

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E SABERES NA AMAZÔNIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - BRAGANÇA



Poética do Narrar

ANO V - Vol. 3 - Setembro 2017 - ISSN 2318-1346

**REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E
SABERES NA AMAZÔNIA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - CAMPUS BRAGANÇA

ANO V - VOLUME 3 - SETEMBRO 2017 - ISSN - 2318-1346

QUALIS B3

Os artigos publicados na Nova Revista Amazônica são indexados por:

LivRe – Revistas de Livre Acesso; latindex – Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal; ROAD – Directory of Open Access Scholarly Resources; CiteFactor – Academic Scientific Journals

NOVA REVISTA AMAZÔNICA POÉTICA DO NARRAR

APRESENTAÇÃO

Prof. Dr. Gunter Karl Pressler _____ 5

DOSSIÊ AMAZÔNIA

**AMAZÔNIA: INFERNO VERDE OU PARAÍSO PERDIDO? CENÁRIO E TERRITÓ-
RIO NA LITERATURA ESCRITA POR ALBERTO RANGEL E EUCLIDES DA CUNHA**

JoséFranciscodaSilvaQueiroz _____ 13

**ENTRE A FRONTEIRA E O LIMIAR: O AUTOR E O NARRADOR EM *SCENAS DA
VIDA AMAZÔNICA***

Aline Costa da Silva _____ 37

**FREY APOLLONIO – UM ROMANCE DO BRASIL QUE O LEITOR BRASILEIRO
DESCONHECE**

Patrícia Cezar da Cruz _____ 55

**LEITURA DE LINDANOR CELINA: CAMINHOS PARA A COMPREENSÃO DO
TEXTO LITERÁRIO**

Abílio Cavalcante Dantas Neto

Gunter Karl Pressler _____ 63

**O NOME DAS PERSONAGENS EM CINZAS DO NORTE: UMA QUESTÃO POÉTI-
CA**

Lucilia Lúbia de Sousa Pinheiro

Gunter Karl Pressler _____ 71

SESSÃO LIVRE

**AONDE A VISTA ALCANÇA: CONHECIMENTO TRADICIONAL E GEOLOCAL-
IZAÇÃO COMO COMPLEMENTO NA NAVEGAÇÃO EM REGIÕES POUCO CAR-
TOGRAFADAS**

Carlos Eduardo R. Andrade
José Guilherme Fernandes
Francisco Pereira Smith Júnior _____ 81

A TRADUÇÃO NO NINAR DE UMA CANTIGA: ENTRE O RITMO, O SENTIDO E A ALTERIDADE

Rosanne Castelo Branco _____ 91

DA ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA (1966) À NARRATOLOGIA, DE WOLF SCHMID (2014). UM BREVE HISTÓRICO (TAMBÉM DA TERRA BRASILEIRA)

Gunter Karl Pressler _____ 101

NARRATIVIDADE NAS MALHAS DA HISTÓRIA, LÍNGUA E DISCURSO

Thaís Fernandes Amorim _____ 113

TIPOS DE NARRADOR E NOVAS DISCUSSÕES EM NARRATOLOGIA

Flávia Roberta Menezes de Souza _____ 129

CRÔNICA ETNOGRÁFICA

UMA POESIA, MEU LUGAR

Maria do Socorro Braga Reis _____ 139

ENSAIOS ETNOFOTOGRAFICOS

ARGILA, RIO, PONTES E NARRATIVAS: GESTALT SOCIAL DE UM RECOMEÇO

Jéssica Feiteiro Portugal

Daniel dos Santos Fernandes _____ 149

ENCONTRO COM UMA PAJÉ: UMA FIGURA INSULAR E DO ENTREMEIO

Fernando Alves da Silva Júnior

Aline Costa da Silva _____ 159

GRAFISMO CORPORAL E SABER TRADICIONAL TENETE HAR TEMBÉ DE GUAMÁ

José Agnaldo Pinheiro Pereira

José Guilherme dos Santos Fernandes _____ 177

VÍDEOS ETNOGRÁFICOS

AS POÉTICAS ORAIS DE MARIA NOS LIMIARES DE TAPERÁÇU-CAMPO

Fernando Alves da Silva Júnior

Aline Costada Silva _____ 187

LA DANZA DE LOS PESCADORES: LA RELIGIOSIDAD Y EL COLETIVO EM TLA-COTEPEC, GUERRERO/ MEXICO

Francisca Galeana Salgado

_____ 189

PIONEIRISMO NA AMAZÔNIA: UMA VISITA À COMUNIDADE PIONEIRA

José Valtemir Ferreira da Silva

_____ 191

APRESENTAÇÃO

Poética do Narrar

“Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (J.W.von GOETHE, carta a J.F. Rochlitz, de 13 de julho de 1819).

A ciência da narrativa, a Narratologia, tornou-se a reflexão teórica mais importante depois do Estruturalismo e emigrou da Teoria Literária para outras áreas das ciências humanas. A dedicação às narrativas (e à Narratologia no meio acadêmico e ao *storytelling* em geral) pode ser interpretada como resistência humana ao desejo de uma contemplação profunda diante de um mundo cada vez mais desperdiçado nas informações, na exigência de produtividade, na positividade da sociedade de desempenho, hiperatuação e transitoriedade da “sociedade de cansaço” (HAN, 2015 [2010]).

O estudo de obras literárias como romances e obras aparentemente não-literárias (p.e., Relatórios de Viagem, Historiografias, Estudos Etnológicos e Indígenas) frisam o modo narrativo nos originais e nos paratextos (GENETTE, 2009 [1987]) em relação à presença dos modos descritivo e dissertativo. Não obstante, a fundamentação teórica da leitura entende-se como “laboratório da escrita” (MESCHONNIC, 2010 [1999], 269) para atender “um interesse sistemático e criativo” (SCHMID, 2014) de estudo, em busca da compreensão daquilo que diferencia em língua, linguagem, escrita e discurso, posto que ela somente se concretize como ato de leitura apreciadora e poética.

Poética, pois a escrita e a leitura se concretiza em todos os estratos, no gráfico e fônico, léxico, sintático e semântico. Assim, este número da *Nova Revista Amazônica*, denominado “**Poética do Narrar**”, busca realizar diálogos com diferentes pensamentos acerca da temática, de modo a provocar reflexões sobre a presença e importância da narratividade nos estudos atuais, nos artigos que compõem os ensaios, especificamente voltados à área de letras e disciplinas afins, e nas demais sessões, como as crônicas, ensaios e vídeos, postos diante do olhar de cunho etnográfico.

Deste modo, no *Dossiê Amazônia*, o artigo “**Amazônia: Inferno Verde ou Paraíso Perdido? Cenário e território na literatura escrita por Alberto Rangel e Euclides da Cunha**”, de José Francisco da Silva Queiroz (UFPA), realiza uma importante reflexão sobre as representações da Amazônia feitas tanto pelo olhar do estrangeiro quanto pelo olhar autóctone, muitas vezes, na literatura, ligadas aos princípios positivistas do séc. XIX. No artigo, o autor discute as bases ideológicas presentes no discurso paratextual (GENETTE,

2009) responsável por dar suporte às caracterizações (infernais ou paradisíacas) da Amazônia nas referidas obras. Questiona até que ponto o discurso narrativo (Fictionality/Factuality) (STIERLE, 2002; SCHMID, 2010) pretende ser considerado como representativo do espaço e das sociedades que habitaram a Amazônia em certo contexto histórico.

“Entre a Fronteira e o Limiar: O Autor e o Narrador em *Scenas da Vida Amazônica*”, de Aline Costa da Silva (UFPA), é embasado na primeira edição da obra literária de José Veríssimo, [1886]. Discorre sobre sua configuração a partir dos construtos teóricos de Walter Benjamin [1994] acerca da ideia de limiar e sua relação com a ficcionalidade, relacionado ao pensamento de Wolf Schmid [2010] referente ao evento como condição imprescindível à narrabilidade. A autora compreende o limiar como lugar de excelência do narrador e marca indelével da ficção, a qual assim se constitui e se afirma a partir de um dado evento, cuja presença faz de *Scenas da Vida Amazônica* uma obra circunscrita por passagens.

Patrícia Cezar da Cruz (UFPA) é autora do artigo intitulado **“Frey Apollonio – Um Romance do Brasil que o Leitor Brasileiro Desconhece”**. Nele, realiza uma discussão interessante sobre o romance “do Brasil” que permaneceu inédito no Brasil e na Alemanha até 1967, quando o manuscrito original foi encontrado por Erwin Theodor na Biblioteca da Baviera. Como afirma, o romance é inclinado ao Romantismo alemão, sobretudo, na sua vertente de Iena, cuja ideia era ir de encontro com o outro romantismo, pois o romance propõe não uma nacionalização, mas uma desnacionalização. Para a autora, Frey Apollonio, um romance do Brasil diz respeito às Letras nacionais por ser um romance que aborda o Brasil e tenta explorar o país, embora pelo olhar estrangeiro.

Outro estudo importante é **“Leitura de Lindanor Celina: Caminhos para a Compreensão do Texto Literário”**, de Abílio Cavalcante Dantas Neto (UFPA), o qual desenvolve a investigação sobre as possibilidades de leitura da obra de Lindanor Celina. Para tal, parte da abordagem do conceito de mundo de relevância do estudioso Karlheinz Stierle e as reflexões sobre a existência do campo da Literatura da Amazônia trabalhadas pela pesquisadora Camila do Valle.

“O Nome das Personagens em Cinzas do Norte: Uma Questão Poética”, é o artigo de Lucília Lúbia de Sousa Pinheiro (Ufpa). O artigo apresenta a forma poética, de acordo com Meschonnic (2002), do nome das personagens em Cinzas do Norte (2005), partindo da intenção do autor abstrato em intensificar o nome da personagem principal Mundo, pois ao ser chamado constantemente de Mundo, a personagem transmite a experiência que ele vai ter para além de Manaus e do Norte. Para a autora, as experiências que Mundo terá a partir dessas

viagens e do próprio contexto na obra o colocam como personagem de um romance de formação.

Na revista, a *Seção Livre* dedica-se a mesma discussão sobre a poética do narrar, dessa vez para além da Amazônia brasileira, além de artigos de diferentes temáticas. O primeiro dessa seção é de autoria de Carlos Eduardo R. Andrade (UFPA), José Guilherme Fernandes (UFPA) e Francisco Pereira Smith Júnior (UFPA). Intitulado **Aonde a Vista Alcança: Conhecimento Tradicional e Geolocalização como Complemento na Navegação em Regiões Pouco Cartografadas**, desenvolve uma discussão sobre as peculiaridades típicas da pesca na região do salgado no nordeste do estado do Pará. Assim, os autores apresentam os métodos tradicionais de pesca utilizados com características próprias de uma região e como esses saberes contribuem para o conhecimento teórico. Como forma de reflexão, utilizam os estudos de Fernandes e Fernandes (2015) para compreender o saber e o conhecimento dos povos tradicionais, bem como Carvalho (2007) para discutir tópicos relacionados a cultura.

Rosanne Castelo Branco (UFSC) é autora do artigo **“A Tradução no Ninar de uma Cantiga: Entre o Ritmo, o Sentido e a Alteridade”**. Nele, discute abordagens entre a narrativa oral, ritmo e tradução no contexto do gênero da cantiga de ninar infantil francesa “Frère Jacques”. A investigação visa analisar, mais particularmente, como se dá o fenômeno da tradução na inter-relação da poética com as instâncias oriundas de tradução, considerando suas vozes, ritmo, humor e performances, buscando apontar as estratégias utilizadas pela tradução, de forma a manter a musicalidade e manutenção da obra na sua completude poética. Para fundamentar e dar sustentabilidade a essa investigação, no âmbito da Poética, da Oralidade e da Tradução considera os pensamentos de teóricos como Paul Zumthor (1993), Henri Meschonnic (2010), Antoine Berman (2013), Georges Mounin (1963) e Octavio Paz (1991), pelos quais chega a conclusão de que na oralidade da cantiga de ninar, assegurar a musicalidade fonética e o ritmo têm mais relevância do que o caráter lexical e semântico.

Gunter Karl Pressler (UFPA), em **“Da Análise Estrutural da Narrativa (1966) à Narratologia, de Wolf Schmid (2014). Um Breve Histórico (também da terra brasilis)”**, como o título infere, desenha e narra o desenvolvimento histórico e o aprofundamento teórico sobre o discurso narrativo, o modo de narrar e as narrativas. Dos Estruturalistas Franceses (R.Barthes, J.Lacan, G.Genette, J.- P.Vernant, L.Goldmann, T.Todorov, N.Ruwet e J.Derrida) aos estudos de Roland Barthes, Todorov (“As Categorias da Narrativa Literária”) e o de Genette (“Fronteiras da Narrativa”); ainda, a partir do termo apresentado por Todorov (1982 [1969]: 10) por meio do qual surgiu “a narratologia, a ciência da narrativa”, discute sobre a primeira vertente da teoria literária que entrou no campo da reflexão da História, das Ciências

Sociais e Políticas, da Comunicação, entre outros, pelo termo storytelling (Ch.Salmon, 2007). Compreende que a fundamentação teórica da leitura é como “laboratório da escrita” (MESCHONNIC, 2010 [1999], 269) para atender “um interesse sistemático e criativo” (SCHMID, 2014) de estudo, em busca da compreensão daquilo que diferencia em língua, linguagem, escrita e discurso.

Thaís Fernandes Amorim (UFPA/UFRA) é autora do artigo “**Narratividade nas Malhas da História, Língua e Discurso**”. Nele, busca refletir a narratividade como ação humana, atrelada e intrinsecamente relacionada com o discurso ao longo do tempo, e, por conseguinte, ao longo da história e da literatura. A partir das contribuições de Wellek e Warren (19--), Pesavento (2003), Culler (1999), Vodička (1978) e Jauss (1994), dentre outros, a autora afirma que Literatura, história e história da literatura estão de tal forma entrelaçadas que podemos afirmar que historiadores não têm acesso aos eventos passados, mas às narrativas que chegaram até eles, atribuindo-lhes sentido. Como diz, o historiador da literatura é um narrador que, na composição de uma narrativa, incorpora outros contextos de outras instâncias.

Em “**Tipos de Narrador e Novas Discussões em Narratologia**”, a autora Flávia Roberta Menezes de Souza discute conceitos já estabelecidos no campo da narratologia, mais precisamente, os que se referem aos tipos de narrador. Para isso, relaciona as propostas de Genette e seus conceitos (como por exemplo, “os níveis narrativos”, as “metadiegeses” e as implicações percebidas pela presença ou ausência do narrador na história), bem como de Wolf Schmid (2010), que em um estudo mais recente, *Narratology: na introduction* (2010), revisou termos e conceitos desse campo de estudo, abrindo caminhos para novas propostas e identificando os grandes problemas em torno da nomenclatura que serve aos tipos de narrador, já discutidos antes por Genette.

Da teoria à prática da narratividade, a seção *Crônica Etnográfica* dedica-se a narrar, com todas as especificidades próprias ao gênero, o cotidiano e ou traços de uma dada cultura. A crônica, por sua capacidade de interpretar e narrar os costumes, aproxima, nesta seção da *Nova Revista Amazônica*, literatura e antropologia, compartilhando com o leitor os saberes, as práticas e as representações sociais da e na Amazônia interpretada. Maria do Socorro Braga Reis (UFPA), com a crônica intitulada “**Uma poesia, meu lugar**”, conta suas representações sobre sua terra/mar, pertencente ao município de Viseu-PA. Das águas ao vento nas palhas, sobre o brilho do sol ou a elegância da lua, tudo expressa a simplicidade e o caso de amor que a autora declara à praia de Apeú-Salvador.

Nesta edição (e nas demais), a seção dos *Ensaaios Etnofotográficos* realiza a divulgação das teorias que embasam seus conteúdos, além de provocar reflexões acerca do estatuto da imagem como linguagem, como via de acesso ao dialogismo entre sujeitos. Portanto, compreende-se os ensaios etnofotográficos como narrativas imagéticas, textos não-verbais que contam, com potencialidade, as culturas.

