada, de Nicola Abbagnano sobre a *vontade de potência*, largamente abordada na filosofia nietzschiana:

[...] a vida é *vontade de domínio* ou de *potência* [desejo]: vontade que não conhece variações sazonais nem remissões e que por isso cria máscaras [terras para onde aponta] a fim de poder atuar. (Abbagnano, 1990, p. 15)

A partir desta citação, vemos que tais **terras** funcionam apenas como metáforas operacionais. Entretanto, sem firmar tais direções, torna-se impossível *atuar*, ou *viajar*, ficando, metaforicamente, a nau estática. Em outras palavras, quando não se aponta para alguma **terra** é porque já se está em **terra**.

Apesar da necessidade da **escolha** de uma **terra** para onde se possa realizar a **viagem**, Álvaro de Campos, no *Opiário*, enuncia poeticamente a consciência da superficialidade destas **terras** em relação ao **desejo**:

Eu acho que **não vale a pena** ter  
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.  
**A terra é semelhante e pequenina**  
E ha só uma maneira de viver. (Pessoa, 1990, p. 57)  
[Grifos nossos]

Certamente, nestes versos, o poeta traça um juízo acerca da mitificação d'*Os Lusíadas* (ou da própria viagem histórica), que reduz o **desejo** que a moveu apenas à **terra** aonde chegou: o *Oriente*, como uma máscara a se confundir com o próprio rosto. O verso *A terra é semelhante* exigiria um complemento: semelhante a quê? Desta forma, acreditamos tratar-se de uma sinédoque do plural pelo singular para garantir a rima (China / pequenina). Podemos então ler da seguinte forma: *As terras são semelhantes (= a terra fosse toda uma, verso de Mensagem)*; é o

**desejo** que funda a diferença na necessidade da **escolha** do sentido a ser tomado. O importante não é a **terra** a que se chega, mas sim o fato de ter **viajado** pelo **mar**, que unifica as **terras** por meio do **desejo**. Então, o *Oriente* camoniano é apenas uma **terra**, que possui o seu valor, não pelo comércio e/ou pela colonização que lá se fez, mas pelo **desejo** que encontra substância em sua direção e sentido, como nos mostra a seguinte passagem de Jorge Fernandes da Silveira:

O Camões que me move é o autor **entre pólos** [terras] **extremos** que, no entanto, são, à sua maneira, **não-pletos nem definitivos**. (Silveira, 1994, p. 7)

[Grifos nossos]

Donde se conclui que considerá-los plenos e/ou definitivos seria paralisar o **movimento** da **viagem** no momento de sua chegada. As **terras** são estáticas, quem se move é o **viajante**. Seguindo a indicação que este mesmo autor nos faz no texto do qual tiramos a citação anterior, coloquemos, frente aos versos enunciados por Pessoa no *Opiário*, os que se tornaram célebres na *Mensagem*:

Valeu a pena? **Tudo vale a pena**  
**Se a alma não é pequena**. (Pessoa, 1969, p. 82)  
[Grifos nossos]

Ora, ir ao *Oriente* passa a valer *a pena*, como *tudo*, dada uma condição: *se a alma não é pequena*. O ataque à postura reductora, enunciado no *Opiário*, ganha aqui a instrução pedagógica da consciência que se deve ter para que a **viagem** a qualquer **terra** passe a *valer a pena*. Não ter a *alma pequena*, se a *terra é pequenina*, significa logicamente ter a *alma* ou a consciência para além da **terra**, do **mundo**: em **alto mar**, como o próprio Camões define o lugar de sua **viagem** literária:

Vosso favor invoco, que **navego**

**Por alto mar**, com vento tão contrário,

Que se não me ajudais, hei grande medo,

Que o meu fraco batel se alague cedo. (VII, 78)

[Grifos nossos]

Segundo António José Saraiva, o adjetivo *alto* – que ocorre 102 vezes no decorrer d’*Os Lusíadas* (Cunha, 1980) – possui o sentido de valor, contando com os seguintes sinônimos: *subido*, *sublime*, *sublimado*, entre outros (Saraiva, 1980, p. 49). Podemos, então, perceber que há uma nítida diferença entre duas idéias distintas sobre o **mar** no qual se realiza o **movimento de viagem**. À primeira chamaremos **terrestre** ou **medieval**: aquela que vê o **mar** apenas como uma passagem, uma via que propicia a concretização de interesses em **terras** distantes. Para esta consciência, *Oriente* e *Ocidente* diferem por meio da lógica da troca. Esta é, portanto, a consciência do **mar** visto da **terra**, do lugar de onde o **mundo medieval** podia vê-lo e por meio da qual o lugar marítimo é considerado apenas uma ponte de ligação entre as **terras**; e uma ponte é **terra**, não **mar**. À segunda chamaremos **alto mar** ou **moderna**: aquela que percebe que as **terras** são apenas metáforas operacionais do lugar para onde realmente tende o **desejo**, e que nos permite arriscar: tudo vale a pena em **alto mar**!

Mas não há dúvida de que esta diferença de perspectiva apresenta-se incompleta. Certamente, com os elementos até aqui abordados não há ainda como compreender o que poderia estar para além das **terras**, permanecendo ainda sem resposta a questão que moveu todo o raciocínio até aqui desenvolvido: **desejo** de quê? Desta forma, que tal questão continue a nos mover. Sigamos, então, recorrendo a Eduardo Lourenço, quando analisa primorosamente a posição aqui denominada **alto mar** ao atualizar, para o pensamento que concebemos por **moderno**, a idéia de **ética**:

... na esfera fundadora do propriamente humano, se primazia existe, deve ser conferida à **Ética**. Não como “ciência do Bem e do Mal” de tão terrífico eco, no texto bíblico e no texto da aventura humana, mas como Enigma incondicional e inesgotável, **enigma que devemos decifrar para aceder à condição humana, mas decifrar por uma escolha que nos inventa no ato de escolher e em si mesma permanece indecifrável**. (Lourenço, 1994, p. 186)

[Grifos nossos]

Nesta bela passagem, encontramos ao mesmo lançar de olhos o desfecho das questões anteriormente desenvolvidas e o desafio de arremessarmo-nos, dando mais um passo. Decifrar o *Enigma* por meio da **escolha** significa tomar uma direção, definir uma **terra** e pôr-se em **viagem**. A **escolha** do *Oriente* como a **terra** que dará substância ao **movimento desejante inventa**, neste ato, o **viajante**. Escrever *Os Lusíadas* inventou o maior Poeta da língua portuguesa, como se pode perceber nas palavras do próprio: “Trabalhos nunca usados me inventaram” (VII, 81).

Entretanto, trata-se apenas de uma **escolha**, a opção por uma metáfora inteligível do *Enigma* que permanece *indecifrável*. É, portanto, o **mar moderno** o lugar **ético** em que este *Enigma* se apresenta e onde se faz a **escolha** da **terra** a ser apontada. Entretanto, a não consciência de que o **desejo** transcende a **terra escolhida** gera o discurso religioso, mitificador, ideológico, **medieval** ou, simplesmente, **moral**, que navega no **mar terrestre** e para o qual a **terra** passa a estar acima do **movimento desejante** que a **escolheu**.

Entre Camões e o seu projeto criador há (...) um mundo autônomo, ressuscitado e recriado, uma espécie de *hipótese cultural*, representativa de uma sensibilidade, de uma **ética**, de uma visão da beleza, **estrangeiras ao mundo da experiência espontânea** ou a-histórica da **Idade Média**. (Lourenço, 1983, p. 32)

[Grifos nossos]

Ora, neste passo, o autor nos revela as características diferenciais que apartam Camões do imaginário cultural da Idade Média. Este *mundo autônomo, ressuscitado e recriado* não é outro senão o mundo *renascido* do século XVI. Há, pois, emergente e evidente em Camões, a passagem da cultura **medieval** para a **moderna**. Dentre os substantivos (bastante vagos) estranhos *ao mundo da experiência espontânea da Idade Média*, destaca-se, mais uma vez, *uma ética* — o mesmo significante, retirado do mesmo autor.

Desta forma, temos uma nítida divisão entre a *ciência do Bem e do Mal, de tão terrífico eco no texto bíblico e no texto da aventura humana*, que se orientava e se adequava à mundividência **moral medieval**, e à **ética** que seria um *Enigma* renovado a cada nova experiência, orientado, não a partir de princípios **morais** preconcebidos e preestabelecidos, mas de acordo com cada conceito particular, estabelecido ou oferecido. De certa forma, podemos dizer que a **ética**, ao contrário da **moral**, em si mesma, não contém qualquer resposta, mas é o mecanismo que, quando acionado, pode responder a qualquer questão, pois abarca, em sua própria essência, as dimensões polares, medievalmente apartadas. Sobre o Renascimento, em que se dá a passagem de uma a outra forma de pensamento, recorramos, por mais este passo, a Jorge Fernandes da Silveira, ao fazer referência a certa *revolução camoniana*<sup>4</sup>:

Quero dizer: em contrariedade com o **mundo antigo**, em

<sup>4</sup> Sobre o que concebemos por revolução, cf. Menezes (1991, p. 12), em que o autor disserta a respeito da Revolução Francesa: “De um lado, o que se concebia como sendo aquilo que se era; de outro, a emergência que afastava e impossibilitava ser o que se fora. Muitos morreram, e muitos continuarão morrendo, quase sem disso se darem conta. Simplesmente não foram contemporâneos de sua época. Ser contemporâneo de sua própria época não é fácil.” Talvez por esta razão, por ter indubitavelmente sido *contemporâneo de sua própria época*, tenha faltado ao homem Luís Vaz de Camões tanto o alimento para mantê-lo vivo, quanto o lençol em que se amortilhasse seu cadáver.

**que os diferentes conteúdos das matérias eram distribuídos em continentes rigorosamente distintos, surge um tempo, ainda indistinto, onde os componentes de cada objeto conjugam dialeticamente, numa única forma, as suas forças contrárias.** (Silveira, 1986, p. 41)  
[Grifos nossos]

Mas, dentro da conceituação deste trabalho, a qual pretendemos aproximar ao máximo da d’*Os Lusíadas*, que *Enigma* seria este, por meio do qual podemos conjugar forças contrárias, senão: para onde tende realmente o **desejo**? Sim, este *Enigma* é indecifrável, entretanto, busquemos a compreensão de sua indecifrável.