Deste modo, Jéssica Feiteiro Portugal (UFPA) e Daniel dos Santos Fernandes (UFPA) produziram o ensaio intitulado **“Argila, Rio, Pontes e Narrativas: Gestalt Social de um Recomeço”**. Nele, os autores narram sobre as áreas urbanas alagadiças de Altamira, município situado no sudoeste do Pará, localizadas às margens do principal componente hidrográfico da rodovia Transamazônica (BR-230), o Rio Xingu. A história que veremos neste ensaio registra as inundações periódicas decorrentes do regime hídrico do curso de água, as quais, durante as cheias do inverno, resultavam em inúmeros impactos socioambientais às populações que residiam nessas localidades.

No ensaio **“Encontro com uma Pajé: uma figura insular e do entremeio”**, Fernando Alves da Silva Júnior (UFPA) e Aline Costa da Silva (UFPA) narram o percurso para se chegar a Taperaçu-Campo, parte da região dos campos bragantinos, transpassando passagens para encontrar com Maria do Bairro, uma pajé, curandeira e benzedeira, ou como o título dá a entender, uma figura insular e do entremeio. Banho de ervas, defumações e orações compõem o ritual, o qual se encerra com receitas, retornos e a certeza de que há “realmente” muitos mistérios entre o céu e a terra.

“Grafismo Corporal e Saber Tradicional Tenetehar Tembé de Guamá” é o ensaio de José Agnaldo Pinheiro Pereira (UFPA) e José Guilherme dos Santos Fernandes (UFPA). Os autores consideram que as expressões culturais de diferentes etnias indígenas no estado do Pará, a exemplo do grafismo corporal, em geral pouco estudadas, configuram um conjunto interligado de conhecimentos. Compreendem que o grafismo corporal, enquanto traço manifesto da cultura material e imaterial desses povos, está relacionado à identidade étnica e que, como traço cultural da identidade de autoafirmação étnica deve ser avaliado também como uma estratégia política simbólica de diferenciação, pautada na ideia de ancestralidade que abrangeu diferentes contextos socioculturais dos Tembé de Guamá.

Na seção de *Videos Etnográficos*, segue-se a proposta dos ensaios, agora utilizando o vídeo como instrumento da narração, ou seja, lugar para que os sujeitos, autores das narrativas, realizem sua prática. Ainda, o vídeo configura-se como um registro, um caderno de campo no qual se inscreve a construção etnográfica da pesquisa.

Fernando Alves da Silva Júnior (UFPA) e Aline Costa da Silva (UFPA) apresentam **“As Poéticas Oraís de Maria nos Limiões de Taperaçú-Campo”**. Segundo os autores, Maria do Bairro é uma pajé. Figura limiar por excelência e por alguns motivos. Primeiro por não se enquadrar nos padrões heteronormativos, Segundo por ter escolhido um lugar que está no entremeio de duas comunidades, Acarpará e Tamatateua. Terceiro porque para a própria condição de pajé 1 estar no entremeio é uma prerrogativa para aquele que consegue ver o que os olhos comuns não enxergam. O que Maria vê compõe suas poéticas oraís e nelas as histórias da Matinta e do Lobisomem são narradas, dando-nos saber, com evento e performance, as vivências da encantada de Taperaçú-Campo e suas experiências limiões com a mitopoética amazônica.

“La Danza de los Pescadores: La Religiosidad y el Coletivo em Tlacotepec, Guerrero/ Mexico”, é uma produção de Francisca Galeana Salgado (UAEM-México). O vídeo mostra a expressão da religiosidade na comunidade de Tlacotepec, Guerrero, a qual expressa-se a través de danças que simbolizam a devoção dos coletivos ao Santo São Santiago Apostol. Como os sujeitos narram, sua preocupação gira em torno da vitalidade da dança, por o que incluem as novas gerações desde os 6 anos para que sejam partícipes desta expressão religiosa/cultural.

Finalmente, o vídeo **“Pioneirismo Na Amazônia: Uma Visita à Comunidade Pioneira”**, produzido por José Valtemir Ferreira da Silva (UFPA), apresenta uma visita da turma de mestrado flexibilizado em Altamira do PPLSA à comunidade Pioneira localizada no Km 28 Altamira-Brasil Novo/Pa. Em um dia do mês de agosto de 2017, o vídeo registra o momento em que a representante da comunidade narra o processo que culmina com a fundação da referida comunidade.

Esperamos que este número da *Nova Revista Amazônica* seja bem aproveitado por seus leitores e que cada um possa encontrar nos artigos, crônicas, ensaios e vídeos reflexões que lhes sejam significativas e proveitosas. Que as leituras possam potencializar suas pesquisas e que estas colaborem para com o entendimento de que a narrativa somente se concretiza como ato de leitura, “laboratório da escrita”, de maneira apreciadora e poética.

Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

DOSSIÊ AMAZÔNIA

AMAZÔNIA: INFERNO VERDE OU PARAÍSO PERDIDO? CENÁRIO E TERRITÓRIO NA LITERATURA ESCRITA POR ALBERTO RANGEL E EUCLIDES DA CUNHA

José Francisco da Silva Queiroz¹

RESUMO

A representação da Amazônia seja feita pela ótica estrangeira, seja pelo olhar autóctone, manifesta-se de forma equivocada, quando não pernicioso. Um imaginário, ora fantasioso, ora infernal instituiu-se ao longo de uma histórica repetição de (pré) conceitos e estereótipos. A literatura, em alguns casos, serviu a essa estandardização na tentativa de entender e explicar a região amazônica. Os primeiros textos literários que colocaram a Amazônia em foco no cenário literário nacional estão ligados aos princípios positivistas em voga no século XIX e inserem-se concomitantemente na tradição literária realista-naturalista. Na discussão de *Inferno Verde* (1908) e *À margem da história* (1909), respectivamente escritos por Alberto Rangel e Euclides da Cunha; nós podemos encontrar duas perspectivas interpretativas: um lugar terrível ou um paradisíaco. Nesse artigo, nós iremos discutir as bases ideológicas presentes no discurso paratextual (GENETTE, 2009) responsável por dar suporte a essa caracterização infernal ou paradisíaca da Amazônia; questionando até que ponto o discurso narrativo (Fictionality/Factuality) (STIERLE, 2002; SCHMID, 2010) pretende ser considerado como representativo do espaço e das sociedades que habitaram a Amazônia em certo contexto histórico.

Palavras-chave: Literatura Amazônica. Alberto Rangel e Euclides da Cunha. Discurso narrativo. Ficcionalidade/Facticidade.

ABSTRACT

The Amazon representation either made by the foreign perspective, or by an autochthonous sight, is manifested wrongly, if not pernicious. An imaginary, sometimes fanciful, sometimes hellish has been established along a historical repetition of (pre) concepts and stereotypes. In many cases, literature has served to this standardization on the attempt to understand and explain the Amazonian region. The first literary texts that put the Amazon in focus in the national Brazilian literary scene are linked to positivism principles in vogue in the nineteenth century and are concomitantly inserted in the realism-naturalism literary tradition. In discussion of the *Green Hell* (1908) and *The Amazon: land without history* (1909), respectively written by Alberto Rangel and Euclides da Cunha; we can find these two perspectives: a terrible place or a paradise. In this paper, we will discuss the ideological bases present in the paratextual discourse (GENETTE, 2009) that support the infernal or paradisiacal characterization of the Amazon; questioning at last how the narrative discourse (Fictionality/Factuality) (STIERLE, 2002; SCHMID, 2010) intends to be taken as representative of a space and of societies that dwell there in a certain historical context.

Keywords: Amazon Literature. Alberto Rangel and Euclides da Cunha. Narrative discourse. Fictionality/Factuality.

Recebido em: 10/08/2017
Aprovado em: 04/09/2017

¹ Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Mestre em Estudos Literários pela UFPA. Professor efetivo de Língua Portuguesa e Literatura da rede de ensino Estadual (Pará). E-mail: jfranciscosq@gmail.com.

1. CONEXÕES: AMIZADE, POLÍTICA E LITERATURA.

O capítulo que fecha *Inferno Verde* (1908) narra o final da aventura de um engenheiro que viajara à Amazônia em busca de “fortuna para gozá-la entre os seus, no Sul”. Alberto Rangel, o autor dessa obra, também partilhava com sua personagem o título de engenheiro tendo trabalhado inclusive no Maranhão na construção do Porto de Tutoia, em 1900. Após breve passagem por Belém transferiu-se para Manaus, cidade onde residiu de 1901 a 1905 (LEANDRO, 2009, p. 01). Ali trabalhou como diretor de Terras e Colonização, cargo que o levou a viajar pelo rio Juruá com a missão de demarcar os limites de alguns seringais. Euclides da Cunha chegou a Manaus em dezembro 1904 e hospedou-se na casa do amigo Alberto Rangel, essa amizade teve origem quando os dois estudaram na Escola Militar da Praia Vermelha (RJ), em 1886. O autor de *Os Sertões* embora ambicionasse há tempos uma incursão pela Amazônia chegava à capital amazonense movido por uma razão mais imediata, a necessidade financeira.

O engenheiro da ficção morreu em sua aventura amazônica buscando riqueza. O engenheiro Alberto Rangel após deixar Manaus viajou pela Europa gastando os proventos conseguidos nos anos de trabalho no Norte do Brasil. Publicou *Inferno Verde* em 1908, na cidade de Gênova. O prefácio dessa obra foi assinado pelo engenheiro Euclides da Cunha, que em 5 de abril de 1905 embarcava na sua própria aventura pelos “rios em abandono” de onde voltaria com material para mais um livro: *À Margem da História*, publicado postumamente em 1909. A missão diplomática que Euclides da Cunha fora incumbido, mapear o rio Purus, apesar das dificuldades, teve sucesso².

Amizade, atividades profissionais, interesses políticos e a incursão pela Amazônia marcaram a vida desses dois escritores. Contudo, acima de qualquer outra relação que possa parecer meramente uma aproximação fortuita as obras de Alberto Rangel e de Euclides da Cunha tornaram-se referência para um grande número de narrativas que a partir da década de 1920 utilizariam o espaço amazônico como assunto. Embora a obra de Alberto Rangel tenha ficado esquecida foi sob sua influência que vários escritores nascidos ou radicados no Pará tentaram continuar a tradição de um discurso da selva “infernal”. Ao passo que os ensaios amazônicos de Euclides da Cunha venham recebendo cada vez mais atenção dos estudiosos

² Os louros pela descoberta do mistério sobre o que uniria o Purus com os rios Ucayale (peruano) e Madre Dios (afluente do rio Madeira ao norte da Bolívia) são creditados aos comandados de Euclides, que identificaram vários canais abertos pelos caucheiros e seringueiros que concorreram para tal ligação. Essa descoberta fixa, definitivamente, toda a extensão do afluente Purus do Amazonas em espaço brasileiro, legitimando a integridade do território nacional (CONDE SANGENIS, 2013, p. 108).

costuma-se esquecer que esses textos foram escritos sob uma perspectiva “pragmática”, voltados para uma interferência objetiva sobre o desenvolvimento do estado do Acre, que àquela altura de seu processo de formatação política, econômica e social não passava de um território “à margem da história”.

O que esses dois autores legaram como forma de interpretar e narrar o espaço amazônico configurou-se por meio de um estilo que mesclava o discurso científico ao floreio literário, manipulando fato e ficção, denunciando mazelas, porém admitindo um olhar enviesado que foi e é tomado muitas vezes como substituto da complexa realidade da formação das sociedades amazônicas. O limite entre a ficção e não ficção é outro fator que tem um especial papel nessa discussão; assim, se *Inferno Verde* e *À Margem da história* puderem ser entendidos como literatura (ficção) a antítese enunciada a partir dessa aproximação desobrigaria uma “recepção pragmática³”; mas se essas obras pretendem emitir conceitos a cerca de uma dada realidade, sua leitura deveria possibilitar a concretização das análises realizadas. Isso nos leva ao questionamento que dá título a esse artigo. E em busca dessa oposição ou de uma comunhão de perspectivas podemos prosseguir.

2. O NARRADOR “RANGELIANO”.

A dissimetria da organização de *Inferno Verde* pode ser superada a partir de uma leitura que substitua sua compreensão como uma obra de contos. Essa mudança de abordagem genérica não é apenas uma saída metodológica, mas mostra-se necessária para que possamos observar uma progressão narrativa. Contudo, o primeiro texto “O Tapará” não se comporta em nenhum aspecto como tal. O que se explica tanto pela predominância da descrição paisagística, não havendo nenhuma “mudança de estado” sobre um personagem destacado, além de sermos levados a observar a representação de “estados” e de seres (SCHMID, 2010, p. 03); os quais serão desenvolvidos nos capítulos seguintes. Surge assim a floresta em toda a sua estranheza, força e riqueza. Dentre os seus componentes humanos recebem destaque o caboclo, habitante autóctone, acossado em um seu *habitat* pela chegada do nordestino fugido da seca, que assume o posto subalterno de seringueiro ou consegue mudar de condição social ao transformar-se em latifundiário ou exercer alguma liderança. Esse texto inicial deve ser

³ Visando ao campo da ação, os textos pragmáticos se orientam para além de si mesmos. A recepção de tais textos implica portanto a passagem para uma disposição de ação de complexidade crescente. O texto pragmático, por assim dizer, deve ser esgotado. Nisso, em cada momento da recepção, a figura recepcional, até então processada, se converte em condição para a seguinte, com vista a um horizonte de ação, que cada vez mais se especifica e condensa. [...] O texto pragmático é centrífugo e este seu caráter se acentua quanto mais imediata seja sua intenção pragmática (STIERLE, 2002, p. 130).

lido como o prefácio de Alberto Rangel à sua narrativa de viagem, um introito à ficcionalização de sua própria experiência como um agente que lidou com o processo técnico do desenvolvimento e da exploração desse espaço. Aqui a imagem do “autor abstrato” possui uma grande semelhança com a figura do “autor concreto” (SCHMID, 2010, p. 36). Os demais textos devem ser lidos como capítulos de uma mesma narrativa interligados por um narrador que assume distintos posicionamentos: ora esconde-se ao assumir a posição de um narrador não-diegético, ora revela-se como narrador diegético (SCHMID, 2010, p. 66).

Seguindo a classificação proposta por Schmid, o narrador diegético corresponde àquela entidade que narra sobre si mesmo, ou mais especificamente, sobre o seu eu prévio como uma personagem da narrativa. Doutro modo, temos o narrador não-diegético como aquele que não narra sobre si mesmo, mas exclusivamente sobre outras personagens. Essa teorização nos ajuda a entender porque o tipo de narrador sofre mudanças ao decorrer dos onze capítulos de *Inferno Verde*. Em 7 deles o narrador relata alguns acontecimentos vividos pelos colonos, pelos seringueiros ou pelos caboclos; mas a linguagem erudita e proverbial é sempre a mesma que aparecerá nos 4 capítulos em que o narrador narra sobre si, embora em certas passagens haja narradores secundários (“Um homem bom”, “A teima da vida”, “*Inferno Verde*”). A participação ou não do narrador dos eventos narrados faz parte de uma estratégia de convencimento do leitor, ficando mais complexa no último capítulo quando o narrador descreve a morte ficcional de seu “eu narrado” (SCHMID, 2013, p. 67).

A paisagem do Tapará retratada por Alberto Rangel, um espaço que ele descreve energicamente, preenchendo com adjetivos intensificadores e comparações literárias, pode ser condensado em uma única palavra: *igapó*. Esse vocábulo de origem indígena traz o conceito preciso para definir o fenômeno natural que tanto impressionou o seu observador “instruído”. O Tapará nada mais era do que “um trecho de floresta onde a água, após a enchente dos rios, fica por algum tempo estagnada”. Qualquer caboclo saberia disso, daí que o texto introdutório dirige-se ao “leitor estrangeiro”, para quem a palavra “bárbara” não faria sentido. O que também explicaria a comparação da “água prisioneira” com o rio mitológico Aqueronte. Todas as referências usadas na composição desse “cenário amazônico” têm uma origem na cultura europeia: a floresta parece habitada por duendes, as suas noites são wagnerianas, quem pela mata vagasse deveria seguir o exemplo do Pequeno Polegar de Perrault e “o caboclo é o Orestes da tragédia grega”. Tudo converge para explicar ao “leitor civilizado” quão estranha é a Amazônia brasileira.