Pensemos, então, sem os vícios que séculos de história nos impõem, na **viagem** do Gama poetizada por Camões. O **mundo** que se apresentava antes da **viagem** não compreendia a **terra Cabo Tormentório**, que passou a fazer parte deste depois de sua realização. É impressionante constatar como a história da literatura, neste momento, se confunde com a história do homem, como podemos comprovar nesta passagem de T.S. Eliot:

A ordem existente [mundo] está completa antes da chegada da nova obra [terra]; para a ordem persistir após o advento da novidade, toda a ordem existente deve ser, ainda que muito levemente, **alterada**; e assim as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustadas; e isto é a conformidade entre o velho e o novo. (Jobim, 1996, p. 87)

[Grifos nossos]

Basta comparar um *mapa mundi* anterior à **viagem** de Vasco da Gama (**medieval**) e outro posterior (**moderno**, modelo bem próximo ao que, ainda hoje, adotamos) para se compreender este processo.

De fato, o mundo era muito mal conhecido. Embora frequentadas por alguns navegantes e comerciantes, a península indiana e as ilhas do Oceano Índico eram mal representadas. Ignoravam-se as costas onde acabava Catai e não se sabia onde terminada o "mundo" no Oriente.

A África só era conhecida até os limites do Atlas; ignorava-se tudo sobre as nascentes do Nilo e sobejavam conjecturas fantasiosas sobre este assunto; imaginava-se que a África era um continente minúsculo, inteiramente situado acima do Equador, no Hemisfério Norte, e nada se conhecia de suas costas ocidentais até as navegações portuguesas, em torno de 1434.

Não se desconfiava da existência de outro continente "entre as costas ocidentais da Espanha e as costas orientais da Índia": essa "lacuna" explica por que Colombo jamais quis admitir que descobrira um "novo mundo"! (Klaper, 1994)

Havia, então, um **mundo**, que se alterou depois da mencionada **viagem**. Se considerarmos o **mundo** como o conjunto de todas as **terras** mapeadas, no qual o *Cabo Tormentório* ainda não era incluído, onde estaria então esta **terra** se não no **mundo**, que é o conjunto de todas as **terras**? Temos, então, que o *Cabo Tormentório*, situado ao extremo sul do continente africano, por ainda não ter sido mapeado, não fazia ainda parte do **mundo**; donde se conclui que o homem **medieval** não podia ter a certeza de que seria uma **terra**, conseqüentemente mapeável. A incerteza do momento em que avistaram o *Cabo Tormentório* se revela claramente na estância já citada, que agora retomaremos:

Vimos a parte menos rutilante  
E, por falta d'estrelas, menos bela,  
Do Pólo fixo, onde inda não se sabe  
Que outra terra começa; ou o mar acabe. (V, 14)

[Grifos nossos]

Quando Camões enuncia *onde inda não se sabe / Que outra terra comece, ou o mar acabe*, evidencia-se uma dúvida fundamental: *que outra terra comece* pressupõe que o **mar** acabe e vice-versa; entretanto, a conjunção *ou* quebra esta lógica, pois indica a possibilidade de o **mar** acabar e nenhuma outra **terra** começar. Neste momento, a **viagem** defronta-se com o imapeado, que poderia vir a ser mapeado, como foi, mas que também poderia revelar-se imapeável, como se acreditava no período **medieval**, que "agonizava" naquele momento. Sendo mapeável, passaria a fazer parte do **mundo**. Sendo imapeável permaneceria para além do **mundo**. Mesmo assim, a **viagem** prossegue como que no impulso de desafiar o desconhecido. O resultado foi a descoberta de uma nova **terra** e o conseqüente alargamento do **mundo** para a sua inclusão; como podemos ler em *Mensagem*:

Ó **mar anterior a nós**, teus medos  
Tinham coral e praias e arvoredos. (Pessoa, 1969, p. 78)  
[Grifos nossos]

Entretanto, esta certeza não se podia ter antes de se ter lá chegado, o que leva a concluir que, sendo o destino mapeável ou não, a **viagem** não se interromperia. Chegariam àquele lugar de qualquer maneira, ou seja, dispuseram-se a morrer, se necessário, pois enfrentaram a possibilidade de chegar ao imapeável, aonde não poderiam chegar vivos, já que, se lá chegassem, o mapeariam; feito este que é, por lógica, impossível. A **viagem** prossegue, portanto, ainda que seja rumo ao **naufrágio**, que representaria a manutenção do **mundo medieval**. Não podem, portanto, ser senão imortais

[...] aqueles que por obras valerosas  
Se vão da lei da Morte libertando. (I, 2)

Seguindo o mesmo raciocínio, podemos dizer que, se para mapearmos determinada **terra** é preciso que nela cheguemos, por lógica, o imapeável constitui-se o lugar aonde não se

pode chegar, que esteja, portanto, para além das **terras** e de seu conjunto: o  **mundo**. Tal “lugar” é indicado na seguinte estância:

Quem cerca em derredor este rotundo  
 Globo, e sua superfície tão limada,  
 É Deus, mas o que é Deus ninguém o entende,  
 Que a tanto o engenho humano não se estende.  
 (X, 80)

[Grifos nossos]

É este o **Deus** camoniano. É este o *Enigma* enunciado por Eduardo Lourenço. Se as **terras** mapeadas e as imapeadas equalizam-se como mapeáveis, e o **desejo** tem-nas como apenas máscaras de seu verdadeiro sentido, então só pode ser para este **Deus** enquanto *indecifrável*, imapeável, inalcançável, que se dirige verdadeiramente o **desejo**. É este o **desejo** que leva o homem a *decifrar os vedados* (imapeados) *términos* no percurso que traça na busca do que não pode *decifrar*. Foi o *fogo de altos desejos* que moveu os **lusiadas** (os lusitanos, os portugueses) a enfrentarem o imapeável **medieval**, “roubarem” o *Cabo Tormentório* do imapeado, onde estava, e o trazerem para o  **mundo** dos homens, a partir de então, geograficamente **moderno**. Torna-se, pois, absolutamente justificado o verso: “E se mais  **mundo** houvera lá chegara” (VII, 14) [Grifo nosso].

Chegaram aonde não havia  **mundo**. Alteraram o  **mundo** para incluir a **terra** aonde chegaram. E só não chegaram a **Deus**, pois, se chegassem, não seria **Deus**. Como disse Pessoa na *Mensagem*:

Só encontrará de **Deus** na eterna calma  
 O porto **sempre** por achar. (Pessoa, 1969, p. 79)

[Grifos nossos]

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Nomes e temas da filosofia contemporânea*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões — o épico*. Lisboa: Presença, 1995.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Índice analítico do vocabulário d'Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1980: verbetes utilizados: desejado, desejar, desejo, desejoso.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1980: verbete utilizado: alto.
- JOBIM, José Luís. *A poética do fundamento*. Niterói: EDUFF, 1996.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Lisboa: Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.
- MENEZES, Aluisio. *Haver narcisismo*. Rio de Janeiro: Aouta, 1991.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In: GALHOZ, Maria Aliete (org.) *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: INCM, 1990.
- SARAIVA, António José. *Estudos sobre a arte d'Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- SILVEIRA, Jorge F. da. Discurso/Desconcerto In: \_\_\_\_\_. *A palavra*. Rio de Janeiro: Grypho, 1994.
- \_\_\_\_\_. O que move o amor na poesia de Camões. In: *Quinto Império*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1986.

**FENDAS E TESSITURAS:**  
ESBOÇO PARA UMA LEITURA PSICANALÍTICA  
DE *O FAZEDOR DE CHUVAS* E *PARA SEMPRE A TERRA*,  
DE MAX MARTINS

*Paulo Nunes<sup>1</sup>*  
*Universidade da Amazônia*

- **RESUMO:** *Este ensaio constitui um devaneio e visa a ler, sob a ótica da Psicanálise, dois poemas de Max Martins, "Para Sempre a Terra" e "O Fazedor de Chuvas", textos que podem sintetizar, de certa forma, o discurso erótico, marca essencial da obra deste que é um dos principais poetas brasileiros da contemporaneidade.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Erotismo; Água; Tessitura; Discurso Feminino; Desejo; devaneio.*
- **ABSTRACT:** *This essay is a reverie and it aims at reading two of Max Martins's poems: "Para Sempre a Terra" and "O Fazedor de Chuvas". These texts may in a way summarize the erotic discourse, which is an essential feature in the work of Max Martins who is one of the most important and Brazilian poets of nowadays.*
- **KEY WORDS:** *Eroticism; Water; Tapestry; Feminine Discourse; Reverie.*

## I PRÉ-TEXTOS

"A poesia do mar em Michelet é pois um devaneio que vive numa zona profunda. O mar é maternal, a água é um leite prodigioso; a terra prepara em suas matizes um alimento tépido e fecundo; nas margens se intumescem seios que darão a todas as criaturas átomos gordurosos. O otimismo é uma abundância."

Bachelard (1989)

"De início tudo é erótico. O erotismo é mais forte que a fome. É do erotismo que estamos

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura da Amazônia, da Unáma; mestrando em Letras da Universidade Federal do Pará.

aqui, nascidos do prazer. Na literatura também é assim. As palavras procuram se tocar, elas se abraçam; as palavras procuram se namorar, tudo proporcionado pela gramática do poema.”

Max Martins (1992)

*Maximo.*

*Dos rios que ris,  
e entre-ris,  
rins que filtram  
o mar:*

*Marahus.*

*Se anamineses  
anagramas:*

*xamã.*

*tu és max  
e o verbo te fez,  
anjo anelado!<sup>2</sup>*

## II NAS ANTE-SALAS DO TEXTO

20 de junho. 1926. Quando no casarão de inúmeras janelas da João Balbi, entre Alcindo Cacela (outrora 22 de Junho) e 14 de Março, nascia aquele menino esmirrado, de cabelos espetacaju, dona Maria do Rosário e seu Eurico Martins não imaginavam o que estaria por vir. Mais tarde, o menino apreenderia, com dona Mimi Maia — a professora contratada com a função de dar prosseguimento ao aprendizado doméstico — o mundo encantado das palavras. E o menino cresce, torna-se homem, casa-se com

<sup>2</sup> Poema de autoria de Paulo Nunes.

dona Laís. Torna-se pai... *O trabalho enobrece e dig...* Bem, Max põe-se à cata de trabalho. Ocupa-se em diversas profissões, dentre elas, destaca-se a de diretor de reportagem de *A Folha do Norte*, o que — no entanto — não garante à família a estabilidade necessária. Aí a oportunidade bate à porta, e Max Martins presta concurso público para o Ministério da Saúde. Sacrifício à arte e segurança à família.