O real desenvolvimento do enredo de *Inferno Verde* inicia-se com “Um conceito do Catolé”, cujo título denuncia o recurso moralista que estará presente em todos os capítulos

seguintes. O narrador, seja não-diegético ou diegético, encerra cada “cena” proferindo uma sentença admoestativa, tentando transmitir uma mensagem sábia e profunda. Já o narrador desse capítulo comporta-se como a testemunha de um caso trágico ocorrido com a família de um “cearense”: o João Catolé. Ele após chegar a Manaus fora instalado em uma Colônia do Governo onde tentaria sobreviver do lote de terra recebido. Já viúvo, auxiliado unicamente pela filha Malvina, conseguiu após muito trabalho prosperar mentindo ao discurso dos outros colonos que acusavam a terra de ser imprestável.

Animado, ele escorara a barraca, que lhe haviam cedido, limpou-a dos cupins e já no fim de um ano, uns quatro “quadros” de roça viçosa e limpa lhe notabilizavam o lote. Mais tarde, o Catolé conseguira instalar no alpendre a “casa de farinha”, com todas as peças fundamentais: a roda, o banco com o “caitutu”, a prensa, o forno e o rodo (RANGEL, 2008, p. 52).

O destino que parecia favorável após a chegada de João Catolé ao Amazonas sofre novo reverso. Sua filha é sequestrada por outro cearense, Pedro Carapina, e os dois desaparecem na mata sendo encontrados dias depois mortos. Esse acontecimento serve para que no desfecho, diante de tanta desilusão, o “conceito de Catolé” seja proferido: “- Ora, a terra! A terra é boa, o homem só é que não presta”. A máxima que conclui esse episódio contradiz ao título do livro, o inferno não se manifestou pela ação da natureza, mas por intermédio dos homens. Semelhante elogio à terra fica ainda mais pungente em passagem na qual João enaltece seu pedaço de chão amazônico.

Somente o João bendizia a sua sorte. No Ceará nunca pudera ser senhor de um pedaço de vazante. Trabalhara sempre “a dia”, ou em terra foreira, ou emprestada. Unicamente de algum trecho de “carrasco”, ou dalguma lapa no alto pendor da serra, onde se acoitam as suçaranas, poderia ter sido dono; mas, com que futuro? O Amazonas, tão amaldiçoada país de seringa e de impaludismo, fazia-o proprietário; ao chegar o retirante cearense, dava-lhe o solo, o mantimento, o teto, a assistência médica, a instrução... O monstro devorador de vidas ao pé das *heveas* era, na verdade, também protetor e amigo (RANGEL, 2008, p. 51-52).

O elogio ao sistema de assistência aos emigrantes não deixa de ser também uma propaganda da administração de Antônio Constantino Nery, governador do Amazonas entre 1904 e 1908. O uso do narrador não-diegético serviu para manter a imparcialidade, esconder as relações que o autor mantinha com o político também advindo de uma formação militar adquirida no Rio de Janeiro.

No capítulo “Terra Caída”, o narrador não-diegético retrata a persistência do caboclo João Cordulo que enfrentando a “floresta pertinaz” capaz de com enorme rapidez “ocupar o lugar de onde fora repelida”; viu-se ainda atingido pelo fenômeno da “terra caída”: a erosão que os rios causavam às margens no período da cheia. Após ter a casa e a plantação destruídas

pela correnteza “no dia seguinte, o sol nado, a vítima era um vencedor”. Com a mensagem de superação, pois que “a terra podia desaparecer, o caboclo ficava”, a narrativa conclui aproximando das figuras mitológicas de Atlas e de Sísifo o esforço do homem na tentativa de dominar a natureza amazônica.

Quando finalmente o narrador assume a participação no enredo, no capítulo “Hospitalidade”, contando da noite de pavor que passou ao ficar hospedado na propriedade de um bandido, mas que não lhe ofereceu perigo algum; finaliza esta cena pela sentença solene: “O malfeitor, que a lei humana mantinha refugiado, exercia no seu refúgio uma lei divina. O réprobo era um patriarca” (RANGEL, 2008, p. 79). O narrador, agora diegético, encontrava-se em viagem que prossegue no capítulo “A decana dos muros”, quando faz uma incursão pelo rio Urubu, onde encontra uma velha índia mura. Essa jornada ditará o ritmo da narrativa até sua conclusão. Mas só ficamos sabendo o motivo da presença do narrador nessa região “selvagem” no capítulo “Um homem bom”. O narrador estava encarregado pela demarcação de lotes de terra. O título de “doutor” lhe é atribuído e os instrumentos de sua atividade são mencionados claramente.

O trabalho de medição avançava devagar [...] Perto de mim se conservava o homem, que tinha por encargo transportar o instrumento. A barba rala no queixo magro, o rosto de maçãs salientes, a tez baça de linfático e, na fisionomia de maleitado, os olhos redondos e inexpressivos de peixe morto (...). O tabaréu, o “carregador da luneta”, como ele próprio se intitulava, esboçou um sorriso significativo na face sem sangue (RANGEL, 2008, p. 92 – 93).

No capítulo “Obstinação” o narrador assumiu novo posicionamento para que fosse relatado um caso de exploração perpetrado por um “paraibano”, o coronel Roberto, que cobiçava as terras de um caboclo chamado Gabriel. O paraibano mostrava-se disposto a “acabar com os caboclos”; o que revelava o conflito cada vez maior entre os nordestinos chegados à Amazônia e os seus habitantes tradicionais. É sob essa problemática que a narrativa utiliza como metáfora o apuizeiro: árvore que ao se instalar sobre outro vegetal, o abieiro, sugava-lhe a vida por completo. O coronel Roberto finalmente consegue os documentos necessários para expulsar a família de Gabriel do terreno há anos ocupado. Gabriel comete suicídio para que não fosse apartado da possessão herdada do pai. Mas antes que tudo fosse arranjado um “doutor” fora chamado para validar essa manobra usurpadora.

Durante essa ausência apareceu o “doutor”, acompanhado de capangas do Roberto, numa das extremas do lote do caboclo. Não se demoraram muito. Em duas horas breves deram por concluído o trabalho, visando alguns rumos e medindo umas linhas, ao olhar pasmado das mulheres e crianças do Gabriel, desconfiadas e mudas (RANGEL, 2008, p. 103).

O narrador estrategicamente retirou-se da narrativa para esconder sua participação nesse ato de violência. Mesmo que a denúncia seja feita quanto ao abuso das autoridades, o narrador não se privou de colaborar com ela. Afinal, o “doutor” só estava ali para “buscar fortuna”.

No capítulo “A teima da vida”, o narrador retorna a sua posição de sujeito da narração, encontrava-se em território dos seringueiros, chegando a uma propriedade de um “cearense” no dia de Nossa Senhora das Candeias e presenciara uma grande salva de tiros em homenagem à Santa. Dirigiu-se a um barracão, “era lá que eu deveria ir, a chamado do Cambito, para contratar um serviço” (RANGEL, 2008, p. 111). O enfoque não se detém sobre o trabalho que o narrador deveria realizar, mas na contradição entre o aniversário da filha de Cambito, nascida louca, cega, surda e muda; e o português Thomé Rodrigues Pereira, acometido de um câncer numa das pernas que o impedia de trabalhar; fora essa enfermidade o aventureiro minhoto possuía o “arcabouço d’ Hércules”. O português acaba falecendo quando o submetem à aplicação de banha americana fervente sobre a “ferida brava”; enquanto isso no barracão “a pequenina cega, agitando-se freneticamente, comia com voracidade um prato de mingau” (RANGEL, 2008, p. 119). O narrador concluindo esse capítulo imaginava como o “veneno ou a lâmina de bisturi” poderiam “acabar com a teima da vida”. Esse é o último capítulo em que o narrador assumirá abertamente sua presença na narrativa.

Em “Maibi” o narrador discorre sobre uma das formas de um seringueiro saldar suas dívidas com o patrão: usar a própria mulher como moeda de troca. Sabino, sem condições de pagar ao tenente Marciano a quantia de “sete contos e duzentos” entregara Maibi, sua mulher, ao Sérgio, o qual se comprometia a saldar tal valor com o patrão. Mas Sabino enciumado acaba sequestrando Maibi e matando-a. O narrador consegue interpretar o covarde assassinato da mulher como uma crítica à exploração da floresta.

O martírio de Maibi, com a sua vida a escoar-se nas tigelas do seringueiro, seria ainda assim menor que a do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota. A vingança do seringueiro, com intensão diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração. Havia uma auréola de oblação nesse cadáver, que se diria representar, em miniatura, um crime maior, não cometido por Amor, em coração desvairado, mas pela Ambição coletiva de milhares d’almas endoidecidas na cobiça universal (RANGEL, 2008, p. 131).

Até esse ponto da narrativa a caracterização do espaço amazônico como uma região infernal não se sustenta, pois os agentes mais nocivos eram os homens que exploravam ou atuavam sobre os recursos naturais de forma predatória. A floresta era derrubada para dar lugar às plantações dos colonos ou para exploração da madeira. O uso em larga escala do

látex trazia uma dinâmica industrial para um território que conhecia somente práticas extrativistas simples. Os únicos habitantes que agiam com menor impacto sobre o meio ambiente eram os caboclos, pois que o utilizavam apenas para a subsistência. E diante dessa constatação a narrativa de Alberto Rangel começa a mostrar suas incongruências argumentativas. O caboclo é visto como “uma raça” a ser superada no final do capítulo “Tapará” somente por sua forma de lidar com o espaço amazônico não condizer com as práticas desenvolvimentistas que estavam sendo implantadas. O aproveitamento do vale do Amazonas mostrava-se difícil não em razão de um suposto inacabamento genesiaco, mas por ser desafiador como qualquer “sertão” que começa a ser explorado sem o mínimo de planejamento prévio.

Ao mesmo tempo em que o narrador denunciava a exploração do espaço, como elucidamos brevemente em todos os capítulos citados, ele entende que somente com a modificação da paisagem, substituindo-se a mata por plantações de “seringa, milho, cacau, feijão, cana, mandioca [e] arroz” a Amazônia mostraria o seu real potencial econômico. Assim, no capítulo “Pirites”, expressava-se o “doutor”, o “moço sabido” procurado por um “cearense”, que lhe levava para avaliação um punhado de “bissulfeto de ferro” (pirites) imaginado como ouro. A desilusão do “cearense” escondia seu gesto criminoso, matara ao caboclo Vicente, seu amigo, o real dono do punhado de pirites encontrado em uma touceira de piaçava.

O fundo moral desse episódio além de condenar os extremos da cobiça tenta mostrar que a riqueza na Amazônia não seria facilmente conseguida. A sorte de encontrar minerais preciosos na floresta estaria fora do alcance de todos, ao menos assim pensava o “doutor” em seu discurso consolador ao “ex-rico”. O “moço sabido” afirmava:

Pode ser! Mas não acredito na riqueza mineral desta terra. Dizem que no alto rio Banco, no Atumã, no Madeira... O que há, é uma delusão, em que fantasistas espontâneos ou tratantes sistemáticos se comprazem (...). Olhe, meu caro, a mina é toda esta terra e inesgotável. Uma várzea, no Amazonas, é a verdadeira Califórnia (RANGEL, 2008, p. 141).

O capítulo final da aventura do doutor, “Inferno Verde”, coloca em pauta o seu destino de homem instruído em busca da fortuna. Ele havia chegado ao extremo de sua jornada atingindo o alto Juruá, limite do estado do Amazonas com o estado do Acre. Souto é o nome que identifica finalmente o “engenheiro”, o “moço recém-formado” decidido a enriquecer no interior do Amazonas. A troca de perspectiva narrativa favorece o relato do momento de maior fraqueza do “autor concreto”. Ao assumir novamente a posição não-diegética e retratar

as saudades dos seus familiares torna-se possível focalizar sua fragilidade emotiva sem que seja ressaltado que sua empreitada também fora iniciada movida pela cobiça. O narrador ao distanciar-se de seu “eu narrado” pode atribuir ao enfrentamento de tantos desafios o desprendimento de um sacrifício em prol da família.

Lembranças amadas de sua terra e dos seus vieram, em coro triste, dizer-lhe adeuses, abraçá-lo, desanimando-o. E a cada evocação, o Souto afogava-se num soluço irreprimível. Só! Considerava o engenheiro, na raiva e no pesar indefiníveis. Na irritação e abatimento, o choro irresistível e infantil tudo confundia na crise única em que seus nervos se sacudiam, vibrando. Companheiros e família estavam como noutra planeta, ou noutra vida... E se alguma doença o apanhasse, o remédio, talvez, seria apodrecer no barranco, como tantos outros... (RANGEL, 2008, p. 143-144).

Até esse ponto da jornada o narrador sentia-se indiferente ao destino possível que acometia a todos os exploradores: a morte. Enquanto via-se auxiliado e tratado com deferência pelos caboclos e pelos cearenses, sempre diferenciando por sua titulação, parecia que nada o impediria de obter a realização de seus intentos. Mas naquela região tão afastada de qualquer socorro imediato assaltou-lhe o receio de perecer como um homem comum. Aqui se cria um elo entre o primeiro capítulo, “O Tapará”, com a sequência dos acontecimentos que terminaram por confirmar os temores do “engenheiro”.

A placa d’ aço rutilante significa o resto de água, que não pode escapar, forçada pelo desnível, a ficar para bebedouro e refúgio de garças, ananais, carões, arapapás e patos-bravos. Água prisioneira. Na raiva dessa situação parece filtrar um olhar de ódio, olhar de basilisco, a esclerótica lagoa. Vinga-se o poço, gerando uma baixa vida de algas e micróbios venenosos. Quem nele chegar a abeberar-se, ajustará contas mais tarde com o baço e o fígado (RANGEL, 2008, p. 38).

O igapó que tanta admiração causara no texto de abertura ao observador recém-introduzido na natureza amazônica reaparecia para cumprir sua missão vingadora. A forma de narrar o espaço coadunava-se com a representação do “eu narrado” despersonalizado, transformado em sujeito sem poder sobre a própria sorte, à mercê da floresta que dentro em pouco tomaria uma atitude consciente para vaticinar sobre o seu futuro.

Aquela dormida arrepiara ao Souto. O pantanozinho toldado obsediava-o; e, para afugentar ideias fúnebres, ele pôs-se a ler a *Carne*, de Júlio Ribeiro, que encontrara, com surpresa, na barraca fantástica. O defeituoso livro do gramático respirava largamente a oxigenada e forte natureza paulista, tão em contraste a esse canto, onde eflúvios letais d’água morta tudo circundavam de um véu funesto (RANGEL, 2008, p. 149).

A proximidade ao charco somente aumentou os cuidados do Souto, mas mesmo preocupado com possíveis moléstias “na madrugada seguinte [dava] começo do serviço.

Mesmo defronte da barraca, sobriamente decorada das algas do pântano, foi batida a estaca inicial” (RANGEL, 2008, p. 149). A atuação do engenheiro promovia o esforço pelo aproveitamento desse sertão brasileiro; demarcar e dominar era necessário não apenas por razão econômica, mostrava-se imperativa a política de mapear, conhecer e ocupar o extremo Norte impedindo a ameaça estrangeira como a atuação dos caucheiros. Ao encontro dessa empresa o jovem engenheiro atendia munido da técnica as necessidades da pátria e os seus interesses financeiros.

Os pés da tripeça da bússola abriram-se, como os de uma aranha monumental; o Souto espiou no olhal do prisma, tomando uma nota breve na caderneta. Rebateu as pínulas. Em seguida, retirou da caixa a luneta Lugeol, e visou firme para o mesmo ponto, em que a mira se estadeava, branca e vermelha, condecorando de uma placa extravagante o peitoral da floresta espantada. (...) Os lotes a demarcar acompanhavam as voltas do igarapé; e o caminhamento, ao fim da tarde, toparia a Nova Vida (RANGEL, 2008, p. 150).

Porém, contrariando a tantos motivos relevantes o Souto começava a sentir as consequências do contato com o seu pequeno Tapará. Quando finalmente não suporta mais os sintomas da enfermidade e decide interromper os trabalhos e voltar em busca de socorro, percebemos outra passagem que relaciona diretamente a experiência real de Alberto Rangel com sua criação narrativa.

Na várzea roçada de pouco, na boca do Moa, desdobrava-se um acampamento de forças do Exército, que, na marcha de jabutis, ou de guaiamuns num mangue, iam operar no Amônea (...). Um colega “de Escola”, alferes-aluno, reconheceu o engenheiro. Convidou-o a saltar em terra; prodigalizou-lhe enfim mil atenções de enfermeiro e de irmão (RANGEL, 2008, p. 159).

O encontro do Souto com um colega militar, na embocadura do rio Moa, aproxima-se em muitos aspectos àquele ocorrido, em 1904, entre Alberto Rangel e Firmo Ribeiro Dutra, um alferes-aluno, que no ano seguinte faria parte da comitiva liderada por Euclides da Cunha responsável pelo reconhecimento do rio Purus.

Firmo veio a conhecer Euclides quando de sua chegada a Manaus, atendendo recomendações de Rangel, exatamente depois de retornar de uma excursão ao alto Juruá. Eram ambos amigos de Rangel, contemporâneos da Escola Militar do Rio de Janeiro. Na viagem ao Juruá, Firmo deparou-se com Rangel na boca do rio Moa, nos limites mais extremos do Brasil, quando este descia doente após viagem ao Juruá-Mirim para onde acorre na missão de demarcar seringais (BRAGA, 2002, p. 55).

A semelhança entre o evento relatado pelo narrador não-diegético e a concreta experiência do autor Alberto Rangel apenas reforçam que a história que acompanhamos nos 11 capítulos de *Inferno Verde* corresponde à ficcionalização de eventos reais. Embora o

desfecho da vida real não tenha sido funesto ficou a cargo da criação literária a possibilidade de transformar a doença factual em morte fictícia dotada de um significado profundo e consciencioso. Em seu delírio de morte o Souto resume todas as suas expectativas frustradas juntamente com a necessidade de afirmar o caráter severo da floresta.

E repetia frases que se estrangulavam, delirando-se em murmúrios: “Minha terra... os meus... minha terra, que deixei...”. Em dado momento atirou-se às rosas, e as arrancava das hastes, sangrando-se nestas. Procurava cobrir-se das corolas despedaçadas; levava-as à cabeça, tentando delas coroar-se anacreônico, num triunfo que não merecesse. Logo as repelia de si, ajuntando-as depois; beijava-as e procurava esmagá-las com os pés. E, lamentavelmente ferido, o Souto, tropeçando, debatendo-se no roseiral, desflorava-o, ceifando-o num desancar de tufão. Justamente quando o Miguel chegava, acompanhado de um seringueiro, ele caía no estendouro do rosal, apostrofando à mata, esposada pelo rio: - Inferno!... Inferno... Verde! (RANGEL, 2008, p. 161 – 162).

Contudo, a moral da narrativa de Inferno Verde não se completava pela morte de seu principal personagem, punido por sua cobiça. O narrador não-diegético dá-se ao trabalho de explicar o título que o “Vencido” atribuía à Amazônia. E para esconder suas ideias, ou para não assumir a responsabilidade por elas, acaba atribuindo voz a terra que matava o aventureiro. A floresta personificada desponta como um narrador secundário, instruído e capaz de ponderar sobre o futuro que almejava para si. Sua fala além de erudita é esquemática, pois compreende os vários atores que participavam da ocupação e da exploração do espaço amazônico. Começando pelo caboclo, discorre sobre seu papel nessa dinâmica de nomeação e aproveitamento do meio ambiente.

Perdo-te e compreendo o estigma que me lanças. Fui um paraíso. Para a raça íncola nenhuma pátria melhor; mais farta e benfazeja. Por mim as tribos errava, no sublime desabafo dos instintos de conservação, livres nas marnotas pelas bacias fluviais afora. Ainda hoje, o caboclo, sobra viril e desvalida nos destroços da invasão, vive renunciado e silencioso, adorando-me e bendizendo: - seu repouso edênico, sua plaga abençoada, seu recanto pacífico, na herança fetichica e venerativa dos povos autóctones de onde proveio (RANGEL, 2008, p. 162).

Porém, o aspecto mais interessante do discurso da floresta corresponde ao tipo de homem, ou a raça que teria o direito de dominá-la, transformando-a finalmente em paraíso. Ao condenar a avidez do “branco”, sujeito identificado como qualquer brasileiro dotado de poder financeiro, político ou proveniente da instrução; a fala da selva afirma que para esses exploradores ela seria um tipo de “purgatório”, quando não um real “inferno verde”. A resistência que o espaço mostrava teria um momento de recuo, mas somente com a chegada do “povo eleito”.

Eu resisto à violência dos estupradores... Mas enfim, o inferno verde, se é geena de torturas, é a mansão de uma esperança: sou a terra prometida às raças superiores, tonificadas, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro; e que, um dia, virão assentar no meu seio a definitiva obra da civilização, que os primeiros imigrados, humildes e pobres *pionniere* do presente, esboçam confusamente entre blasfêmias e ranger de dentes (RANGEL, 2008, p. 163).

O momento final de Inferno Verde recupera a previsão feita pelo narrador no capítulo “Tapará”. Nessa abertura descritiva chama-se atenção para a fusão entre “o mameluco, o carafuz e o mulato e esse indo-europeu, que preponderará na imigração”. Assim, o brasileiro formado dessa fusão de raças daria origem ao “tipo definitivo de equilíbrio etnológico”, substituindo o tipo de brasileiro desfalecido, apenas “meio para o trânsito transfusivo de raças...” (RANGEL, 2008, p. 46). Salvo engano o narrador mostrava-se favorável a um tipo de eugenia, um melhoramento genético dos habitantes da Amazônia. O progresso do espaço dependeria da melhora dos homens que o ocupariam. E melhores homens significava aqueles com o menor número de características dos caboclos, ou de qualquer outro pária social e racial. A morte do engenheiro mostrou-se como um ensejo perfeito para advertir moralmente quanto à cobiça humana e propor um consolo àqueles vencidos no processo de ocupação da Amazônia. A hora da conquista final ainda não havia chegado, pois segundo o pungente discurso do narrador transformado em uma voz telúrica, somente às gerações futuras estava destinado o “triunfo!”.

Ao acompanharmos a jornada do engenheiro em sua tarefa de “demarcar para conquistar” o espaço subsiste em suas últimas palavras a alcunha de “Inferno Verde” à Amazônia. O título pejorativo acabou por tornar-se um conceito ainda usado para definir toda a dimensão da região Norte do Brasil. Contudo, a nomeação da floresta tropical segundo as características desenvolvidas e mostradas ao longo de seus “cenários e cenas” é bastante problemático e contingencial. O que Alberto Rangel propôs-se ao ficcionalizar sua experiência não corresponde a toda a diversidade social e ambiental existente na Amazônia; além disso, seu juízo crítico está limitado por sua perspectiva histórica que via somente o progresso como uma força que modificasse a natureza. A conservação do meio-ambiente não fazia parte de seu campo de análise ou de sua proposta de desenvolvimento. Além disso, o caráter nocivo da natureza mostrou-se apenas quando verbalizado pelo narrador, mesmo que ele tentasse denunciar a exploração ou apontar o desinteresse do governo brasileiro, as situações narradas sempre destacam a estranheza do ambiente, a rudeza dos costumes e a ameaça iminente da floresta. A narrativa feita em Inferno Verde é mais selvagem do que a real natureza amazônica, além de usar o discurso narrativo com um objetivo pragmático.

3. O “NARRADOR” EUCLIDIANO.

Euclides da Cunha atuou como atento editor durante a preparação da publicação de *Inferno Verde*. Nas cartas que enviou a Alberto Rangel podemos reconhecer o interesse dedicado na instrução do amigo “exilado” na Europa sobre a divulgação do futuro livro, sugerindo pequenas alterações na expressão do texto e tratando da preparação do prefácio da obra considerada um trabalho mútuo chamado mesmo de “nosso prefácio”. Euclides justifica a escrita em conjunto na redação dessa apresentação ao afirmar, em carta escrita no ano de 1907, que o texto era “*nosso*, porque a exemplo do inteligente desenhista da “Obstinação” hei de inspirar-me nas mesmas páginas que esculpiste” (GALVÃO, 1997, p.323).

A publicação do livro de Alberto Rangel significava uma realização pessoal para Euclides da Cunha. A Amazônia mostrou-se como um problema a ser discutido e um espaço a ser investigado desde o momento em que Euclides tomou conhecimento dos conflitos territoriais entre peruanos e brasileiros pela posse do Acre. O interesse antigo do autor d’Os Sertões por essa região ficou registrado na carta que enviou ao engenheiro Luís Cruls, em 20 de fevereiro de 1903.

P.S. – Alimento há dias o sonho de um passeio ao Acre. Mas não vejo como realizá-lo. Nestas terras, para tudo faz-se mister o pedido e o empenho, duas coisas que me repugnam. Elimino por isto a aspiração – é que talvez pudesse prestar alguns serviços (GALVÃO, 1997, p. 149).

O desejo por conhecer o sertão amazônico acabou realizando-se nos termos aos quais Euclides julgou não precisar se submeter. Após demitir-se do cargo de engenheiro fiscal da Comissão de Saneamento de Santos ficou em situação financeira delicada. Ele necessitou recorrer à ajuda de alguns amigos na tentativa de conseguir uma colocação que lhe recobrasse a estabilidade econômica. Auxiliado por José Veríssimo e Domício Gama, amigos e colegas da Academia Brasileira de Letras, recebeu ainda o apoio de outro amigo, o diplomata Oliveira Viana; assim passou pela entrevista com o Barão Rio Branco conseguindo a nomeação em 09 de agosto de 1904 para chefiar a Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus. No ano seguinte, já em Manaus, aguardando a conclusão dos preparativos para sua viagem diplomática escreveu uma carta a José Veríssimo, datada de 13 de janeiro, esboçando sua tese sobre a interpretação do “portentoso *habitat*” de clima tão severo.

É uma terra que ainda se está preparando para o homem – para o homem que a invadiu fora do tempo, impertinente, em plena arrumação de um cenário maravilhoso. Hei de tentar demonstrar isto. Mostrarei, talvez, esteiando-me nos mais

secos números meteorológicos, que a natureza, aqui, soberanamente brutal ainda na expansão das suas energias, é uma perigosa adversária do homem. Pelo menos em nenhum outro ponto lhe impõe mais duramente o regime animal (GALVÃO, 1997, p. 252).

Essa proposta de análise foi desenvolvida posteriormente na primeira parte de *À margem da história*. No texto “Impressões gerais”, após expressar o desencanto provocado ao observar uma porção do espaço amazônico, substituindo seu conhecimento bibliográfico pela experiência *in loco*, Euclides considera a Amazônia “inferior a um sem número de outros lugares do nosso país”, mesmo sendo “o maior quadro da terra” a paisagem lhe causara a fadiga de uma “monotonia inaturável”.

A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido – quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... (CUNHA, 2009, p. 108).

Essa teorização repete-se ainda no prefácio de *Inferno Verde*. Nesse texto Euclides da Cunha reiterava como um aspecto característico do espaço amazônico a incompletude, apontando em cada processo natural a manifestação de uma ausência de ordem, um estranho ciclo evolutivo que não alcançara o seu estado pleno por ser “a última página, ainda a escrever, do Gênese”.

E, ainda sob o aspecto secamente topográfico, não há fixá-la e linhas definitivas. De seis em seis meses, cada enchente, que passa, é uma esponja molhada sobre um desenho malfeito: apaga, modifica, ou transforma os traços mais salientes e firmes, como se no quadro de suas planuras desmedidas andasse o pincel irrequieto de um sobre-humano artista incontentável... (CUNHA, 2008, p. 26).

Em contraste a pretensão da compreensão totalitária da Amazônia persistiria o conhecimento fragmentário desenvolvido em especialidades como a geologia, a geografia e a botânica, ciências cujo procedimento investigativo orienta-se por uma análise e por uma descrição estritamente direcionada. A constatação de que grandes estudiosos, “desde Martius a Jacques Huber”, não haviam atingido no decurso de seus estudos a possibilidade de descortinar a compreensão de um “conjunto”, levou Euclides a propor que a criação ficcional poderia preencher semelhantes lacunas.

Um sábio no-la desvendaria, sem que nos sobressaltássemos, conduzindo-nos pelos infinitos, amortecedores, das análises cautelosas. O artista atinge-a de um salto; adivinhando-a; contemplando-a d’alto; tira-lhe, de golpe, os véus; desvendando-n-la na esplêndida nudez da sua virgindade portentosa (CUNHA, 2008, p. 25).

A relação Ciência & Literatura além de ser uma proposta acalentada por Euclides, – dando oportunidade para que muitos estudiosos ignorem as competências do discurso técnico-

científico para valorizarem somente a criação verbal –, deve ser compreendida na apresentação ao Inferno Verde sob a perspectiva de sua instância prefacial. Como Genette observa ao discorrer sobre a “função de recomendação” de um prefácio, já que o nome que advoga em favor de Alberto Rangel era uma verdadeira “autoridade”, surge nessa dinâmica de recepção literária a possibilidade de ocorrer “o efeito de elogio indiscreto e o efeito de retorno, que atinge o prefaciador suficientemente presunçoso para decidir sobre o gênio de outrem” (2009, p.236). Euclides utilizou o espaço de um prefácio não somente para comentar sobre o “objetivo do texto”, mas exercitou a sua tese da “incompletude amazônica”, destinando, em relação ao todo do prefácio, um espaço reduzido para apresentar os capítulos de Inferno Verde.

Mas Euclides estava consciente que embora o texto de Rangel fosse cheio de “ousadias”, marcado por um constante “traço pessimista e lúgubre” com a expressão de uma voz “comovida e vingadora”, seria necessário que a ideia “infernai” tivesse um contraste, sob pena de que o espaço já estigmatizado pelo discurso da “terra moça, (...) que ainda está crescendo”, fosse ampliado pela afirmação de que a Amazônia não poderia ser aproveitada devidamente. Em carta a Alberto Rangel, datada de 10 de dezembro de 1907, Euclides exterioriza essa preocupação: “Deves num posfácio prometer o reverso do quadro: o livro antítese do Inferno, em que se considere, otimistamente, a nossa prodigiosa Amazônia” (GALVÃO, 1997, p. 346).

O estudo que Euclides apresenta em “Impressões Gerais”, estudo porque possui todos os aspectos técnicos de um trabalho científico: progressão do assunto baseado em dados estatísticos devidamente citados para suportar as afirmações, referências a outros trabalhos científicos e a predominância do discurso analítico que procura o convencimento do leitor; tudo isso reunido para informar didática e esquematicamente sobre a realidade de uma parte do Norte do Brasil. A observação da terra que “ainda está por ser” ofereceu a Euclides possibilidade para empregar toda a sua energia investigativa vazada na característica linguagem impressionista que erige conceitos ao firmar contrastes. Essa terra com “o dom de impressionar a civilização distante” acaba sendo reduzida a dois problemas básicos: a natureza como adversária do homem e a exploração da natureza pelo homem. Esse binômio que somente inverte a ordem dos agentes não consegue oferecer uma alternativa que resolva a equação, resposta que seria a harmonia entre a natureza e o homem. Mas esse resultado não pode ser desenvolvido dentro da lógica de Euclides. Para ele a realidade parece mostrar-se unicamente como um fenômeno antitético, sem o suporte para a conciliação, pois essa

alternativa impediria a sua atuação vingadora. Para que sua voz tivesse relevância crítica seria necessário que algo insolúvel se manifestasse.