\*

A trilha deste homem, no entanto, se via redesenhada por um percurso sinuoso a ser empreendido na “floresta das palavras”. É como se Deus, o Poeta Cósmico — como diriam os hebreus — delegasse na Terra procuração a uma égide de verbo-criadores, e entre eles, lembrasse mui especialmente de um, residente na cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará. Este criador, *homo ludens*, é Max Martins.

E Max, que por vezes parece ter a força de um xamã, está marcado duas vezes, na palma da própria mão, pela letra **M**. Das mãos para o nome: Max Martins. O **M** é, portanto, a marca do metapoeta. Sinal de que ele tem muito a fazer neste mundo delineado de letras, palavras, versos, vírgulas e sentidos. Sobre este fenômeno, certa vez, o próprio Max afirmou: “O **M**, pode observar, está na palma de nossas mãos; o **M** é o nosso primeiro pretexto. E Eu levo isso muito a sério...”

## III MAX MAGISTER EST!

E como se a criação estivesse capenga, o Poeta Supremo anunciou: *Fiat Lux!* ou *Max magister est!* Assim, hoje, os leitores lemos a sina deste septuagenário-senhor-moço, que dirige a Casa da Linguagem, braço verbal da Fundação Curro Velho, sediada em Belém. Este homem que se veste modestamente — calça jeans e camisa de meia — e usa brinco na vasta orelha direita



utiliza-se de armas sutis para interagir com o mundo que o circunda. Saúde e jovialidade parecem nascer da fonte úmida das palavras — H'era —, fonte inesgotável e derradeira, embora contra ela concorram três maços diários de cigarro. Idade não lhe parece pesar, seus cabelos grisalhos e seu jeito introvertido e reflexivo — entre uma baforada e outra — exerce sobre seus leitores (e interlocutores) um instigante fascínio. Ele aranha, e o leitor... O leitor? O inseto magnetizado pela sua imensa teia-texto.

Em 1996, o poeta completou 50 anos de poesia. Jubileu de ouro. Entre livros de cabeceira, poemas e cadernos de lúdico exercitar literário, somos agraciados pela mais vigorosa força poética, perturbadora fonte de prazer.

Ave, poeta!

#### IV

Nosso percurso nestas páginas cumpre um desejo, mais precisamente um devaneio, alinhar uma leitura psicanalítica em dois poemas de Max Martins. Um escritor, de obra tão significativa e vasta, merecia um estudo mais amplo e exaustivo. No entanto, dadas as limitações, não o faremos aqui. Desse modo, embora possa — de certa forma — parecer insignificante, nos detivemos em *Para sempre a Terra* e *O Fazedor de Chuvas*, dois textos que podem sintetizar, a nosso ver, a poética maxiana.

Ao dirigirmos nosso olhar devaneado sobre os poemas do poeta, faz-se necessário considerar alguns aspectos formais que nortearam a geração de Max Martins, um grupo de intelectuais que, na primeira metade do século XX, mesmo fixado na província, se via antenado com as novidades artístico-culturais do ocidente. Esta geração era constituída por nada menos que Benedito Nunes, Jurandir Bezerra, Alonso Rocha, Haroldo Maranhão, Cauby Cruz e Mário Faustino (estes dois últimos não tão próximos quanto os demais). O grupo era “orientado” intelectualmente por Francisco Paulo Mendes, mestre sempre lúcido, que, desde a época do Ginásio Paes de Carvalho, divulgava entre os ginásianos

os movimentos de vanguarda europeia e a revolução artística de 22, acontecida no Teatro Municipal de São Paulo.

A literatura de Max Martins pode ser enquadrada na geração modernista de 45 (embora relutemos a determinados enquadramentos, eles nos parecem didaticamente necessários), aquela que investiga a linguagem, aprofunda a reflexão sobre o fazer literário e universaliza tematicamente a literatura. É o professor Benedito Nunes, amigo do poeta, filósofo e crítico literário, quem testemunha:

...de nosso antigo isolamento, restaria a vantagem da distância geográfica, convertido num senso de cauteloso distanciamento aos modismos metropolitanos na década de 40, quando, vinte anos após a revolução estética iniciada na Semana de Arte Moderna, a poética modernista, já uma herança jacente dos poetas revolucionários de 22, começou a ser aberta pela geração ascendente à qual nos vinculávamos... (Nunes, 1992, p. 18-9)

Percebe-se, portanto, que algumas circunstâncias geopolíticas, inicialmente limitadoras, podem funcionar como impulso e estímulo àqueles que, ao lembrar o seu projeto estético, sabem o que querem. Max está entre eles. Max sabe.

#### V NOSSA PRIMEIRA VIAGEM:

Para Sempre a Terra

Agora eu vou ao mar  
— Ao Grande Banho dizia eu nos crepitosos dias da juventude  
quando  
per verso  
o mar  
com sua folia de refolhos  
doidivino  
vinha  
à minha porta

Vinha e ficava  
cavando-me os olhos com seu brilho  
e levantando as asas  
exibia o sexo: sua frase envidraçada  
a dolorida espuma  
do segredo  
Do degredo  
Desta fala  
E o mar pavoneando-se amargo-mágico adivinhava a página  
Que ele lambia  
e bafejava  
de sonho e de arrepios  
Que ele escrevia  
aos lances  
Que ele cobria  
Depois  
o mar nauseou-se e  
O rio que ele esqueceu atrás da porta  
e eram meu nome  
Por fim  
restou-me um rastro  
áspero na pele  
Neste vaso: vasa  
morta  
à minha porta.

lábia e vinhos  
escandescendo as grades  
Esvaziou-me de sua máscara  
de heresia  
Da maresia  
...e escreturei um rio  
o último  
e se perdeu  
E para sempre a terra  
(do mar)  
Que navegar  
vogar  
negou-me a língua  
(Martins, 1992, p. 170-1)

Ao analisar o poema acima, acomete-nos — de súbito — a sensação de pretensão. Afinal, desconstruir uma unidade estética, investigá-la enquanto objeto e, atribuir-lhe novas significações é tarefa ousada. Trata-se, grosso modo, de um desnudamento textual. O corpo das palavras é desnudado pelo olhar do voyeur, que se deseja crítico. No entanto sem a fricção do olhar do leitor, o texto está fadado ao esquecimento, ao mais profundo silêncio, ao descascar dos sentidos, pois, sabemos, que o circuito literário de comunicação estética somente se completa (?) quando o leitor se apossa do texto, fazendo dele objeto de prazer.

Se o *voyeurismo* analítico nos deixa, de certo modo, desconfortáveis, nos vemos aliviados quando recorremos a teóricos que “autorizam” nosso ato pretensioso. Referimo-nos aqui a Sara Kofman, intelectual francesa contemporânea, que nos revela:

Todo texto é lacunar, furado. São essas lacunas que ele recobre com seu tecido, para dissimular. O tecido que mascara, ao mesmo tempo, revela, aderindo perfeitamente ao contorno daquilo que esconde (...) Todo texto é produto de um conflito de forças. Resultado de um compromisso, fala ao mesmo tempo do desejo, de sua transgressão e do castigo possível, em particular do desejo do incesto e de sua proibição, fundamento de todas as culturas... (Kofman, 1996, p. 69)

A tessitura de *Para Sempre a Terra* nos faz vislumbrar — antes de mais nada — o desejo da criação literária. O poeta, pra sobreviver, necessita criar. E a criação, aqui, ganha força telúrica nas metáforas do mar e da água. O Eu-poético revela a necessidade de reencontrar o passado, fonte de jovialidade, encharcada de desejo: “Agora eu vou ao mar/ Ao Grande Banho dizia eu nos crepitosos dias da juventude...” Esta criação, no entanto, parece querer desvelar a busca do feminino, o perdido útero materno. E isso pode ser confirmado se nos voltarmos às inúmeras explicitações simbólicas da água.

Michel Odent, entre tantos outros estudiosos das águas, afirma:

Mares, oceanos, lagos, lagoas, fontes, córregos, ondas, rios, nuvens, chuvas, nascentes... a água sempre foi poderosa fonte de inspiração para a imaginação. Quando se compreende quão são importantes as fantasias da vida sexual, fica claro que existe uma relação próxima entre Eros e água. Essa relação sempre inspirou poetas, não importa que língua falem... (Odent, 1990, p. 45)

Max Martins exerce a poesia numa língua marginalizada, o português, pouquíssimo conhecida no mundo. Isto não impede que a afirmativa de Odent se concretize neste poema de quase cinquenta versos. E Eros, no texto, submerge do mar. E o mar metaforiza-se na malha textual. Neste sentido, o poeta se vê atraído ao texto, ao exercício lúdico, ao jogo de sedução. Olhos nos olhos o homem e o mar, o poeta e a palavra:

per verso/ o mar/ com sua folia de refolhos/ doidivino/ vinha/ à minha porta/ vinha e ficava/ cavando-me os olhos com seu brilho/ lábia e vinho/ e levantando as asas/ exibia o sexo; sua frase envidraçada...

Como possibilita a leitura, cada imagem nos fixa na cena encantatória; há todo um cenário propício à busca do gozo; e como diz Sara Kofman: “o tecido que mascara é o mesmo que revela...” (1996, p. 69). E como o artista recria o mundo conforme suas expectativas, desejos e dúvidas, ele não se desvincula do real, mas tenta refratá-lo, de modo a criar uma nova realidade, a supra-realidade. Desse modo, a máscara do fingimento ganha impulso no poema, como podemos perceber nos versos:

...E o mar pavoneando-se amargo-mágico adivinhava a página/ Que ele lambia/ e bafejava de sonho e arrepios/ Que ele escrevia/ aos lances/ Que ele cobria/ depois o mar se

nauseou E esvaziou-me de sua máscara/ de heresia. De maresia...

Portanto, ao mesmo tempo que é necessário afagar-se/afogar-se nas águas marinhas para enriquecer experiências, é válido purificar-se, perder, no banho, a *máscara da heresia*.

\*

A poética de Max Martins mostra-se fortemente influenciada pela força místico-mítica. Prova disso é o destaque concedido — no verso 12 — ao vocábulo vinho. O vinho, sabemos, é bebida mágica por excelência. Na mitologia clássica greco-latina, simbolizava a fertilidade, e festejava Dioniso. Na mística cristã-católica, o vinho é bebida purificadora, pois, consubstanciada no sangue de Cristo, representa a passagem para uma nova vida: a vida pura sem pecados.

## VI A POESIA, EM ESTADO LÍQUIDO, ABEBERA-SE DE MIM

A presença do estado líquido se estende, sobremaneira, ao segundo texto estudado, *O Fazedor de Chuvas*, poema pinçado das telas de Valdir Sarubi, artista plástico de Bragança, interior do Pará. Bebamos em goles liquefeitos, o sopro da poesia:

O Fazedor de Chuvas  
(ou os Xumucuí do Sarubi)

Vai Sarubi sarubindo  
magiôcos xumucuí de tala  
— Sarub'indo ala?

— Fala  
de garça voando e fins de tarde

Curumins de cócoras  
 Beira de rios

Bilros  
 tecendo fios  
 de chuva

— Se calhar não chove?

— Chove nas palhas  
 Chove nas calhas  
 Chove nas cuias

Uns cuiás de chuva  
 Xuís Xuás

E xororós caindo  
 vai Saru bulindo  
 bolinando a chuva

(Martins, 1992, p. 215)

Como se percebe, o poeta explicita a cena em que a chuva parece complementar o artesanato do pintor-artífice Valdir Sarubi. Na Amazônia — sobremaneira — as águas configuram a mãe original. Tudo, ou quase tudo, se sustenta no dorso e nos contornos dos rios: vida e morte, lenda e deslenda. Marie Bonaparte, citada por Gaston Bachelard, em estudo sobre Edgar Allan Poe, resume este estado telúrico: “a natureza é para o homem adulto uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito” e mais adiante: “o mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos.” (Bonaparte apud Bachelard, 1989, p. 120)

Neste poema do poeta paraense, como se a constatação marítima não fosse suficiente, o ciclo vital se completa com as

águas que lavam o solo, advindas do céu. Max, o voyeur poético, vislumbra e “registra” o momento fugaz, o que configura, a nosso ver, um *mis-en-abyme*: uma cena em abismo, pois o poeta capta o que já havia sido flagrado pelo artista plástico, ou seja, uma narrativa dentro de outra narrativa, embora as linguagens — plástica e verbal — sejam diversas.

A cena grafada vê-se marcada por um tom ritualístico, cerimonioso, em que Sarubi — aos olhos do poeta — é o sacerdote: “Vai Sarubi sarubindo/ magiôcos xumucúis de tala...” Tal cerimoniosidade está curiosamente reforçada pela ludicidade do texto, configurada basicamente por meio das aliterações em /s/ e /s’/: *Sarubi, sarubindo, tecendo, fios, chove, palhas, calhas, cuias, cuiis, xuíis, xuás*, além da exploração das nasais: *sarubindo, voando, fins, curumins, tecendo, caindo, bolinando*. O jogo primeiro remete ao chiado da chuva (o pajé, sacerdote indígena, é o que, na tribo, tem a função de ritualizar a chuva), e o segundo à cantofonia dos que conversam enquanto tecem a palavra, ritual essencial de todo narrador oral-popular.

Sabemos, no entanto, que o ato de contar é, substancialmente, um gesto feminino. A mulher é a contadeira, é a tramadeira de enredos por excelência. A professora Adélia Bezerra de Menezes, no magistral ensaio *Scherazadé ou do poder da palavra*, enfatiza esta virtude feminina, a partir da análise da protagonista de *As Mil e uma Noites*. Ela afirma:

...E assim, noite após noite, Scherazade vai, com a ajuda da memória, conduzindo adiante o fio de suas histórias: vai tecendo as narrativas. Não é um fio linear: é uma teia, uma trama. Infundável, infinita. Uma história dará margem a outra história... (Menezes, 1995, p. 45)

Pois bem, no poema, as mulheres rendeiras de Max Martins, à beira-rio, tecem, proseando, *os fios da chuva, bilros tecendo*. Se a conversa “calhar”, a chuva passa? Indaga uma das

vozes do poema. Mas a chuva se faz resistente/ renitente, e “chove nas palhas/ chove nas calhas/ chove nas cuias/ uns cuias de chuva/ Xuís Xuás...” A força feminina, no tear da chuva, se faz forte e mais presente.

A força das tecelãs fica reforçada a partir de duas constatações: primeiro, o fiar da chuva pelos bilros das rendeiras, segundo, pela presença dos xumucuís, os paneiros, tessitura do artesanato indígena. Percebe-se que o poema, embora enfatize a atitude do tecelão Sarubi, vela a voz da feminilidade, pois tecer, sabemos, é um gesto eminentemente feminino. É a própria professora Adélia quem afirma:

...Em seu discurso sobre a faminilidade, Freud tece uma engenhosa explicação: a técnica de trançar e tecer — apnágio das invenções femininas — teria como ‘motivo inconsciente’ o pudor (Meneses, 1995, p. 45).

Disto se deduz que o sentimento de castração provoca na mulher o desejo de tecer enquanto compensação; assim o tecer é ato conseqüente de uma ausência, de uma “presença lacunar”. Esta sensação toma forma literária por meio da confecção de palavras acompanhadas de gestuais, síntese-essência de toda ação comunicativa das contadeiras de história. Portanto, o ato de *en-redar* — a nosso ver — pode ser *des-coberto* nesta “escavação” que empreendemos ao poema *O Fazedor de Chuvas*.

## VII DO DEVANEIO AQUÁTICO OU A ILUMINAÇÃO DE BACHELARD

Água é substantivo, fêmeo substantivo. Água é substância. Todas as demais expressões da vida são adjetivas, complementares, diante dela. E é com este sentimento substantivado que mergulhamos nestes dois poemas de Max Martins. Em síntese, o desejo do “grande banho”, do contato com a água que lemos vem

significar o sentimento de segurança que o líquido primordial e materno nos concede. Metaforicamente, esse sentido estende-se à mãe natureza, a mãe de todos nós.

Nosso olhar, no entanto, somente se fez possível devido à iluminação proposta por Gaston Bachelard em *A Água e os Sonhos* que — feito farol — nos iluminou para que retomássemos nossa trilha de viajante, nosso mergulho de banhistas no mar das palavras de nosso poeta máximo. E é Bachelard quem sentencia:

...Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica do nosso primeiro sentimento... (Bachelard, 1989, p. 121)

A nosso ver, as imagens projetadas por Max Martins nos dois poemas dão vazão a esta busca incessante pelo contato com o *líquido feliz*, expressão cunhada por Bachelard. Vejamos:

Se agora levarmos mais longe nossa busca do inconsciente, examinando o problema no sentido psicanalítico, deveremos dizer que toda água é um leite. Mais exatamente toda bebida feliz é um leite materno. Temos aí o exemplo de uma explicação em dois estágios da imaginação material, em dois graus sucessivos de profundidade inconsciente: primeiro, todo líquido é uma água; em seguida, todo líquido é um leite... (Bachelard, 1989, p. 121)

Cumprindo o fado dos poetas de sua geração, Max Martins universaliza, neste dois textos, os desejos manifestos do inconsciente, trazendo-os do plano imaginário para o simbólico. E esta revelação encantatória manifesta-se por meio do texto literário. *No princípio era o verbo*, diz-nos João na Sagrada Escritura.

E para refazer este princípio, precisamos alçar vôo, escolher, na malha de textos da vida, as palavras que nos recuperem o vigor de viver. A poesia de Max Martins, se escavada sensivelmente, pode nos re-velar as cores ocres do devaneio ou, quem sabe, o sangue que nos pulsa nas veias.

Ave, Poeta!

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação e matéria*. São Paulo: M. Fontes, 1989.
- KOFMAN, Sarah. *A Infância da Arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- MARTINS, Max. *Não para Consolar*. Belém: Cejup, 1992.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Do Poder da Palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- NUNES Benedito. Prefácio. In: MARTINS, Max. *Não para Consolar*. Prefácio de Benedito Nunes. Belém: Cejup, 1992.
- ODENT, Michel. *Água e Sexualidade*. São Paulo: Siciliano, 1991.

## HERANÇA DE DÍVIDAS: UMA LEITURA DE *HISTÓRIA DE UM PESCADOR*, DE INGLÊS DE SOUSA.\*

Marcus Vinnicius Leite<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Propõe-se a um exercício de interpretação da experiência histórica configurada nas 'imagens' tecidas no romance História de um Pescador, do escritor paraense Inglês de Sousa. A leitura destas 'imagens' pressupõe uma análise imanente do texto, que afasta qualquer explicação intencional. Focaliza-se no texto um enigma, a fantasmagoria da dívida, que será decifrado a partir de uma relação de dominação exemplar.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Inglês de Sousa; Amazônia; Dívida.*
- **ABSTRACT:** *The present study aims to develop a interpretation on historical experiences from the "images" focused on the novel História de um Pescador, of Inglês de Sousa, writer from the State of Pará, Brazil. The interpretation of those "images" presupposes a immanent text analysis, which puts away any intentional explanation. Its focus is text on a riddle, the debt phantasmagoria, decoded from a relation characterized by a model of domination.*
- **KEY WORD:** *Inglês de Sousa; Amazônia; Debt.*

*Tal é o rio [Amazonas]; tal a sua história:  
revolta, desordenada, incompleta.*  
Euclides da Cunha

No meado da década de 1940, a crítica mineira Lúcia Miguel Pereira publicou um artigo no *Correio da Manhã* sobre a obra do escritor paraense Herculano Marcos Inglês de Sousa. Nele ressaltou o destino infeliz que se assenhoreou dos três primeiros romances do autor: *O Cacaulista* e *História de um Pescador*,

\* Este trabalho é um extrato da dissertação de mestrado, "Sobre Alguns Temas em Inglês de Sousa. Um ensaio caleidoscópico", de Leite (1998), defendida no Núcleo de Altos Estudos Amazônico — UFPA.