Os recursos narrativos que Alberto Rangel utilizou intermeados pelo vocabulário científico desaparecem aqui para que fique evidente o brilho da descrição do observador, entidade textual que não esconde ser a manifestação de alguém que esteve no Acre cumprindo uma missão diplomática específica, cuja elucidação só seria possível por meio da excursão ao local do conflito. Mas a questão da fronteira entre o Brasil e o Peru revelou que o mais novo estado brasileiro possuía problemas ainda mais sérios, embora não estivessem dentro das atribuições do líder da expedição resolvê-los ou fossem uma preocupação imediata do Governo solucioná-los. A denúncia expressa no antológico paradoxo do seringueiro como um “homem que trabalha para escravizar-se” representa a missão pessoal que Euclides incumbiu-se e manifestou na carta escrita em 10 de março de 1905, endereçada ao escritor Coelho Neto.

Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: *Um Paraíso Perdido*, onde procurarei vingar a Hileia maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII. Que tarefa e que ideal! Decididamente nasci para Jeremias destes tempos. Faltam-me apenas umas longas barbas brancas, emaranhadas e trágicas (GALVÃO, 1997, p. 266).

Na compreensão generalizadora de Euclides a Amazônia mostrava-se também como um espaço a ser protegido, a “terra sem pecado” que perdera sua condição edênica ao longo da intervenção exploratória da colonização necessitando agora de um defensor. Contudo, a missão profética assumida por ele encontrava nos seus demais estudos e descrições sobre as sociedades e paisagens amazônicas uma contradição já presente na ideia de seu livro idealizado: “*Um Paraíso Perdido*”. Em carta endereçada a José Veríssimo, escrita no mesmo dia da missiva destinada a Coelho Neto, Euclides indaga: “Acha bom o título *Um Paraíso Perdido* para o meu livro sobre a Amazônia? Ele reflete bem o meu incurável pesimismo” (GALVÃO, p. 268). Mas o pessimismo que guiava o esforço interpretativo de Euclides não parece ser tão forte, novamente por meio de uma carta, escrita em 1905, ele informava ao amigo Arthur Lemos sobre o seu mais novo projeto: “Escreverei *Um paraíso Perdido*, por exemplo, ou qualquer outro em cuja amplitude eu me forre de uma definição positiva dos aspectos de uma terra que, para ser bem compreendida, requer o trato permanente de uma vida inteira” (GALVÃO, p. 269).

A abordagem científica na descrição do espaço amazônico e a denúncia da condição humana afastada de qualquer orientação governamental constituíram-se nas armas com que Euclides pensava vingar a hileia. Se levarmos essa interpretação adiante poderemos ponderar

que o vigente Governo Brasileiro seria o destinatário da investigação que se apresentava nos artigos de À margem da história. A proposta de intervenção na floresta como a construção da ferrovia transacriana só teria viabilidade com a anuência do Estado. Euclides ao produzir um discurso de caráter monumental como em “Rios em abandono” apelava ao interesse monetário da União para impulsionar o desenvolvimento e a valorização do Acre. O Rio Purus engrandecido pelos dados coletados por esse intelectual que o visitou torna-se uma entidade à espera de atenção, tal como os nordestinos “expatriados na própria pátria”. ASSIM, “o Purus é um enjeitado. Precisamos incorporá-lo ao nosso progresso, do qual ele será, ao cabo, um dos maiores fatores, porque é pelo seu leito desmedido em fora que se traça, nestes dias, uma das mais arrojadas linhas da nossa expansão histórica” (CUNHA, 2009, p. 136).

O paraíso amazônico de Euclides é um lugar que precisava ser construído. O seu potencial de grandeza estaria sendo desprezado com a destinação de seu espaço para o “descarte” dos flagelados da seca e a exploração maciça do látex. A integração da Amazônia acreana com o resto do país teria na aplicação de medidas de saneamento básico à concretização efetiva tanto do valor da terra, superadas as doenças endêmicas, como na transformação “pela higiene” do indivíduo que ali residisse. No ensaio “Um clima caluniado” fica mais evidente que o esforço argumentativo de Euclides destinava-se ao Governo brasileiro; a acusação desenvolvida nesse texto reiterava o conceito da “terra da promessa do Norte do Brasil” refutando a premissa do “espaço infernal”. Ao reconsiderar a função do clima amazônico ocorre a transformação do conceito fatal presente na obra de Alberto Rangel numa força seletiva responsável por eliminar os enfermos para sustentar os indivíduos mais “apurados” ao *habitat*. Euclides então conclui: “Ao cabo verifica-se algumas vezes que não é o clima que é mau; é o homem” (2009, p. 144).

Euclides da Cunha nesse ensaio abandona a primeira impressão que teve ao experienciar o clima de Manaus e por meio de seu “discurso vingador” o incômodo do constante “banho de vapor” tornava-se quase em uma entidade capaz de determinar o tipo de homem destinado a permanecer nos trópicos. Com as devidas medidas profiláticas o clima do Norte transformaria o “espaço do banimento” em “terra dos eleitos”. “Policiou, saneou, moralizou. Elegeu e elege para a vida os mais dignos. Eliminou e elimina os incapazes, pela fuga ou pela morte. E é certo um clima admirável o que prepara as paragens novas para os fortes, para os perseverantes e para os bons” (CUNHA, 2009, p. 149).

Enquanto Alberto Rangel em sua proposta ficcional de conquista da Amazônia imaginava um povo superior transformando-a; Euclides da Cunha percebeu que a dominação desse espaço já era um processo em andamento. Contudo, não seria uma “raça” endinheirada

ou “superior” que conseguiria semelhante vitória na luta entre a natureza e o homem; o herói dessa contenda seria o Sertanejo, um símbolo e uma generalização de várias comunidades culturais marcadas por outro fenômeno climático: a seca. Aqueles que receberam a “missão de desaparecer” estavam cumprindo a grandiosa tarefa da conquista do sertão amazônico sem dinheiro, apoio ou tecnologia.

As gentes que a povoam talham-se pela braveza. Não a cultivam, aformoseando-a: domam-na. O cearense, o paraibano, os sertanejos nortistas, em geral, ali estacionam, cumprindo, sem o saberem, uma das maiores empresas destes tempos. Estão amansando o deserto. E as suas almas simples, a um tempo ingênuas e heróicas, disciplinadas pelos reveses, garantem-lhes, mais que os organismos robustos, o triunfo na campanha formidável (CUNHA, 2009, p. 136).

Em “Um clima caluniado”, Euclides afasta-se do discurso negativo que moldou a narrativa de Inferno Verde mostrando que o autor do prefácio da obra de Alberto Rangel oscilava de maneira considerável na sua forma de interpretar a Amazônia acreana. O seu pessimismo íntimo reforçado pela observação empírica cedia lugar ao otimismo das ideias e do conhecimento científico. O espaço que fora considerado da doença, do abandono e do conflito não estava destinado a esse fim caso o manejo de suas riquezas fosse feito com competência. Contudo, Euclides não se deixava perceber, ou quis ignorar, que as decisões no Brasil não são tomadas a partir da objetividade da Ciência, mas dentro dos círculos de interesses da Política. Alberto Rangel ao final de Inferno Verde parece descrer que o “brasileiro” fosse capaz de desenvolver a Amazônia para que ela atingisse a grandeza. Já Euclides da Cunha ainda acreditava que ao instruir os líderes do país conseguiria transformar aquela realidade por ele visitada.

O ensaio “A Transacriana” completa a proposta desenvolvimentista baseada nos demais estudos que se estruturaram como um informativo preliminar das condições físicas e humanas anteriores a um grande empreendimento responsável por alterar a situação de isolamento do Acre. Segundo Euclides, a penetração na floresta e a criação de povoados mostrava-se favorecida em um primeiro momento pelo curso natural dos rios, que durante a cheia ofereciam livre trânsito ao “forasteiro”, mas com a mudança da estação impediam o deslocamento das mercadorias e dos homens. Esse ciclo natural favorecia a “ruinaria dos vilarejos” e a manutenção de um *regímen* de fixação humana precário.

Viu-se então, de par com primitivas condições tão favoráveis, este reverso: o homem, em vez de senhorear a terra, escraviza-se ao rio. O povoamento não se expandia: estirava-se. Progredia em longas filas, ou volvia sobre si mesmo sem deixar os sulcos em que se encaixa – tendendo a imobilizar-se na aparência de um progresso ilusório, de recuos e avançadas, do aventureiro que parte, penetra fundo a

terra, explora-a e volta pelas mesmas trilhas – ou renova, monotonamente, os mesmos itinerários da sua inambulação invariável (CUNHA, 2009, p. 188 – 189).

Promover o progresso do Acre significava recolocar sob a tutela do Estado os brasileiros esquecidos em um território marcado pelo conflito. A presença do Governo efetivada por meio de intervenções urbanísticas, obras de mobilidade e a demarcação definitiva dos limites entre o Brasil e o Peru mostravam-se como medidas necessárias tanto por uma razão pragmática e econômica quanto para a consolidação da soberania nacional. “A intervenção urgentíssima do Governo Federal impõe-se como dever elementaríssimo de aviventar e reunir tantos esforços parcelados. Deve consistir porém no estabelecimento de uma via férrea – a única estrada de ferro urgente e indispensável no Território do Acre” (CUNHA, 2009, p. 192).

Os conselhos estratégicos e as admoestações morais que Euclides da Cunha dirigiu ao Governo Brasileiro revelam a esperança de que os conflitos armados, a exploração dos migrantes nordestinos e a consolidação das fronteiras entre o Acre e o Peru pudessem ser resolvidas por uma grande obra de integração (inter) nacional. “Além disto, o que se deve ver naquela via férrea é, sobretudo, uma grande estrada internacional de aliança civilizadora, e de paz” (CUNHA, 2009, p. 200). A defesa da Amazônia acreana, enquanto uma parte esquecida do Brasil encontrava na postura crítica e na descrição científica e sociológica de Euclides a mais pungente expressão de otimismo. Os artigos “Impressões gerais”, “Rios em abandono”, “Um clima caluniado” e “A Transacriana” advogam por uma região que só não era um “paraíso” por estar destituída de um projeto desenvolvimentista eficiente.

A entidade textual que preside a organização de informações bibliográficas não procura omitir ou disfarçar sua autoria, recorre a referências históricas e utiliza experiências particulares na construção de um discurso de denúncia. Euclides da Cunha não faz ficção nesses ensaios, do mesmo modo que a pequena presença de trechos narrativos serve como suporte à sua tese de que a natureza amazônica encontrava-se em processo de formação e teria por meio da intervenção do homem a possibilidade de ser concluída. O recurso da identificação entre o autor concreto e o autor abstrato apenas contribui para que os ensaios ganhassem credibilidade.

Nos ensaios “Os Caucheros” e “Brasileiros” a estrutura textual aproxima-se do formato narrativo mesmo que a proposta discursiva afaste-se do relato ficcional e opte pela pretensão de historiar territórios sem história. O texto “Brasileiros” mostra-se como o mais afinado com a perspectiva historiográfica, pois desde o início ele afirma o seu interesse de relatar uma parte da história do Peru não encontrada nos documentos oficiais, aquela em que

o território era explorado por brasileiros que colocavam os seus interesses financeiros à frente da lealdade patriótica.

Mas não o reproduzimos apenas para realce dos aspectos contrariantes da história peruana; senão também para destacar aquela figura de brasileiro, que seria inexpressiva se não constituísse o primeiro termo de uma série de compatriotas obscuros, errados dos nossos fastos e elegendo-se por atos memoráveis entre os melhores servidores da nação vizinha (CUNHA, 2009, p. 177).

O contraponto da “expansão brasileira” no Peru fica evidente no ensaio “Os Caucheros”. Aqui a dinâmica do texto focaliza como algumas comunidades indígenas reuniram-se em torno da exploração de outra qualidade de goma-elástica: o “caucho”. A narrativa de Euclides procura traçar a partir de uma perspectiva linear toda a complexidade étnica desses grupos heterogêneos unidos somente pelo título genérico de “caucheros”. Em razão da árvore explorada, a castilloa elástica, ser destruída durante o processo de coleta do látex os extratores mantinham-se em constante mudança, o que os fazia entrar em conflito com outras tribos e conseqüentemente com os seringueiros brasileiros. A narrativa entrecortada de exemplos das práticas comerciais, dos costumes e das ambições dos caucheros atinge o clímax quando o narrador toma parte no tecido narrativo encontrando-se com um desses “humúnculos da civilização”.

Acocorado a um canto, contemplava-nos impassível. Tinha a um lado todos os seus haveres: um cacho de bananas verdes. Esta coisa indefinível — que por analogia cruel sugerida pelas circunstâncias se nos figurou menos um homem que uma bola de caucho ali jogada a esmo, esquecida pelos extratores — respondeu-nos às perguntas num regougo quase extinto e numa língua de todo incompreensível. Por fim, com enorme esforço levantou um braço; estirou-o, lento, para a frente, como a indicar alguma coisa que houvesse seguido para muito longe, para além de todos aqueles matos e rios; e balbuciou, deixando-o cair pesadamente, como se tivesse erguido um grande peso: — “Amigos”. Compreendia-se: amigos, companheiros, sócios dos dias agitados das safras, que tinham partido para aquelas bandas, abandonando-o ali, na solidão absoluta (CUNHA, 2009, p. 163).

Em “Judas Asvero”, o texto mais conhecido de À margem da história, a forma narrativa ganha total expressão, o narrador não divide sua preocupação com dados históricos, informações numéricas ou conceitos científicos; toda a sua atenção volta-se para um evento presenciado por um “observador não envolvido no enredo” (SCHMID, 2010, p. 74). Um clima cerimonial envolve a construção do boneco de Judas a ser “malhado” no sábado de Aleluia que recebera outro nome simbólico: Asvero. Como representação dos seringueiros nordestinos abandonados no Alto Puros emerge a figura do Judas feito a imagem do sertanejo, acrescido do destino errante do judeu popularizado por Castro Alves no poema “Ahasverus e o Gênio”.

O sertanejo nesse episódio patético tornava-se equivalente à personagem bíblica de Judas em razão da ambição; ao menos assim o narrador compreende a semelhança entre o seringueiro que moldara à sua imagem o boneco da desforra. De vítima da exploração dos donos dos seringais o nordestino aqui transforma-se em agente de sua própria desgraça; e por ser forasteiro impedido de abandonar seu local de trabalho confere à figura do Judas-Asvero o destino de receber a punição e assumir a errância para expiar a “ganância” de todos os nordestinos. O traço moralista dessa narrativa entra em contraste com o ensaio “Impressões gerais”, texto que procura denunciar como os flagelados da seca escapavam de uma tragédia para serem levados a um regime de trabalho que beirava a escravidão. O seringueiro que fora vítima de um fenômeno climático e do descaso do Governo” tornava-se cúmplice de sua própria exploração em “Judas Asvero”.

O formato narrativo e a preocupação ficcional ganham relevância nessa narrativa que toma por protagonista uma comunidade de seringueiros cuja condição de abandono não se mostrava responsabilidade de nenhuma entidade política. Por essa razão, a missão de denúncia assumida por Euclides da Cunha perde relevância, o sentimento de indignação com a sorte dos brasileiros “expatriados na própria pátria” volta-se contra eles. Não se pode lamentar pelo destino dos nordestinos se eles mesmo em sua “credulidade infantil” permitiram-se ser levados “à gleba empantanada dos traficantes, que o[s] iludiram”. Ao abandonar o formato pragmático de um texto sustentado por informações objetivas Euclides acerta no vigor narrativo, embora vá de encontro ao intuito “vingador” presente nos outros “ensaios amazônicos”.

O território sem história do Acre ganhava nos textos de À margem da história os primeiros registros sistematizados de sua formação social feitos a partir do conhecimento histórico-científico. Com a predominância do discurso pragmático Euclides da Cunha afirmou sua crença no desenvolvimento da região, a esperança que sua missão de reconhecimento do Alto Purus fosse a primeira de outras empreitadas organizadas pelo Estado brasileiro e que o “paraíso perdido” nessa região ainda “em formação” fosse levado ao termo de seu processo natural e humano.

CONCLUSÃO

A representação da selva amazônica como um ambiente bárbaro, estranho, despido de qualquer marca de civilidade e urbanização tem na narrativa de Inferno Verde a nota dramática de uma ameaça sempre à espreita do homem civilizado, o qual inadvertidamente

tentava dominar a natureza rebelde. Com a junção de um discurso poético e de um vocabulário científico Alberto Rangel pretendeu oferecer aos seus leitores uma série de episódios moralistas que sustentassem a ideia de um mundo hostil somente domesticado por inteligências de homens superiores que ainda não haviam chegado à hileia.