<sup>1</sup> Marcus Vinnicius C. Leite é graduado em Comunicação Social (UFPA) e mestre em Planejamento do Desenvolvimento (NAEA/UFPA).

publicados em folhetins em 1876<sup>2</sup>, no *Diário de Santos* e na *Tribuna Liberal* de São Paulo, respectivamente, e *O Coronel Sangrado*, editado em 1882 — mas anunciado, para publicação em fascículos, no número dois da *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras* de 1877 —, todos sob o pseudônimo de Luiz Dolzani. Os três romances não tiveram, no seu tempo, repercussão merecida, assevera a crítica mineira, talvez por não ter um ambiente literário para recebê-los, pois foram eclipsados pelo alvorecer da escola naturalista. Embora sendo romances escritos a partir dos cânones realistas — os primeiros na ficção brasileira —, segundo Pereira, eles não lançaram mão dos tiques e das fórmulas tão típicas daquela escola, a qual caiu no gosto do público e da crítica. Em termos de composição, estariam mais próximos de Flaubert do que de Zola. Não falavam em hereditariedade, não recorriam a dogmas científicos, portanto não eram bastante ‘modernos’ para o seu tempo e não mereceram a reedição, diz a autora.

A citada intérprete considerou a obra de Inglês de Sousa, no seu conjunto, um documento social de grande valor, na medida em que busca ‘retratar’ as condições da região amazônica, o que já transparece no subtítulo dado aos livros, “Cenas da Vida do Amazonas”. No romance *História de um Pescador*, ela vê “a nossa primeira obra de ficção em que se esboça a luta de classe — a revolta do tapuio contra o proprietário que o explora” (Pereira, 1994, p. 66)<sup>3</sup>. Contudo, acrescenta que este se apresenta literariamente fraco e com tom panfletário. Em relação aos dois outros romances, Lúcia Miguel Pereira os julga de melhor qualidade literária, neles o autor alcança um dos ideais dos romancistas: resumir o geral no particular. “Através de Óbidos, reflete-se toda a existência das vilas de província durante o império” (Pereira, 1994, p. 67). Finaliza seu artigo afirmando que, com estes três

<sup>2</sup> As edições em livros ocorreram no mesmo ano, respectivamente, em Santos e em São Paulo.

<sup>3</sup> Originalmente publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 17/06/1945, com o título “Inglês de Sousa versus Luiz Dolzani”.

romances, Inglês de Sousa introduz no movimento literário brasileiro o romance social, ao fixar o conteúdo social de sua região<sup>4</sup>.

A importância da interpretação feita por L. M. Pereira do ciclo “Cenas da Vida do Amazonas” pode ser percebida, por um lado, na sua sagaz constatação da falta de elementos da ‘escola naturalista’, na qual a história da literatura brasileira insiste em enquadrar a obra de Inglês de Sousa, numa repetição constante; por outro, na sua inserção na tradição dos romances sociais, fundada pelos literatos franceses na década de 1830. Os seus comentários vieram quebrar um círculo vicioso que sempre depositou os romances de Inglês de Sousa num sulco pelo qual escorrem as mesmas imagens, a saber, de naturalista e de regionalista.

A imagem da obra de Inglês de Sousa que a tradição conserva é uma imagem reduzível a uma classificação que a congela nas escolas literárias, no seu caso, no Naturalismo. Tal situação não nos permite reconhecer a sua legibilidade. É necessário que tentemos arrancar a tradição do conformismo, resultado do processo de apologia ou valorização de uma obra, encontrado na transmissão. A perspectiva posta pela tradição é pensar a obra de Inglês de Sousa sempre dentro de uma continuidade linear, que perfila uma escola se opondo a outra e assim sucessivamente. Por isso, para alguns a obra é ‘romântica’, para outros é ‘naturalista’. Não há menor dúvida de que esta prática da história da literatura é de uma superficialidade esquemática. A construção de critérios não se deve pautar por uma ‘classificação abstrata’, mas sim ver uma obra na sua singularidade, na sua forma imanente, pois uma obra literária significativa cria o seu próprio critério de julgamento.

Quando L. M. Pereira insere a obra de Inglês de Sousa na tradição do romance social tem em vista a sua característica marcante que é a definição social dos personagens, que possibilita sua leitura universal, na medida em que se torna “o critério da sua

<sup>4</sup> Em uma entrevista dada a João do Rio (s.d.), Inglês de Sousa dirá que sofreu a influência de Balzac, Dickens e Flaubert, que são os precursores do romance social.

realidade e credibilidade, e os problemas sociais de suas vidas convertem-nas, pela primeira vez, em objetos” (Hauser, 1995, p. 754). É a geração de 1830 de escritores europeus que, imbuída de uma percepção dos fenômenos em que a questão social estava em jogo, os representam do ponto de vista universal. Um dos prógonos dessa geração, Honoré de Balzac apresenta, na sua *Comédia Humana*, “uma história maravilhosamente realista da ‘sociedade’ francesa, descrevendo, no estilo de crônica, quase ano por ano, de 1816 a 1848” (Marx e Engels, 1986, p. 71), pois é a sua visão de sociedade baseada na observação perspicaz da estrutura econômica que o tornou um grande ‘retratista’ literário. A idéia aqui trilhada é que o escritor paraense é capaz de narrar como o fizeram os grandes realistas. Em outras palavras, a sua escritura ‘carrega’ a experiência histórica do seu tempo, na medida em que produziu uma narrativa que apresenta de modo exemplar a descrição dos acontecimentos cotidianos e a imersão destes acontecimentos na sua época histórica. Contudo, os elementos da realidade social aparecem nos textos literários como *cifras*.

A análise pretendida da obra de Inglês de Sousa pauta-se na interpretação das cifras de seus textos. Estas são *figuras enigmáticas* e os seus entrelaçamentos nos são dados em fugazes indicações que rápido desaparecem, por isso é necessário não perder nenhum fio que a tradição tenha enovelado. Assim, quiçá, possamos completar a trama que poderia transformar aquelas cifras em um novo texto. A nossa interpretação não pretende submeter-se a localizar um sentido que se encontra posto por trás do texto, porém, procura iluminá-lo de modo súbito. As soluções dos enigmas “tomam forma pondo os elementos singulares e dispersos das questões em diferentes ordens, até que se cristalizem numa figura da qual salta a solução” (Adorno, 1991, p. 89). Esta interpretação dispõe os elementos recebidos das produções do saber em constelações matizantes ou em diferentes ordenamentos experimentais até que se encaixem numa figura visível como resposta enquanto o texto argüido esfuma-se. Portanto, a nossa tarefa não é pesquisar as intenções ocultas e preexistentes do texto, mas sim

interpretar os elementos carentes de intencionalidade (desintencionais) mediante a construção de figuras, de imagens a partir dos elementos isolados da realidade do texto estudado. Porém, não é apenas dele como também de outros textos que num embate sobre a mesma problemática-enigma contribuam para a sua solução.

O romance de Inglês de Sousa, que estudaremos aqui, *História de um Pescador*, vai ser percorrido a partir de várias entradas que nos possibilitam a revelação do seu enigma, a *fantasmagoria da dívida*. O seu enredo diz-nos que a personagem José, após passar quatro longos anos no colégio S. Luís Gonzaga, em Óbidos, retorna para o sítio de Anselmo Marques, seu pai, que havia falecido, onde pretendia cuidar da sua mãe, Benedita. Contudo, ao chegar, sabe que terá de pagar a dívida de 800 mil réis que seu pai contraíra com o capitão Fabrício, rico proprietário da fazenda *Jacaretuba*, em cujas terras se localiza o sítio de Anselmo. Por causa desta dívida, ele se sujeitara ao capitão por toda a vida. Sabemos que José se enamora de Joaquina, que morava com a mãe, Joana, no sítio do *Retiro*. Aquela, também, é ‘cobiçada’ pelo capitão, que fará de tudo para obtê-la, até promover um atentado à vida de José, por meio de sua ‘gente’, que resulta no desaparecimento de José. Este é dado como morto, levando Joaquina a casar com o capitão. Enquanto isso, ele será encontrado pelo arrendatário Gonçalves Bastos e terá os seus ferimentos tratados pelo Dr. Benevides, médico peruano, que o leva para Alenquer aos cuidados de seu padrinho, o padre Samuel. O fecho desta história é a tentativa de assassinato de José contra Fabrício, para vingar o ‘roubo’ de sua noiva. Sem perda de tempo, vamos à primeira entrada.

No dia seguinte de sua chegada ao sítio, José recebe um recado para comparecer à fazenda do capitão. A cena do encontro entre José e o capitão é exposta pelo narrador destacando o olhar do recém-chegado na direção de Fabrício, que “estava no meio do terreiro, e assistia impassível ao castigo de um escravo” (Dolza-



ni, 1990, p. 34; grifos nossos)<sup>5</sup>. Percebemos a confrontação de José com a condição de ‘coisidade’ do escravo no ‘tronco’, sendo castigado sob a ordem do capitão. Essa imagem configura uma luta de *reconhecimento*, de que nos fala Hegel (1992, v.1)<sup>6</sup>. Na “luta de vida e de morte” entre as consciências-de-si, primeiro movimento dessa luta, José viu o seu resultado: a consciência escrava escolheu a vida, porque tendo recuado de medo diante da morte, preferiu a vida sem liberdade que se tornou sua cadeia, “pois sentiu o medo da morte, do senhor absoluto [...] e tudo que havia de fixo, nela vacilou” (Hegel, 1992, v.1, p. 132); enquanto a consciência senhorial, suprassume a imediaticidade da vida instaurando sua liberdade, pois é o escravo que lhe mediará o gozo dos objetos. Em outras palavras, o senhor é livre pela mediação do escravo, que renunciou a liberdade e a transferiu para “um ser de coisa, para a cadeia que a prende ao senhor” (Vaz, 1981, p. 21). Esta ‘cadeia’ não é outra, senão a *relação de trabalho*, na qual ele é tido como um simples instrumento de trabalho. Neste sentido, o ser escravo é caracterizado, por Gorender (1988), em *Escravidismo Colonial*, pela sua condição de propriedade de outrem. Ser propriedade de outrem pressupõe uma sujeição pessoal (o escravo depende do senhor), sendo que, em termos genéticos, esta supõe aquela, pois antes da formalização de um homem como propriedade de um outro, a sujeição deve já vigorar. Em resumo, sua pessoa é propriedade, sua vontade é sujeita e seu serviço é obtido por coerção.