Euclides da Cunha embora compartilhasse com Alberto Rangel a linguagem lítero-científica, o teor de denúncia e a utilização de recursos descritivos que anunciavam a grandiosidade amazônica desenvolveu uma interpretação contrária ao “discurso infernal” produzido em *Inferno Verde*. A Amazônia que Euclides da Cunha conheceu, estudou e retratou não recebeu de sua parte a alcunha de uma região do abandono; a sua mensagem, salvo algumas contradições que discutidos ao longo deste artigo, foi positiva e direcionou-se pela efetivação de ações que integrassem o estado do Acre ao resto do Brasil.

A imagem da Amazônia brasileira divulgada hoje pelos vários canais midiáticos, retratada pelas ficções cinematográficas ou imaginada por aqueles que nunca estiveram nos vários estados que compõem essa região, apoia-se ainda, nos conceitos e nas noções que esses dois escritores produziram há mais de cem anos. Talvez esse seja o maior problema na representação do espaço amazônico, ter ficado refém da aura infernal ou da ideia paradisíaca responsável por omitir a presente realidade das sociedades firmadas em um “espaço que [não] se esconde em si mesmo”.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Robério. **Euclides da Cunha no Amazonas**. Manaus: Editora Valer/Fundação Lourenço Braga, 2002.

CONDE SANGENIS, Anabelle Loivos & Luiz Fernando. **Euclides da Cunha: “Da face de um tapuia”**. 1ª ed. Niterói, RJ: Nitpress, 2013.

CUNHA, Euclides da. **Prefácio de Inferno Verde**. In. *Inferno Verde*. 6ª edição. Manaus: Editora Valer, 2008.

CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido: ensaios amazônicos**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

CUNHA, Euclides da. **The Amazon: land without history**. Oxford: University Press, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Correspondência de Euclides da Cunha/Walnice Nogueira Galvão, Oswaldo Galotti**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEANDRO, Rafael Voigt. **Inferno Verde: representação literária da Amazônia na obra de Alberto Rangel. Revista Intercâmbio do Congresso de Humanidades.** UnB, 2009.

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde: cenas e cenários do Amazonas.** 6ª edição. Manaus: Editora Valer, 2008.

SCHMID, Wolf. **Narratology: an introduction. Translated from Germany by Alexander Starritt.** Berlin: De Gruyter, 2010.

STIERLE, Karlheinz. **Que significa a Recepção dos Textos Ficcionalis?.** In: A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção. L. Costa Lima (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ENTRE A FRONTEIRA E O LIMIAR: O AUTOR E O NARRADOR EM SCENAS DA VIDA AMAZÔNICA

Aline Costa da Silva¹

RESUMO

A história da literatura foi marcada pela seleção de determinadas obras e autores para composição do cânone. Outras figuram às margens, recuperadas, entretanto, pelo leitor que a atualiza e a discute. *Scenas da Vida Amazônica* é uma dessas obras, cuja recepção não apenas a retoma como coloca em debate questionamentos acerca da constituição da obra, ora compreendida como um texto de cunho etnográfico, ora como literário. Embasado na primeira edição da obra (1886), este artigo busca discutir sobre o estatuto que a configura, a partir dos construtos teóricos de Walter Benjamin (1994) acerca da ideia de limiar e sua relação com a ficcionalidade, relacionado ao pensamento de Wolf Schmid (2010) referente ao evento como condição imprescindível à narrabilidade. Ainda, considera os estudos de Harold Bloom (1995), Gérard Genette (2008), Wolfgang Iser (1983) e Josefina Ludmer (2007). Como resultado, compreende-se o limiar como lugar de excelência do narrador e marca indelével da ficção, a qual assim se constitui e se afirma a partir de um dado evento. Tanto nas narrativas quanto nas descrições, entre os capítulos e, ainda, da literatura em relação às demais produções de José Veríssimo, *Scenas da Vida Amazônica* é uma obra circunscrita por passagens.

Palavras-chave: José Veríssimo. *Scenas da Vida Amazônica*. Fronteira. Limiar. Eventualidade.

ABSTRACT

The history of literature was marked by the selection of certain works and authors for the composition of the canon. Others remain on the sidelines, recovered, however, by the reader that who updates and discusses it. *Scenas da Vida Amazônica* is one of these works, whose reception not only retakes it, but also raises issues about the constitution of the work, which is understood both as an ethnographic text and as a literary one. Based on the first edition of the work (1886), this article aims to discuss the statute that establishes it, following the theoretical constructs of Walter Benjamin (1994) about the idea of threshold and its relation with fictionality and associating it to the thought of Wolf Schmid (2010) that regards event as an essential condition of narrativity. Furthermore, it considers the studies of Harold Bloom (1995), Gérard Genette (2008), Wolfgang Iser (1983) and Josefina Ludmer (2007). As a result, threshold is understood as the narrator's point of excellence and as an indelible mark of fiction, which constitutes and affirms itself from a certain event. Within the narratives and descriptions, among the chapters and beyond, relating literature to other productions of José Veríssimo, *Scenas da Vida Amazônica* is a work circumscribed by passages.

Keywords: José Veríssimo. *Scenas da Vida Amazônica*. Boundary. Limiar. Eventuality.

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

¹.Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós- Graduação em Letras- PPGL/UFPA. Email: alineclau_cs@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Na História Literária há diversas discussões acerca do caráter de uma obra, seu estatuto, crítica e inserção no cânone que pode ou não consagrá-la. As razões para tais consagrações são várias, incluindo questões que ultrapassam os critérios literários. Conforme afirma Harold Bloom (1995, p.23), a canonização de uma obra se dá a partir da “escolha de livros em nossas instituições de ensino”, a qual não ocorre senão em seleções que se configuram a partir ideologias de gênero, raça, origem geográfica e classe social, a partir das quais muitas obras e autores tornam-se ausentes, ou melhor, excluídos, embora tenham valores e qualidades literárias certificadas.

Estas questões nortearam estudo recente² sobre a recepção da obra de José Veríssimo de Dias Matos, especificamente *Scenas da Vida Amazônica*, dado o seu valor para o entendimento da evolução intelectual do crítico, bem como para repensar a historiografia literária brasileira e questionar a imutabilidade do cânone, no qual se encontra apartada toda obra que não seja partícipe do que Pierre Bourdieu (1982) denomina “grupo dominante”.

Tratando-se da obra, *Scenas da Vida Amazônica* (1886)³, de José Veríssimo, a única de sua produção no campo da literatura é, portanto, basilar para a compreensão de como o crítico Veríssimo pensou as questões literárias e extraliterárias de nossa literatura e sua relação com a história, reforçando-se, aqui, a inquietação em torno das perspectivas e convergências entre o ficto e o facto na obra. Chamou atenção, na pesquisa, o atual campo interdisciplinar de sua circulação e a parca recepção no contexto de suas primeiras publicações.

Ficou, no entanto, a se responder mais atentamente acerca da constituição de *Scenas*, bem como dos textos informativos sobre ela, uma vez que as tipologias textuais presentes na obra ora se separam, delimitando os textos e ora se retomam, ainda que no nível das ideias e a título de exemplificação nos contos e esboços, levando os leitores a diferentes interpretações

² Dissertação de mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia-PPLSA/UFPA.

³ Antes da publicação do livro, o autor, José Veríssimo, realizou uma série de outros escritos que compreendiam estudos literários e etnográficos. Dentre eles, em 1888, *Primeiras páginas*, e nele *Quadros Paraenses*, no qual foram primeiramente lançados os Esboços que serão posteriormente explicitados.

Em 1883 e 1884, frente à *Revista Amazônica*, publicou os artigos —“Ídolos Amazônicos”, —“A Linguagem Popular Amazônica”, —“cenas da Vida Amazônica- O Boto”, —“Tradições, crenças e superstições amazônicas” e —“As populações Mestiças na Amazônia”. Finalmente, em 1887, publicou na *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* o estudo —“As Populações indígenas e mestiças da Amazônia: Sua Linguagem, suas crenças e seus costumes- Tapuios e seus descendentes”, antes intitulado —“As Raças Cruzadas do Pará”, presente em *Primeiras Páginas*. Todos esses escritos são marcadamente presentes em *Scenas da Vida Amazônica*, em sua primeira edição de 1886, publicada em Lisboa.

de seu caráter literário ou não. Por isso, apesar da parca recepção, ela é, no entanto, diversificada nas áreas de conhecimento em que se manifestam, assim como nas considerações sobre a obra.

A este respeito, Machado de Assis (1889) afirma que *Scenas da Vida Amazônica* é uma novela e o autor um miniaturista. Lucia Miguel Pereira (1957) defende que somente “O Crime do Tapuio” é bom [e que, segundo ela, José Veríssimo afirma ser essencialmente real], “A Sorte de Vicentina” é um conto mais longo ou uma curta novela, e os esboços são mais intencionalmente literários que os contos, sobretudo, “O Lundum”, uma tentativa de poema em prosa.

Ainda sobre a obra, João Alexandre Barbosa (1974, p. 32) diz tratar-se de uma ficção que age como “uma espécie de pequena sociologia”. Por sua vez, Alfredo Bosi (2007) afirma que José Veríssimo perpassa do narrador de *Cenas da Vida Amazônica* ao seco analista dos Estudos e da História da Literatura Brasileira. Já Antônio Dimas (2011, p. 18-21) sustenta a ideia de que a obra referenda, como de costume na época, o ficto através do facto, enquanto Mariana Moreno Castilho (2012, p. 172) assegura tratar-se de um escrito etnográfico, pinturas de um cenário de natureza exuberante, habitada pelos indígenas, pelos tapuios que são representados por José Veríssimo como moles, indolentes e pouco afeitos ao trabalho.

A diversidade de interpretação sobre a obra recai sobre o pluralismo da sua linguagem, sobretudo, a literária, que está sempre aberta a inúmeras interpretações. Mas um leitor modelo, como sugere Umberto Eco, realiza hipóteses interpretativas a partir dos elementos da obra, as quais se confirmam ou se negam à medida que as partes do texto são acrescentadas. Se em *Scenas* é possível encontrar essa pluralidade, e se o leitor as constata no decorrer das partes, é possível compreender que cada um dos leitores percebe o que dá à luz a própria obra.

É fato que as palavras contidas no ensaio são, por excelência, informativas, que elas surgem tais como originalmente expressas nas falas das personagens, do narrador ou nas descrições que tomam as linhas dos esboços. Em contrapartida, a mitopoética tão próxima da criação estética, literária na sua existência e forma, é objetivada no ensaio, nas notas pré-textuais, paratextos e desde o título que sugere uma dimensão simbólica não delimitável, pluralística tanto no que pode significar, quanto sobre quem realiza as significações.

Para somar ao campo interpretativo da literatura de Veríssimo, é importante realizar um retorno à obra para discutir se há narratividade e com ela a ficção, já que em sua recepção alguns de seus críticos discordam a este respeito. Considerando o lugar de onde pensa cada leitor, pretende-se aqui refletir sobre essas questões literárias e, dentre elas, sobre a figura

elementar do narrador, essa entidade que conta, cria a história, cuja memória constrói uma ampla variedade de imagens na obra.

José Veríssimo, o autor, é chamado por Castro (2013)⁴ de o artista plástico da palavra; o narrador de *Scenas*. Para ele, se têm no livro as duas figuras: aquele que forja a palavra tornando-a estética, conferindo plasticidade à escrita, e o contador que leciona o que vale a pena ser dar a conhecer. Portanto, reconhecem-se no enunciado os dois, autor e narrador, mutuamente existentes e atuando cada um em seu espaço para a feitura do livro, então compreendido como um objeto da arte.

É um observador, como diz Machado de Assis⁵, um paisagista e miniaturista que trás, por estas paisagens de memória, mais do que Sainte-Beuve com sua obra *Volupté* (1835) o fez. Segundo afirma, é um romancista, antes de atingir o alto grau de crítico literário. Pelo gênero literário percebido pela crítica, pressupõe-se um narrador que reside no entremeio, ponto central da bifurcação entre o texto literário e o seu oposto.

Pode-se entender em *Scenas*, que diante da passagem o narrador surge transfigurado, criando mimeses, imagens visuais via palavra, (re)construindo contextos, produzindo imagens reais e de acordo com o mundo de uma ideia conhecida. De outro modo, o autor pertence ao lado distinto da fronteira onde está a realidade por ele interpretada conforme seus elementos e mentalmente construída. É sobre este duelo entre autor e narrador, que mais figura uma colaboração, que se tratará adiante.

1. O AUTOR NA FRONTEIRA

O lugar da escrita de José Veríssimo é a Amazônia oitocentista, no período que compreende a passagem do império à primeira república brasileira. Marcada pela observação das idiossincrasias da região, costumes e modos de vida dos seus sujeitos sociais, reflete o espírito de nacionalidade a partir das representações do sistema social e cultural amazônico, com especial atenção para a intensa mestiçagem responsável pela formação dos grupos sociais no Brasil.

Na primeira edição da obra, datada de 1886, mas já escrita desde 1881 conforme indica seu prefácio, o autor preocupa-se em desenvolver uma clara divisão e nela, com destaque, um capítulo introdutório extenso denominado “As Populações indígenas e Mestiças

⁴ Prefácio da publicação de 2013

⁵ Crítica da segunda edição publicada no jornal *Gazeta de Notícias* [1889].

da Amazônia: Suas linhagens, suas crenças e seus costumes”, subtulado “Tapuios e seus descendentes”⁶.

Como o próprio título infere, reflete sobre as condições de uma vasta América na qual se fundiam as diversas raças e gentes do globo. Tal abordagem revela os prenúncios do que hoje se consagrou chamar hibridismo cultural e que, para José Veríssimo, sob o olhar do séc. XIX, estava “em plena realização”, conferindo “unidade étnica à humanidade e “nova face às sociedades que hão de viver no futuro” (VERÍSSIMO, 2013 [1886]).

Com o ensaio, o autor informa a realidade da Amazônia para além e aquém das representações do leitor da época, habituado aos doces romances de folhetim e insciente a respeito da região Amazônica. Sem conhecimento de mundo para saber dessa realidade, tais representações eram mais ilusórias do que reais e Veríssimo parte da introdução da obra para dizer esta realidade incógnita.

Mostrei com a máxima boa fé e franqueza o que são essas populações, acompanhei-as desde que apareceram na nossa história até hoje; a outros, aqueles que, talvez sem consciência da dificuldade da empresa, se mettem de hombro com os fenômenos sociaes, cabe a tarefa infinitamente mais ardua, de facultarem-lhes os meios de se desenvolverem progressivamente. Se este trabalho vale alguma cousa, sirvam-se delle no aproveitamento do elemento mestiço- o nosso verdadeiro elemento nacional (VERÍSSIMO, 1887, p. 389).

A palavra objetiva do autor estabelece de imediato à fronteira no texto, que não pode ser ultrapassada. Nela não cabem os artifícios próprios da linguagem poética, pois seu conteúdo não foi escrito com outra função que não a de informar o leitor, aquele que Umberto Eco chama de leitor ideal, pois José Veríssimo o idealiza, prepara-o para que, na leitura dos contos e esboços, possa compreender as peculiaridades das culturas, das gentes e da Amazônia imitada. É um trabalho que prepara o leitor para a passagem entre a realidade desconhecida e a ficção aceitável.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2010, p.13), a fronteira “contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio”. Portanto, a linguagem sinaliza os domínios do texto e no capítulo introdutório tem-se um autor que lança o leitor no texto-mundo amazônico. A preocupação em torno da obra não se dá minimamente em torno de sua exposição ideológica, mas aprofunda-se no fazer conhecer a cultura de uma região e de suas gentes, aproximadamente ao trabalho de um etnógrafo que “esteve lá” e que narra a cultura,

⁶ O capítulo introdutório de *Scenas* é publicado anteriormente em *Primeiras Páginas* [1878] sob o título de “As raças Cruzadas do Para”, para somente depois, em 1886, figurar como capítulo introdutório de *Scenas da Vida Amazônica*.

reconhecendo o discurso social, as manifestações culturais, os costumes e as tradições que se encarnam nos sujeitos, revelando a complexidade cultural amazônica historicamente inaudita e marginalizada.