Diante daquela cena, José sentiu o poder absoluto do senhor de *Jacaretuba* e temeu por sua liberdade. A imagem do

<sup>5</sup> Em todas as referências a *História de um Pescador* será mantida a sua ortografia original. E, a partir de agora, a sua citação será abreviada por HUP seguida pela página.

<sup>6</sup> Aqui, utilizaremos de um modo livre a apresentação do reconhecimento, desenvolvida na busca da certeza de si da consciência, do capítulo IV da *Fenomenologia do Espírito*, de G.W.F. Hegel. É claro que a prosa de Inglês de Sousa não mimetiza todos os momentos da dialética que se chamou do “Senhor e do Escravo”, porém, em alguns de seus enlances, permite-nos construir uma entrada para a nossa interpretação.

castigo do escravo não está posta apenas para ilustrar o enredo. Na sua apresentação, tem-se o índice para a personagem José da possível violência a que poderá ser submetida, além do que, mostra-lhe a figura do escravo que presentifica o extremo de sua condição de homem livre numa sociedade escravista.

Assim que o viu chegar, Fabrício aproximou-se com “ar falsamente jovial” e, batendo-lhe no ombro, disse: “— *Ara* muito bem, seu José, gostei da sua história. Fez muito bem em ter vindo trabalhar para pagar as dívidas do seu pai” (HUP, p. 34). O rapaz mostra-se admirado com as palavras do fazendeiro, que notando sua expressão, continua com volubilidade:

— Como! pois não sabe que o Anselmo era meu devedor? Eu podia ficar com o sítio, que não vale nada, mas tenho pena de vocês, e prefiro que você trabalhe para pagar-me. [...] Olhe, agora mesmo estou para levantar uma casinha, e preciso de madeira. Vá cortar-me cem esteios para começar (HUP, p. 34).

Sem dar importância a José, afastou-se Fabrício para continuar acompanhando o castigo do seu escravo.

O narrador, ao construir o encontro do capitão Fabrício com José, molda-o, indicando as intenções astuciosas, que, em gestos sorrateiros (‘falsamente jovial’ e volúvel), armam o ‘bote’ ao rapaz. Fabrício ‘escorregadiamente’ impinge a José a marca de uma *herança de dívidas*. E, a partir dela, instaura-se como o credor. Esse mesmo ato pressupõe a existência de um devedor que não é outro senão o herdeiro da dívida, José. O que legitima esses papéis de credor e de devedor? Não se trata de simples posições individualizadas, eles têm um caráter de exemplaridade. Existe nesta sociedade, apresentada pelo romance, uma matéria moral que está contida na tradição, que conduz e dá legitimidade ao ato de reconhecimento de ambos nesse encontro, nesse *rito de subordinação*, no qual o capitão Fabrício é apresentado como sendo senhor, pois ele é o dono da dívida de Anselmo Marques. O ‘reconhecer’ de tal propriedade o legitima nesta condição. José, filho

de Anselmo, não questiona tal legitimidade, pois o pai o punha nesta condição — veremos adiante como isso se dá. Portanto, Fabrício, não é só o senhor da fazenda *Jacaretuba*, mas ‘o’ senhor. Este “só pode desenvolver-se onde uma consciência servil o aceite como senhor” (Aquino, 1979, p. 312). Deslindemos este encobrimento obliterador mergulhando na tessitura do enigma.

A dívida não estava nos planos de José. Quando fugira do colégio, da vida da cidade, tinha o desejo de retomar ao seu vagar livre no sítio — o narrador a chama de “liberdade selvagem” (HUP, p. 48) — que lhe foi retirado pela “horrível prisão” (HUP, p. 30) do colégio e dos enlaces da convivência social do povoado. A passagem de José da vida no sítio para a condição de aluno por quatro longos anos de colégio interno decorreu de um descuido no celeiro do capitão Fabrício, que resultou no fogo de uma palhoça. Para pô-lo a salvo da ira do capitão, o padre Samuel encaminhou-o à cidade de Óbidos. O colégio imputava ao jovem José o “hábito de sujeição” (HUP, p. 28). Este era decorrente do medo do padre-reitor, que impunha uma “cruel disciplina” (*Idem*), porém foi lá que pôde aprender a ler, escrever e contar de modo sofrível — afirma o narrador.

A fuga de José era a ruptura com essa condição de subalternidade gerada por uma violência, decorrente da ira de Fabrício e consumada por Padre Samuel ao mandá-lo ao colégio, que o confinara longe do “amor à vida livre” (HUP, p. 35). Agora, a personagem enfrentava uma nova violência, resultando numa nova ‘prisão’ dada pela dívida do pai. Em outras palavras, ao fugir do colégio, José repudiou o modo de vida citadino para viver seu ideal de vida ‘campesina’, a qual considera sinônimo de liberdade. Williams (1990), no estudo sobre *O Campo e a Cidade*, esclarece-nos melhor sobre esse contraste a partir da literatura inglesa. A idéia de uma ‘inocência rural’, muito presente na literatura rural tem sua chave interpretativa na oposição entre, “de um lado, o campo e, de outro, a cidade e a corte” (Williams, 1990, p. 69). Quer dizer, natureza *versus* mundanidade. Contudo, este contraste é retórico; há apenas “uma separação ideológi-

ca” (*Idem*). Reportando-se às causas socioeconômicas do crescimento das cidades pós-medievais, Williams (1990, p. 71) demonstra que a maioria das cidades se desenvolveram como um aspecto da ordem agrícola, seja como mercados, seja como centros de finança, administração e produção secundária. As cidades, entre elas a capital, estão funcionalmente ligadas à propriedade da terra e a sua produção. Por isso, ao vermos as contraposições entre virtude rural e ganância urbana, não podemos esquecer-nos da existência dos “vínculos regulares, necessários e funcionais entre as ordens sociais e morais que eram contrastadas” — afirma o *scholar* inglês (Williams, 1990, p. 72). Dito de outro modo, a imagem da cidade pervertida é decorrente da necessidade gerada pela classe dominante rural. Destarte, a literatura rural possui um caráter fetichista: “promover comparações superficiais e impedir comparações reais” (Williams, 1990, p. 79).

Fugindo um pouco dessa ‘separação ideológica’, a obra de Inglês de Sousa apresenta o campo/interior e sua relação com a cidade/capital como sendo espaço de conflito, pois, se esta é o terreno do logro<sup>7</sup> e das privações, aquele é o local da não-liberdade cristalizada na figura da dívida. O narrador comparou a prisão de José entre as quatro paredes do colégio em Óbidos, onde sentiu a falta da ‘liberdade selvagem’ que possuía no sítio, com a situação em que se encontra ‘preso’ à herança das dívidas de seu pai, que lhe tirava a “liberdade do trabalho” (HUP, p. 48). Este jogo de imagens, permite-nos construir a experiência histórica prefigurada da condição do trabalhador amazônico, a saber, uma luta para sobreviver à extração do seu sobretrabalho.

O retorno ao sítio abria-lhe um projeto, queria assumir a condição do pai para garantir um viver tranqüilo à mãe e poder “trabalhar à vontade” (HUP, p. 34). Após ter experimentado o

<sup>7</sup> A cidade como grande ‘empório’ era o espaço social do logro, onde os regatões ludibriam os ‘matutos’ que fugiam para aplacar “a expressão do terror que no ânimo lhes incutiam os homens da cidade” (HUP, p. 29). Essa passagem é exemplar do movimento da “dialética da matutice e da civilidade” tão presente no ciclo das “Cenas da Vida do Amazonas” (cf. Leite, 1996).

cárcere de sua liberdade no colégio sob a batuta do padre-reitor, vê-se de novo na mesma situação. As dívidas do pai encadeavam-no ao 'senhor' Fabrício e eram um vínculo que o transformava em 'gente' do capitão — um agregado. A personagem José, comenta o narrador, que “amara sobretudo a independência, sentia grande repugnância pela posição de *agregado*” (*Idem*; grifo no original). A situação de homem livre e não-proprietário aparece na fala da personagem associada a um estado de dependência<sup>8</sup>.

Uma das 'chaves' da construção da situação de agregado na prosa da *História de um Pescador* é interpretá-la como uma categoria, no *limiar* muito estreito entre entregar totalmente a capacidade de trabalho e, conseqüentemente, tornar-se uma 'coisidade' (o caso do escravo) ou lutar para manter a posse de sua força de trabalho, mesmo que a submeta a um controle, a um direcionamento e à obediência representada pelo capital mercantil. Nessa situação, contraditoriamente, a força de trabalho não é livre e é livre. No romance em estudo, vemos como a força de trabalho da personagem de José é posta presa a certos mecanismos de 'escravização', porém, ele é um representante dos homens livres e, como tal, é possuidor da sua liberdade. A liberdade supõe um duplo sentido; por um lado, ser uma pessoa livre, ter a posse da força de trabalho e dispor dela, por um tempo limitado, a outrem; por outro, estar inteiramente despojado dos meios de produção e de subsistência. Estes são o pressupostos das condições de trabalho do assalariado, apresentadas por Marx (1984, L.I, v.1) n' *O Capital*. Estão muito longe de efetivar-se estes pressupostos na sociedade.

A forma literária de Inglês de Sousa problematiza, como vimos acima, a posse da condição de trabalho da personagem José (índice da sua liberdade), que é reprimida e cerceada pela existência de uma obrigação moral de saldar uma dívida e atender

<sup>8</sup> Esta impressão é corroborada por uma cena do romance, na qual o capitão ordena ao seu capataz que aplique uma 'lição' aos seus agregados, que, ao falharem na primeira tentativa do roubo de Joaninha, receberam “cem palmatoadas nos pés” (HUP, p. 143).

aos pedidos do capitão. Este “constante mourejar” (HUP, p. 48) canaliza, diariamente, os esforços de José para satisfazer os desejos do capitão, vendo perder progressivamente a sua liberdade.

Nas situações de dependência pessoal clássicas, as relações se assentam numa troca direta, isto é, o dependente tem 'consciência' que está cedendo um produto para o seu senhor. No caso da relação de dependência na Amazônia oitocentista, temos um elemento obliterante, a saber, a *dívida*. Esta é a 'cadeia' à qual a personagem José está apeada. No romance, ela é o índice da especificidade da organização do trabalho na região-palco, na qual é encenada a obra de Inglês de Sousa. Ela é configuração de uma formação socioeconômica de *transição*,<sup>9</sup> pois a personagem do pescador não se configura como mão-de-obra em relações de trabalho compulsórias, nem nos moldes do modo de produção capitalista, que exige um mercado de trabalho, no qual a força de trabalho está separada de seus meios de produção e de sobrevivência. Na medida em que não existe naquela região, formalmente estruturada, o domínio pela propriedade territorial, a terra apresentava-se livre. Portanto, a dominação desloca-se para outras formas de organização/coerção da força de trabalho, no caso, a dívida. Esta situação ambígua produz uma condição, na qual a personagem sofre, por um lado, a dependência pessoal das classes dominantes, por outro, não transfere de forma direta os 'frutos' do seu trabalho. Para que isso aconteça, é necessário que se instaure uma relação mistificada, que permite dominá-la e extrair o seu trabalho excedente. À forma desta relação chamamos de *fantasmagoria da dívida*.

Após sair do terreiro, um relampaguear de resistência as-senhorou-se de José. Ele quis voltar e dizer não ao capitão, porém se lembrou que seu pai devera ao 'branco' e por isso deveria

<sup>9</sup> Identificamos, nessa sociedade, a forma de *transição* porque se encontra na passagem de uma produção que visa a valores de uso para a finalidade produtiva da valorização do valor. Dito de outro modo, a transição de uma forma socioeconômica que busca a satisfação dos indivíduos para uma outra que objetiva a reprodução da riqueza.

pagá-lo, do contrário seria ingratidão com a 'alma' de seu pai. E, por fim, falou consigo:

Vamos, José, [...] o capitão Fabrício tem o *direito de exigir serviços* de ti, e ainda mostra a sua bondade não te arrancando o sítio. Trabalha, pois, paga o que deves, e só então serás completamente livre. [...] Vamos, José, é preciso proceder com prudência e honradez (HUP, p. 35; g.n.)

Chegando ao sítio, lançou-se ao trabalho. Pela manhã lançava a canoa a pescar, quando não se metia na mata a caçar e a extrair madeira. No pouco tempo que lhe restava, cuidava dos seus pés de cacauzeiros — assevera o narrador.

O monólogo interior recompõe os termos de um compromisso, ainda não muito claro, no qual está envolvido José, sendo obrigado a cumpri-lo. “O reverso de um poder é um dever”, diz o antropólogo Maurice Godelier, dando-nos uma outra entrada para o problema, pois todo o poder de dominação pressupõe a violência e o consentimento, porém, é este o elemento mais forte. Num outro texto, Godelier vai dizer que a dominação de grupos por meio do consentimento deve aparecer “*como um serviço que lhes prestam os dominadores*” (Godelier, 1981, p. 193; grifos do autor). O poder se mostra legitimado para os dominados, na medida em que lhes parece que é seu “*dever servir àquelas que os servem*” (Godelier, 1981, p. 194; grifos do autor). Para que ocorra esse consentimento, é necessário que tanto os dominadores quanto os dominados sejam partícipes de semelhantes ‘representações’. As relações de dominação, portanto, para formar-se ou reproduzir-se de maneira duradoura “*devem apresentar-se como troca e uma troca de serviços*” (Godelier, 1981, p. 197; grifos do autor). Para o antropólogo, a forma geral de dependência é a dívida que contraem os dominados em face dos dominadores. Não se pode organizar um poder opressivo durável a não ser que adquira a forma de uma troca, de um contrato, “*tornando-o legítimo* de alguma maneira, transformado-o em ‘compromisso

recíproco’ entre dominadores e dominados” (Godelier, 1981, p. 200; g.n.)

Nos meandros daquele expurgo, José carrega a resignação ao seu compromisso, qual seja: acatar a herança de seu pai, formada de dívidas. Retomemos, aqui, a questão da legitimidade levantada acima. Ela deve ser levada a efeito, com cuidado e honorificamente ou nas palavras da ‘consciência’ de José: ‘prudência’ e ‘honradez’. Estas não são coisas, senão as faces do conceito de dominação proposto por Godelier, isto é, violência e consentimento. O cumprimento da herança efetiva-se num campo de força, na medida em que, por um lado requer cuidado, pois é posta por uma violência, por outra é acatada por um obrigação honorífica, matéria de uma tradição. Estudemos, agora, esta construção, chamada de *rito de subordinação*.

Quando Franco (1997), em *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, conceitua *tradição*, esta não tem somente o sentido de transmissão mediante contato entre gerações de elementos da vida social, mas como um princípio organizador do social, no qual se entende “um julgamento de valor sobre o elemento transmitido, na crença em seu caráter sagrado e inquebrantável” (Franco, 1997, p. 61). Tal idéia fornece-nos uma peça para o nosso aparelho de interpretação. Contudo, é preciso ser dito que, em relação ao objeto de estudo da autora, o mundo caipira, ela própria o considera frágil na sua interpretação. Porque os pressupostos de Carvalho Franco sobre a organização social do trabalho no Centro-Sul oitocentista tinham como sua matriz a inserção marginal do homem livre na estrutura socioeconômica brasileira, formada de terra farta e rica que o leva “a um só tempo, diante da quase impossibilidade e da quase desnecessidade de trabalhar” (*Idem*)<sup>10</sup>. Portanto, sua prática era o nomadismo, isto é, possuidor

<sup>10</sup> Esta matriz é tomada de Caio Prado Jr. (1987), que promoveu a interpretação de que a estrutura do Brasil colonial estava assentada no grande latifúndio exportador e na mão-de-obra escrava, que permitia o surgimento de um grupo social de homens livres, expropriado, não integrando aquela estrutura.

de uma grande mobilidade que não lhe permitia adotar relações de durabilidade, permitido-lhe sustentar obrigações tradicionalmente aceitas. Além disto, continua a autora, a existência de um mundo paralelo movido pelo interesse econômico não permitiu a constituição de uma orientação por associações morais, fundamentos da tradição<sup>11</sup>.

Dissemos; mais acima, que Anselmo punha o filho na condição de subordinado, a qual é constantemente renovada. Montemos o quadro.

Passados alguns meses nesse lidar contínuo, José recorre a Fabrício para obter uma nova 'montaria', pois havia perdido a que herdara do pai numa tempestade. Assim que expôs o acontecido, o fazendeiro respondeu:

Corja de vadios que não faz nada, e entende que ha de viver á minha custa! Sempre acha uma desculpa para não pagar o que deve! [...] vocês cuidam que eu estou aqui para sustentar preguiçosos? [...] Ahi está no porto uma montaria, é leval-a que eu botarei na sua conta (HUP, p. 37; grifo nosso)

Neste momento, José sentiu-se pequeno perante o fazendeiro, comenta o narrador: "Todos os prejuízos de educação todas as idéias recebidas se acordavam em considerá-lo inferior ao fazendeiro" (HUP, p. 38). Restando-lhe concordar com uma assertiva de cabeça, porém com as insistências do capitão sobre as 'suas' dívidas, tentou esboçar uma reação: "Bem sabe que não fiz

---

Hoje, esta concepção foi revista (cf. a coletânea *História Geral do Brasil*, organizada por Linhares (1990)).

<sup>11</sup> Segundo a autora, no ajustamento entre o grupo dominante e o dominado apresenta-se o entrelaçamento de duas ordens constitutivas da sociedade brasileira: "ligações de interesses" e "associações morais" (Franco, 1997, p. 106). Esses dois princípios ordenam as relações sociais dos dominantes, pois, se, as exigências de seus negócios (orientação racional) 'falavam' mais alto, eram prontamente postos de lado os vínculos de compromissos (associações morais) com o grupo de dependentes.

nada por dever-lhe, e que não fui eu que..." (*Idem*). Sendo cortado por Fabrício com uma 'voz sumida', dizendo: "José, tu és um mau filho!" (*Ibidem*).

Estas últimas palavras, tocaram fundo José, no momento em que ele pretendia enfrentar o capitão em decorrência daquela situação que lhe "gastava as forças sem trazer-lhe resultado" (HUP, p. 47). Aquelas palavras foram entendidas como o grito de remorso, "a voz da consciência que lhe exprobrava o momento da fraqueza" (*Idem*). Eram como se fossem pronunciadas pela boca da alma do pai. O sentimento de culpa o invadiu. Repetia-se que o pai "se endividara fora talvez por sua causa", na medida em que pretendia dar-lhe um "meio seguro de vida" (*Ibidem*). Quando retornou para o sítio, só pensava em pagar a dívida de seu pai e qualquer momento de repouso "lhe parecia serem um furto feito ao capitão" (HUP, p. 48).

Esse último comentário do narrador mostra-nos o fecho do processo de identificação entre um subordinado e seu dominador. "O oprimido pode chegar a ver-se qual o vê seu opressor" (Gorender, 1988, p. 50). Talvez aqui esta seja a expressão correta para aquilo que nós chamamos de *formação de compromisso*<sup>12</sup>; o 'acordo' entre partes para se manter num certo equilíbrio homeostático, no qual uma aceita os termos da outra e não a penaliza de modo nenhum. A relação torna-se 'natural', sem ser questionável. Esta é, salvo engano, uma das expressões da fantasmagoria da dívida. Mas, multifacetemos o problema para vê-lo melhor.