Clifford Geertz (2008, p. 39), ao explorar o inconsciente através das ações do consciente, afirma sobre o homem que “ele próprio se criou”. Para ele, a cultura não é um poder, mas o contexto em que esse poder é encenado, como é construído pelos sujeitos que participam deste processo e como o processo, por sua vez, constrói os sujeitos, dialeticamente. Pode-se verificar que a obra é um objeto de conhecimento dessas construções, as quais são traçadas pelo autor com cunho etnográfico.

Assim, a realidade está para o autor como a cultura ao observador, posta para ser interpretada e construída sob a sua perspectiva. Há, neste caso, uma intencionalidade: interpretar o real, uma narratividade histórica que não deixa passar as peculiaridades das raças, o processo de colonização da região, religiosidades, linguagens e trabalhos próprios da cultura amazônica, a popular, como costuma ressaltar o autor.

2. O NARRADOR NO LIMIAR

Nos séculos XVIII e XIX, a ideia de autor era influenciada por um biografismo literário. Tal tendência conferia para ele a qualidade de deus, o gênio criador através do qual o leitor deveria submeter-se, desvendando-o para somente assim compreender a sua obra. Entretanto, ainda no séc. XIX, o método biográfico defendido por Saint-Beuve (1804-1869) caracterizado por Marcel Proust (1988, p. 51) pela investigação exausta de dados sobre o autor para a compreensão de sua obra foi contestado por Roland Barthes (1998, p. 65), o qual declara a “morte do Autor” afirmando que “a escritura é a destruição de toda voz, ou toda origem [...] é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito”.

Morto o autor, no sentido de sua super valorização para o entendimento da obra, considerou-se o narrador, sua voz que dá passagem a outros personagens, a entidade através da qual a história passa a ser novamente construída, agora, no campo da ficção e nela compreendida. Este narrador é, portanto, uma figura própria do texto ficcional, sua presença na história ocasiona o despertar de que o pórtico está adiante, aberto no texto. A constatação de sua presença é a marca singular de que o texto ficcional é existente.

Compreende-se a ficção no sentido etimológico da palavra, *fictione* como uma construção realizada de uma realidade imaginada. Para Wolfgang Iser (1983, p. 386), “quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão

de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites” e é nessa transgressão que o imaginário criado se expressa.

Deste modo, entende-se a ficção como uma expressão, o limiar proposto por Benjamin (2012), a construção de um quase-ser de uma realidade também construída. Está entre a vida, lugar do autor, e o “sonho”, lugar identitário do narrador, o qual em *Scenas da Vida Amazônica* assemelha-se a figura do Flâneur, de Charles Baudelaire (2009), um arquétipo da experiência de uma Amazônia em vias de desenvolvimento. Através dele compreende-se a diversidade das culturas, da geografia, dos conflitos políticos, dos resquícios da colonização e dos silenciamentos dos sujeitos em situação de subalternidade. Ele está posto na realidade (re) construída, fantasmagórico, compondo a história ou observando-a, vendo a todos sem por eles ser visto, mantendo o leitor envolto na imaginação, constantemente na passagem.

Assim, mais ficcional é a obra quanto mais ela se afasta do real, ao mesmo tempo em que se configura como um quase-ser, uma realidade trasmutada.

A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda a arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. Mas o que distingue das outras formas de narrativa é que ela é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório. A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, uma reinterpretação, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade (COUTINHO, 1976. p.30).

A obra parte, portanto, de uma ideia construída. Nela estão as passagens, os limiares, onde o leitor encontra-se e onde o narrador o coloca. Cada evento surgido demarca a transição que parte da realidade para encontrar na sua recriação o seu lugar de ser, como uma experiência onírica em plena realização. Como explicita Benjamin (2006, p. 535)

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiarias. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. E, finalmente, tal qual as variações da figura do sono, oscilam também em torno de limiaries os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (Paysan de Paris, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiaries destas portas fantásticas, mas dos limiaries em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças. As prostitutas, porém, amam os limiaries das portas do sonho. – O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwelle* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho.

Em *Scenas*, enquanto na primeira parte está o autor fronteiro, na segunda e terceira está o narrador no limiar, mudando, pois (re)criando a realidade. Iniciando a segunda parte,

“O Boto” pode compreender primeiramente a passagem da realidade (presente no capítulo introdutório) para a ficção (que compõem os contos e esboços). No conto está oníricamente realizado o transbordamento da fronteira que liquidifica a linguagem antes objetiva, dando ao leitor o limiar. O que se encontra neste entremeio é uma alusão a crença amazônica do boto, cujo interior “está cheio de contos maravilhosos sobre esse animal” (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.75). No conto, somente no final há indicativos sobre a tal crença, explicação nada folclórica de que se trata do regatão que engravidou a menina:

Rosinha desde esse tempo começou a emagrecer; de pálida que era tornou-se amarela; ficou feia. Tinha um ar triste de mulher desgraçada. Seu pai notou essa mudança e perguntou à mulher a causa dela. Foi o boto, respondeu D. Feliciano, sem dar outra explicação e sem dizer até aonde tinha ido a ação do peixe sobrenatural [...] nem todos quiseram crer naquela versão [...] (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.170)

O narrador de “O Boto”, como de toda a ficção, é uma “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 108). A realidade criada fica para trás enquanto é recriada por um observador que conta a história pela ação da experiência e que, conforme Benjamin, “gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Assim, o conto inicia-se com a fala: “naquele dia, o sr. Porfiro Espírito Santo recolheu-se para jantar mais cedo, de mau humor, a catadura fechada, sem falar a ninguém” (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.120). A expressão “Naquele dia” funciona como uma roupagem de “Era uma vez”, que inicia os contos clássicos e fábulas. Com ela o narrador marca sua presença na história, contando o cotidiano da personagem de quem é testemunha. O mesmo ocorre quando introduz o conto “O Crime do Tapuio”: “Mal completara Benedita os sete anos, quando os pais, uns pobres caboclos de Trombetas, deram-na ao Felipe Araucú” (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.171) ou quando em “A Sorte de Vicentina” realiza descrições para seguir a apresentação das personagens.

Embora haja uma referência histórica, a menina, José Tapuio e Vicentina existem no limiar, o quase-ser real que dá conta o narrador observador. Já no conto o “Voluntário da Pátria”, eles, autor e narrador chegam a quase tocar-se na passagem a ponto de se perguntar se este conto é mesmo uma ficção, pois no pré-texto da edição de 1886, o autor transgrediu a fronteira estruturante do livro, mas não alcança o limiar. Ou seja, sai do capítulo de cunho etnográfico que inicia a obra para introduzir o conto:

[...] como um protesto de consciência que se não dobra, nem à opinião das maiorias, nem tão pouco aos fatos consumados, consagro à memória desses inconscientes heróis este nobre conto, cuja ironia, quase escuso dizê-lo é para eles uma sincera lembrança de piedade (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p. 198).

No entanto, ele respeita o limite, cria um lugar para contar a história real, mas não chega ao entre-lugar que é por excelência do narrador que inicia o conto: “quando começou a guerra do Paraguai, em um pequeno sítio de paraná-mirim de Vila Bela, viviam uma velha de nome Zeferina, seu filho Quirino, rapagão de trinta anos, bem constituído, e sua neta Maria, de dez [...]” (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.198).

Em “O Voluntário da Pátria”, o autor começa no pré-texto, mas o narrador rememora no início do conto e encerra a narrativa enfatizado: -“Aí tem o senhor-concluir a pessoa que me contou esta história- com se arranjaram voluntários da pátria” [...] (VERÍSSIMO, 2013 [1886], p.198). Trata-se de um tipo de narrador que Genett (2008) denomina extradiegético, que diz respeito a um segundo narrador que surge no final do conto e conta a história dos voluntários a partir de uma perspectiva diferente, como se a história fizesse parte da memória de uma coletividade.

Como diz Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). O que postula o filósofo alemão se dá em todos os quatro contos da obra literária de José Veríssimo, ainda que tenha nela partes próprias do autor e que estas partes se aproximem dos textos narrativos.

Uma peculiaridade de *Scenas*, suas tipologias textuais, permite até mesmo compreendê-la com base no que Josefina Ludmer (2007) considera como a inexistência entre realidade e ficção, o que denomina “literatura pós-autônoma”. A propósito,

As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir os meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade (LUDMER, 2007, p. 2).

Scenas da Vida Amazônica, portanto, experimenta o trânsito que se faz do autor para o narrador, do real para o ficcional e do ficcional para novos “índices de realidade” e “índices de ficção”. Daí, se pode pensar que a figura do narrador é *sine qua* para contar as histórias que sua imaginação experiente busca representar, o que interessa neste artigo discutir, e que sua aparição, dentre os outros elementos indispensáveis à narratividade (tempo, personagens, espaço e seus desdobramentos), colabora para o entendimento da constituição da obra literária.

O narrador, entidade do limiar, figura com maior ou menor relevância nos contos e esboços e é ele que permanece na obra, quando na segunda edição de *Scenas*, José Veríssimo retire o capítulo e textos introdutórios presentes na primeira edição (1886) e decide: o autor sairá. A partir da segunda edição, datada de 1889, a obra figura-se inteiramente literária, permanecendo aquelas narrativas recriadas que o capítulo introdutório dedicou-se a explicar.

3. EVENTOS EM SCENAS

Até o presente momento, discorreu-se sobre o narrador como a figura *sine qua non* da ficção, aqui interpretada como o limiar, o quase-ser da realidade. O narrador é, portanto, uma figura central do texto narrativo ficcional. Por isso, considera-se importante compreender o estatuto desse texto, a saber, o evento como categoria das mudanças de estado anunciada, seguindo o proposto pelas mais recentes discussões no campo narratológico, como a realizada por Wolfgang Schmid, com a obra *Narratology: an introduction* (2010).

Segundo Walter Benjamin (1985), uma narrativa não se efetiva no tédio, “o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1985:204). Parte-se desta ideia do filósofo para focar dois pontos: o primeiro diz respeito à importância de se vencer a monotonia que por ventura a narrativa possa apresentar. O segundo, para retomar seu pensamento de que “a experiência é a fonte a que recorrem todos os narradores”. Estes dois pontos são elementares para a existência da narrativa e, conseqüentemente, para o narrador. Portanto, a novidade, relativa ao texto, e a experiência, ao narrador, levam à máxima de Wolf Schmid (2010, p. 12) de que uma história não se constitua alheia ao evento: “uma ocorrência particular, algo não pertencente ao cotidiano” (Schmid, 2010, p. 12).

Conforme Schmid (2010), o evento é considerado como categoria da narrativa desde a renascença e é na novela, mais propriamente que foi apresentado. Para ele, é o historiador cultural russo Juri Lotman [1922-1993] que primeiro define o evento de maneira sistemática: “Um evento é [...] sempre uma violação proibida, um *factum* que houve realização, embora não devesse ter ocorrido” (LOTMAN, 1970, p. 286).

O que ele chama de *Sujet*, caracteriza-se como uma sequência de acontecimentos eventuais que se dão a partir de alguns quesitos: O campo semântico de dois conjuntos que se complementam e intransponibilidade destes conjuntos. Entretanto, neste caso, o agente da ação da narrativa consegue superá-la, formando o texto *sujet*. Chama atenção que para Lotman (1970), o *sujet* é uma transgressão da fronteira, são textos revolucionários por sua

natureza transformadora. Por isso, dá uma nova definição de evento, o qual é a transgressão da fronteira proibida, a qual está determinada pela estrutura do texto “sem sujeito”. Para ele, uma movimentação do herói atribuída ao espaço indicado não é evento (LOTMAN, 1970, 288).

Por sua vez, Wolf Schmid (2010) leva em conta que o evento deve ser tratado para além da compreensão de Lotman. Para ele, o evento não é uma violação da norma, “também não implica necessariamente um desvio da ordem dada no mundo narrado, cujo cumprimento mantém a ordem deste. A fronteira não precisa significar uma proibição” (Schmid, 2010, p.13). Neste caso, a fronteira sem proibição aproxima-se do entendimento de limiar, ela não é um limite, é uma passagem, como postula Walter Benjamin (2012). Relacionado ao entendimento de Schmid, nesta passagem podem se entremear a *exegese*, onde estão as meta-narrativas do narrador, e a *diegese* da história narrada, a qual se dá quando o narrador reavalia a ação dos protagonistas ou quando deixa claro seu entendimento do contexto a partir da sua própria narração.

Para Schmid (2010, p. 16-19), o evento diz respeito, necessariamente, à mudança e sua resultatividade. Portanto, precisa compor-se de: 1- Relevância: o resultado precisa ser relevante e não trivial na narrativa. Se não há relevância, definitivamente não se trata de uma experiência, a fonte a que recorrem todos os narradores, o que é um problema para a existência da narrativa; 2- Imprevisibilidade: aqui fica claro a diferenciação existente entre a teoria de Schmid (2010) e a de Lotman (1970). Nesse caso, o evento não é somente a ultrapassagem da fronteira proibida, mas a quebra de uma expectativa, do *script*; 3- Consecutividade: o evento se eleva a partir do momento em que as próprias mudanças interferem e mudam o pensamento e ações dos sujeitos; 4- Irreversibilidade: por conta da mudança, não é possível voltar ao estado anterior; e 5- Não-interatividade: mudanças que se repetem, representam um baixo nível de eventualidade que apenas parecem ser um evento.

Destes, a relevância e a imprevisibilidade mais propriamente fazem o evento. São assim compreendidas a partir da interpretação do contexto, o qual pode significar tanto o sistema de normas sociais gerais, específicas ao tempo vigentes do autor, quanto as normas sociais individuais das entidades de uma narrativa. Em *Scenas da Vida Amazônica*, há presença dessas duas composições: relevância e imprevisibilidade, embora não sejam recorrentes ou repitam-se em uma mesma narrativa.

No conto “O Boto”, Rosinha sai para o quintal e é envolvida sexualmente por Antônio, exatamente no momento que a natureza, cães, pássaros, lua e insetos dão presságios de agouros. A partir deste momento a narrativa muda, o destino da família também. Ocorre, então, a irreversibilidade, pois os personagens não conseguem retornar ao ponto de partida da

mesma maneira, toda ação caminha para a desgraça da menina que a princípio parecia ser realmente bem quista por Antônio, mas depois é abandonada sem piedade, grávida, desonrada, tendo que viver na narrativa a desculpa de que carrega um filho do boto lendário (VERÍSSIMO, 2013, p. 75).

No conto o “O Crime do Tapuio”, o evento acontece quando José aparece para roubar Benedita dos maus tratos constantes que sofria nas mãos de Bertrana. O rapto da menina quebra uma expectativa, pois o leitor não espera que José, em sua tímida aparição, o faça. Já o julgamento de José e sua condenação, mesmo com o retorno de Benedita, indicam a irreversibilidade do evento ocorrido (VERÍSSIMO, 2013, p. 75), pois ainda que as provas indiquem que ele não matou Benedita, é condenado tanto no tribunal quanto na vida, morto por uma bala, com um destino confirmado pelo “lobo histórico”, em alusão a máxima do filósofo inglês Thomas Hobbes: “o homem é o lobo do homem”.

Em “O Voluntário da Pátria”, a relevância do evento é marcada pela chegada de Chico Cabano para prender Quirino. Sua prisão muda o contexto da narrativa. Da vida pacata em Vila Bela ao embarque revoltoso para a guerra do Paraguai, do cotidiano de Zeferina no sítio de paranamirim para a peregrinação nos palácios da capital, tudo muda na vida dos personagens que passam a sofrer desde então. Entretanto, as repetições das ações são representativas da não-interatividade que apresentam baixo nível de eventualidade.