Primeiramente, a alma de Anselmo *re-apresenta* o peso do passado no presente, portanto *re-apresenta*, também, a tradição. Mas dizer isto, não é dizer tudo. "Somos atormentados pelos vivos e, também, pelos mortos. *Le mort saisit le vif*" (Marx, 1984, v.1, p. 5; grifo nosso)<sup>13</sup>. Essa bela expressão conduz-nos

---

<sup>12</sup> Este é um termo psicanalítico. Contudo, se, em termos de inspiração, somos devedores de Sigmund Freud, o uso que fazemos do conceito é livre.

<sup>13</sup> *Le mort saisit le vif* (O morto apodera-se do vivo) é uma fórmula jurídica (direito civil) usada para exprimir o direito que cabe ao herdeiro legítimo de

por mais uma entrada à problemática. José vive sendo atormentado pelo *espectro* do pai. Quando pensava na sua desgraça, “*ele via de pé sobre as águas do rio o vulto branco do tapuyo Anselmo*” (HUP, p. 106). Uma semelhança com *Hamlet*, de Williams Shakespeare, não seria um total absurdo! A alma do pai faz lembrar, constantemente, ao pescador o ‘compromisso’ que herdara e, mais, da obrigação de cumpri-lo. Uma voz interior diz a José que a alma do seu pai não descansa “na Gloria senão que tu pagues as suas dívidas de uma fôrma ou d’outra” (HUP, p. 82). Do mesmo modo, a alma do rei Hamlet aparece ao filho para cobrar a vingança contra o seu irmão-usurpador e, enquanto isso não ocorrer, vagaria pela terra. Este caráter espectral envolve a ‘consciência’ da personagem, fazendo-a ver a dívida como uma aparência ilusória, uma *fantasmagoria*.

Há um outro elemento que argamassa aquele ‘compromisso’. Apoiamo-nos, novamente, em Carvalho Franco, quando estuda o *compadrio*. Este é uma instituição que permite a aparente quebra das barreiras sociais entre pessoas de condições sociais diferenciadas que participavam dela. A associação padrinho-afilhado se apresenta como uma peça importante na aparelhagem da dominação. Ela é “a proteção que o menos favorecido buscava fixar por meio do batismo”. (Franco, 1997, p. 85). Transferindo-se a rede do *compadrio* para as situações sociais é possível perceber, analisa a autora, “uma intrincada rede de dívidas e obrigações, infundáveis porque sempre renovadas em cada uma de suas amortizações, num processo que se regenera em cada um dos momentos em que se consome” (*Idem*). O *compadrio*, enquanto uma eficiente técnica da dominação pessoal, reproduz “as obrigações entre pais e filhos, essa ambivalente relação de poder e sujeição estabelecida entre indivíduos” (*Idem*, p. 86). Esta instituição tem como pressuposto o reconhecimento da condição de *pessoa*, o

---

entrar na posse imediata da herança do defunto. No caso, ocorre uma inversão, a herança que se apropria do herdeiro.

‘traço igualitário’ da relação e o respeito pelas promessas trocadas, o pré-requisito da eficácia da dominação.

O capitão Fabrício, ao enunciar a frase: “José é um mau filho”, ativa a rede de obrigações que perpassa a relação pai-filho, a qual, como vimos, é o “motor” da instituição do *compadrio*. Com isso, não queremos afirmar que havia uma relação de *compadrio*, no sentido estrito, entre capitão e Anselmo. Porém, entendemos que Fabrício assume a função de protetor, quando fala que tinha protegido o velho Anselmo e, agora, propunha o mesmo a José. “Se teu pai fosse vivo havia de contar-te tudo o que fiz por ele... e o que prometti fazer por ti” — diz a personagem do capitão a José (HUP, p. 79). Da parte de José, a relação é desencadeada, pois o pescador, ao ouvir as palavras do capitão, as considera como pronunciadas pela “boca da alma de pai”. Fabrício não é só o opressor, mas o substituto do pai. Isto o torna legítimo cobrador do cumprimento da dívida. A herança de dívidas faz parte de uma compulsão à repetição, seja de uma repetição transferencial, seja da repetição de uma alma penada que, sem ter repouso, retorna até que seja encontrado o seu alívio. Essa herança vimos na prosa de *História de um Pescador* por meio da “alma” de Anselmo, que retorna para *re*-apresentar ao filho o compromisso da dívida. A primeira repetição é fundada na violência que sofreu José do pai ao ser mandado para o colégio em Óbidos, tirando-o do seu estado de prazer na vida do sítio. Essa violência se repete com Fabrício, cerceando-o a sua desejada liberdade de trabalho, que se torna transferencialmente na figura do pai. Esta interpretação, a partir da psicanálise, é mais uma entrada no estudo, que infelizmente não desenvolveremos aqui.

Para finalizar, o antropólogo Michael Taussig afirma, ao estudar os mecanismos de dominação sobre os índios do rio Putumayo na Amazônia colombiana, que se tem a “sensação” de que “não eram os rios que aglutinavam a bacia amazônica em uma unidade, mas que esses incontáveis laços de débitos e créditos se enrolavam em torno das pessoas” (Taussig, 1993, p. 81). O antropólogo dá-nos uma sagaz interpretação das relações sociais

na Amazônia, quando identifica a dívida ou a relação entre crédito e débito como a forma social predominante nesta região. Concordando com Taussig, buscamos construir essa forma social por meio da apresentação da forma literária de Inglês de Sousa, no romance *História de um Pescador*. Consideramos que o romance plasmou essa problemática, a partir de várias pistas, deixadas desintencionalmente, assim, nos é possível construir esse *saber-ainda-não-consciente*. Essa construção requereu a montagem de um aparelho de conhecimento, por meio do qual apresentamos a experiência histórica entretecida na prosa de Inglês de Sousa.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.W. *Actualidad de la Filosofía*. Trad. José L. A. Tamayo G de Eskenazi y Asociados. Barcelona : Paidós/ECE-UAB, 1991.
- AQUINO, M. F. de. Estrutura da Intersubjetividade-II. *Revista Portuguesa de Filosofia*. Lisboa, n. 35, p. 303-314, 1979.
- BENJAMIN. *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle. Le Livre des Passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris; CERF, 1989.
- DOLZANI, Luiz (Herculano M. Inglês de Sousa). *História de um pescador. Scenas da Vida do Amazonas*. 2.ed. Belém: SECULT, 1990.
- FRANCO, Maria Sylvania Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. 4.ed. São Paulo: EDUNESP, 1997.
- GODELIER, Maurice. A parte ideal do real. In: CARVALHO, Edgard de A. (org.) *Godelier*. Trad. Evaldo Sintoni et al. São Paulo: Ática, 1981.
- GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. 5.ed. rev. e amp. São Paulo: Ática, 1988.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 1995.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992, v.1.
- LEITE, Marcus. *Sobre Alguns Temas em Inglês de Sousa. Um Ensaio Caleidoscópico*. Belém:, 1998. Dissertação (Mestrado em Planeja-

mento do Desenvolvimento). NAEA. Universidade Federal do Pará.

\_\_\_\_\_. *A dialética da matutice e da civilidade: uma leitura crítica dos romances de Inglês de Sousa*. Belém, 1996. Monografia (Especialização em História e Cidade) NAEA. Universidade Federal do Pará.

LINHARES, M. Yedda L. (org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro : Campus, 1990.

MARX, K. *O Capital. Crítica da Economia Política*. 9.ed. Trad. Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: DIFEL, 1984. V.1.

MARX, K, ENGELS, F. *Sobre a literatura e arte*. Trad. Olinto Beckerman. 3.ed. São Paulo: Global, 1986.

PEREIRA, Lúcia M. Inglês de Sousa versus Luiz Dolzani. In: \_\_\_\_\_ *Escritos de Maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 20.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RIO, João do. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro: Garnier, [19...].

TAUSSIG, Michel. *Xamanismo, colonialismo e homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1993.

VAZ, Henrique C. de L. Senhor e Escravo. Uma parábola da filosofia ocidental. *Síntese* (nova fase). Belo Horizonte, n. 21, p. 7-29, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade; na história e na literatura*. Trad. Paulo H. Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

A **Revista MOARA** aceita trabalhos originais para publicação (artigos, resenhas, traduções, discussões, retrospectivas). Os textos serão submetidos à Comissão Editorial, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo.

Os textos deverão ser enviados em disquete e em duas cópias impressas; não deverão exceder a 25 páginas digitadas em computador compatível com versão IBM (atualizada), usando o programa *word for windows* (fonte 12 em *Times New Roman*).

Os trabalhos devem obedecer ao que segue:

- a) título;
- b) nome(s) do(s) autor(es) com o último sobrenome em negrito;
- c) filiação institucional por extenso;
- d) resumos (em português e inglês ou em português e francês), antecedendo o texto, com o máximo de 150 palavras;
- e) três palavras-chave (em português e inglês ou português e francês);
- g) referências bibliográficas: deverão ser apresentadas ao final do texto, obedecendo às normas da ABNT (NBR-6023):
  - **Livro**  
TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1985.
  - **Parte de obra (capítulos, fragmentos, volumes)**  
GOMES, Severo. Informática e soberania. In: BENKOUICHE, Rabah (org.). *A questão da informática no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 167p. P. 30-36.
  - **Artigo de Periódico**  
GOMES, Sonia Pedrosa, ALOJA, Miriam. Referências bibliográficas: algumas sugestões. *Boletim Abdf*. Brasília, v.6, n.21-31, abr./jun., 1983.
  - **Artigo de jornal**  
JOB, Fernando. Munique está em festa. *O Liberal*. Belém, 19 set. 1999, p.4, cad.1.
  - **Trabalho de Congresso ou similar (publicado)**  
TARGINO, Maria das Graças. Bibliotecas universitárias e prestação de serviços: a irreverências do óbvio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16, 1991. Salvador, Anais... Salvador: APBED, 1991, v.1, p.400-405.
- h) Ilustrações:
  - As **figuras** (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, organogramas, fórmulas, etc.) com suas legendas devem ser legíveis. Devem indicar: autor, título abreviado e disposição da figura. Legenda das ilustrações, nos locais em que aparecerão as figuras, numeradas consecutivamente em algarismos arábicos e iniciadas pelo termo FIGURA. As **tabelas** serão encabeçadas e citadas como tabela, com o título auto-explicativo colocado acima.

**Importante:** Todos os trabalhos devem ser revisados por seus autores antes de serem submetidos à Comissão Editorial.