Em “A Sorte de Vicentina”, após a primeira parte deter-se a descrever a geografia do lugar e a segunda iniciar a descrição dos conflitos sociais que se arrastam a tempos entre os portenses e os moradores da Vila, ao final o narrador apresenta a primeira mudança que se dá na sorte de Vicentina. O taberneiro casa-se com a mãe da menina e logo depois morre picado por uma arraia. Seu óbito legou uma fortuna para Vicentina, causa das disputas pela sua tutoria e nesta disputa outra entre os grupos políticos da cidade. Vicentina é guardada, depois estuprada, depois casa com um vaqueiro alcoólatra e violento, tem uma filha, a criança é comida por uma onça, até finalmente tornar-se prostituta.

O primeiro evento (a morte do padraсто e o recebimento da herança) é relevante, pois muda sobremaneira o destino de Vicentina, está para a imprevisibilidade, pois a morte do taberneiro surpreende e ocasiona cada uma das reviravoltas na sorte da menina. Entretanto, considerando-se o todo da narrativa, os sucessivos eventos se baseiam na não-interatividade, pois suas repetições tornam-se irrelevantes, eles não mudam os rumos da história nem o destino de Vicentina, apenas acontecem em gradação para fixar a total desgraça de sua vida e o determinismo social a que está submetida.

Quanto ao contexto mencionado anteriormente, não é preciso ter vivido no séc. XIX para compreender este tempo representado em *Scenas da Vida Amazônica*. O contexto se revela ao leitor atual, aquele anunciado por Machado de Assis em sua crítica (1889), quando, por exemplo, o evolucionismo de Charles Darwin é aparente na descrição da tapuia que levava uma “vida anfíbia”, no determinismo de Spencer quando o mestiço é um herói na floresta enquanto no tribunal é uma fera e do positivismo de Comte quando um casal de tapuios muda para cidade a fim de se tornarem “civilizados”.

Nos Esbocetos, porém, há modificações que devem ser consideradas. São esboços de narrativas, é o primeiro ponto. Como se espera, narram uma representação da realidade, mas no primeiro deles, “O Serão”, a descrição é preponderante. Para Genett (2008), ainda que de maneira tênue, narrativa e descrição se diferem, há uma fronteira entre elas e a predominância da descritividade chama atenção para análise da parte que cabe à narrativa, se há narrativa.

No esboço, a fronteira entre a descrição e narrativa só é transgredida pelo narrador que, após longa ambientação e apresentação das personagens, efetiva-se como tal por tomar, mesmo que parcamente, o ponto de vista da personagem. Além desta momentânea figura do narrador, marcando a passagem para a ficção, o esboço não apresenta nenhum evento. Portanto, segundo Schmid (2010), o esboço não se configuraria necessariamente uma narrativa, por faltar-lhes eventos e com eles mudanças com resultatividades.

No esboço “A Lavadeira”, tem-se um narrador personagem, que conta a visão de uma mulher a banhar-se na beira do rio. Ao cabo da sétima parte, o narrador inicia uma rememoração. Neste ponto, os encantos da Iara das águas amazônicas integra a narrativa na memória do narrador, até que a poética lenda dos filhos de Manaus é interrompida quando o avista uma sucuriju prestes a morder o rosto da mulher. A visão da cobra, entretanto, não confere mudanças à narrativa. O narrador a mata, volta para a cidade e a mulher casa-se com um regatão, mas não se trata de um evento justamente por não haver nele relevância.

Em “O Lundum” ocorre o mesmo. A descrição da sala, da orquestra e das músicas tocadas é superada pela narração da entrada de uma mulher que surge na arena. Preparada para o lundum, disse: -Lá!!!... Ninguém?!..., (VERÍSSIMO, 2013, p. 187) como a desafiar os homens presentes na festa. Daí em diante o que se segue é a dança entre ela e o rapaz que aceitou o desafio, os olhares arrufados das outras mulheres e o cansaço dos músicos diante da alegria incontrolável da dançarina. Por isso, param de tocar, ela deita-se na rede e o narrador declara que aquele foi seu último ludum antes do casamento com um vaqueiro e seu desaparecimento das festas do Divino. Como se observa, não há evento e nada acontece ou se transforma como seu resultado.

No esboçeto “Indo para a Seringa”, o narrador se manifesta no quarto momento, quando se põe a contar a história do velho e sua família em um momento de silêncio e sossego. O barulho da canoa no rio, porém, quebra essa expectativa e a chegada do regatão torna-se um evento, pois após ele a rotina da família muda. Eles não possuem condições financeiras para irem à seringá, mas vão financiados pelo comerciante. Viajam com a expectativa recém-despertada de possível enriquecimento. Entretanto, a narrativa encontra seu desdobramento somente no próximo esboçeto, “Voltando da Seringá”, como se eles fossem complementares.

De fato, há imprevisibilidade com a quebra de expectativa em “Indo para a Seringá”, como há também consecutividade a partir da mudança da ação dos personagens. Em “Voltando da Seringá” novamente é a chegada do regatão que realiza o evento, tomado ao modo da irreversibilidade. Os personagens, após passarem pela decepção do fim da borracha, dos abusos das filhas e das dívidas com o regatão, não conseguem voltar ao seu estado anterior, de sossego, pois o que os esperam é a dor, a miséria e a desonra (VERÍSSIMO, 2013, p. 208).

No último dos esboçetos, “A Mameluca”, o autor da fronteira ressurge, traz a voz de outro, o Baena que em 1833 descreveu as características físicas e os modos de trajar da mameluca. Neste esboçeto não há evento, como também não há um narrador. Trata-se de uma descrição. É como se o autor da fronteira desse um passo adiante no limiar, mas não transgredisse o limite. Permanece ali, desenvolvendo uma prosa poética com ares de etnografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscou-se compreender, à luz da teoria de Walter Benjamin (2007) como uma obra pode configurar-se no campo da literatura. Neste intento, envolveram-se questões acerca da realidade, da ficção, do narrador como figura importante da passagem entre os dois campos, da narratologia e sobre o evento como condição basilar para o texto narrativo literário, como postula o pensamento de Wolfgang Schmid (2010).

Em analogia a teoria de Benjamin (2007), interpretou-se a realidade pertencente ao campo da fronteira enquanto a ficção aos campos limiares. Neste sentido, compreendeu-se que é ficção a escrita que atua no lugar da passagem, o quase-ser real sem contudo estar a ele obediente. Portanto, não é ficção aquela que permanece limitada à realidade, sem poder transgredi-la, pois a ficção é a própria transgressão que caminha da interpretação [construção] à representação [reconstrução] da realidade.

Daí, a ideia de limiar é cabível para o entendimento da referência literária deste artigo, *Scenas da Vida Amazônica* (1886), por ela ultrapassar a fronteira do que é e não é literatura. Para essa teorização, as discussões de Josefina Ludmer (2007) foram relevantes por, ao tratar do conceito de literatura pós-autônoma, pensar a obra para além da proibição. Portanto, *Scenas da Vida Amazônica* (1886) caminha em uma linha tênue entre o que é realidade e o que é ficção. Ela não está presa em uma tipologia, pois quando real apoia-se na figura do etnógrafo ou ensaísta e, quando ficcional, sustenta seu estatuto nos elementos próprios do texto narrativo.

Pela diversidade textual da obra que apresenta um extenso capítulo ensaístico e outros dois literários, a fronteira (ensaio) e o limiar (ficção) não apenas colocam-se em um campo de limite estabelecido, *a priori* proibidos de quaisquer contatos, como permitem a visita de seus agentes formuladores: ora o autor adentra o espaço estrutural da “ficção” (mas logo sai), ora o narrador visita o campo da “realidade”, livre para transitar entre os dois campos, na narrativa mais propriamente.

Na obra, são partícipes da fronteira o primeiro capítulo, os pré-textos, os paratextos e pertencem ao limiar os contos e esboços. O primeiro capítulo presente na edição de 1886 é de propriedade do autor, a expressão da realidade amazônica por ele construída. Tal construção, como assinala Clifford Geertz (1989), de certo modo constitui uma ficção, não ao modo das que se constroem com afincamento na linguagem e com a incorporação de elementos próprios da narrativa, mas como uma construção interpretativa da realidade. Assim, o ensaio de cunho etnográfico é o lugar para os acontecimentos produzidos pelo homem/autor em torno da mestiçagem, da pós-colonização e da cultura popular como resultado das relações de poder.

Sobre a narrativa ficcional, compreendeu-se que ela é um espaço para o evento Schmid (2010), construído pelo narrador nas representações dos mesmos acontecimentos. O narrador configura-se, portanto, como uma entidade, está em *Scenas* como Flâneur, tal como o compreendido por Benjamin (2007), uma figura fantasmagórica que pertence por excelência ao campo da reconstrução, mas com poder para atravessar as fronteiras do texto construído.

Entende-se que ele realiza, por assim dizer, uma interpretação da história, configurando a ficcionalidade, como uma imagem refletida no espelho que parece real, mas é na verdade um pseudocontexto. O narrador/ Flâneur, vive uma realidade ilusória, que é a sua maneira própria de narrar e que leva o leitor para a narrativa literária. Na obra, ele conta a história, ao mesmo tempo em que é competente para, na sua descrição e ambientação, rememorar a realidade.

Não é por acaso que nos contos da obra hajam falas idênticas aos escritos de cunhos etnográficos, funcionando como uma retomada de um estado da consciência. Não obstante, em suas lembranças do passado e observações do presente está a capacidade mimética que o distancia da realidade, ao mesmo tempo em que o aproxima dela, via representação, dialeticamente. Assim, há um transitar entre história e literatura, cujas passagens cabem ao narrador promover e à narratibilidade ao evento sustentar.

As ideias de Walter Benjamin (2012) e os estudos de Wolf Schmid (2010) foram importantes para o entendimento de que o autor, narrador histórico, constrói a realidade; o narrador literário a reconstrói. Ele rompe a fronteira e a recomeça sob um diferenciado ponto de vista, perspectiva, foco, presença ou ausência no discurso. Daí considera-se que a narrativa histórica e a narrativa literária existem próximas ao intervalo e que somente o narrador, como uma entidade privativa e *sui generis* do texto literário, pode prenunciar, justificado reflexivamente pelos eventos, o limiar em *Scenas da Vida Amazônica: uma obra de passagens*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1991. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1).

_____. **O Narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Obras Escolhidas: *Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental: Os livros e a escola do tempo**. Trad. SANTARRITA, Marcos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva. 1982

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Civilização Brasileira, 1976. p.30

DANZIGER, Marlies K. e JOHNSON, W. Stacy, **Introdução ao Estudo Crítico da Literatura**, São Paulo, Cultrix, 1974

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Entre a vida e a morte”. In Otte Georg, Seldmayer Sabrina e Cornelsen Elcio (org) **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GENETTE, Gérard. **Fronteiras da narrativa**. In: Análise Estrutural da narrativa. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da Literatura em suas fontes**. V. II. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUDMER, Josefina. **Literaturas-Pós-Autônomas**. In. Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 22 set 2017

SCHMID, Wolfgang. **Narratology: an introduction**. Berlin/New York: Gruyter, 2010.

TODOROV, Tzvetan, **Os Gêneros do Discurso**, Lisboa, Edições 70, 1978

FREY APOLLONIO – UM ROMANCE DO BRASIL QUE O LEITOR BRASILEIRO DESCONHECE

Patricia Cezar da Cruz¹

RESUMO

O romance Frey Apollonio, um romance do Brasil foi escrito pelo botânico alemão Carl Friedrich Phillipp von Martius em 1831. Após uma estadia no país, em que o autor conheceu a Amazônia brasileira, escreveu o livro não somente como um relato de viagem comum à época, mas como um romance de formação. O personagem principal, Hartoman, alter ego de Martius, chega ao Brasil com uma visão extremamente eurocêntrica e preconceituosa contra o país e aqueles que o habitam, os índios. Porém, após um período de convivência com esses autóctones em solo nacional, Hartoman tem sua visão parcialmente modificada. Se antes mostrava-se eurocêntrico, essa percepção é modificada pela convivência em que seu desenvolvimento pessoal, intelectual e moral é desenvolvido conforme propõe o “romance de formação”. O romance “do Brasil” permaneceu inédito no Brasil e na Alemanha até 1967, quando o manuscrito original foi encontrado por Erwin Theodor na Biblioteca da Baviera. Depois dessa descoberta, a tradução brasileira de Erwin Theodor ocorreu em 1992, para um lançamento simultâneo com a Alemanha. No século XIX, no Brasil, vigorou a vertente do Romantismo cujos objetivos eram muito diferenciados daqueles que propunham o romance de Martius, este inclinado ao Romantismo alemão, sobretudo na sua vertente de Jena, cuja ideia era ir de encontro com o outro, pois o romance propõe não uma nacionalização, mas uma desnacionalização. Assim, o romance de Martius não seria destinado ao público brasileiro, sedento por conhecer uma “Literatura brasileira genuína” em que fauna, flora e floresta eram exaltadas pelos autores nacionais sob alegação de serem símbolos do Brasil, elevando o país a um patamar de grandiosidade. Frey Apollonio, um romance do Brasil diz respeito às Letras nacionais por ser um romance que aborda o Brasil e tenta explorar o país, embora pelo olhar estrangeiro.

Palavras-chave: Romantismo alemão. Romance de formação. Martius. Brasil.

ABSTRACT

The novel Frey Apollonio, um romance do Brasil was written by the German naturalist Carl Friedrich Phillipp von Martius in 1831. After stay in the country, in which the author went to the Brazilian Amazon, he wrote a book not only as a trip report, common at that time, but also as a Bildungsroman. The main character, Hartoman, Martius' alter ego, comes to Brazil with an extremely Eurocentric and prejudiced vision of the country and about those who live in this place, best known as Indians. However, after a period living together with the autochthonous, Hartoman partially changes his mind. If before he was shown as Eurocentric, this perception is then transformed, leading the character to a personal and intellectual development, like proposes the Bildungsroman. This novel “of Brazil” remained unpublished in Brazil, as well as in Germany, until 1967, when the manuscript was founded by Erwin Theodor at the Baviera's Library. After this discovery, Erwin Theodor's Brazilian translation occurred in 1992, to a simultaneous release with Germany. During the XIX century, it prevailed in Brazil a strand of Romanticism whose purposes were very different from the Martius' novel, this one more inclined to the German Romanticism, particularly to its Jena period, which wanted a cooperation between different kind of people, not a nationalism as they wanted in Brazil. Thus, Martius' novel would not be directed to the Brazilian public, anxious to meet a “genuine Brazilian Literature” in which fauna, flora and forest were exalted by national authors under the allegation that they would be symbols of Brazil, raising the country to a level of grandiosity. Frey Apollonio, um romance do Brasil

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (Estudos Literários). Mestre em Letras /Estudos Literários pela UFPA. Licenciada Plena em Letras/Alemão pela UFPA. Autora e coordenadora do projeto Littera – literaturas germânica e brasileira da Casa de Estudos Germânicos da UFPA. E-mail: patricia_cezar@hotmail.com.br

is important to the national Literature for being a novel that approaches Brazil and tries to explore the country, even though through a foreigner's point of view.

Keywords: German Romanticism. Bildungsroman. Martius. Brazil.

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

A literatura brasileira obteve sua consolidação durante o período Romântico, com autores nacionais que buscaram, a partir da década de 1830, escrever o que acreditavam ser a fundação de uma “literatura nacional genuína”. Desde o lançamento de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, marco do Romantismo brasileiro que, para Wilson Martins (1978), Soares Amora (1976) e Luciana Picchio (1997) é discutível, o movimento em sua versão brasileira buscou abordar a tradição nacional em romances, “o melhor veículo para propagação de ideias” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1986), por autores como o próprio Magalhães, Teixeira e Sousa com *o Filho do Pescador* embora esquecido; Macedo com *A Moreninha* e principalmente José de Alencar com *O Guarani*, dentre outros nomes expressivos da época. Brasilidade significava a adoção da temática nacional, como o povo, a fauna, a flora e os costumes locais, desenvolvendo assim as cores nacionais numa literatura de identificação nossa.

Contudo, a literatura nacional não se fez por si só. Ela surgiu estimulada por outras literaturas românticas, notadamente europeias, das quais adaptou o molde ao que era brasileiro. Uma das literaturas que muito contribuiu nesse processo foi a dos viajantes, principalmente daqueles que estiveram no Brasil do século XIX. Desde os escritores franceses, como Eduard Corbière, Theodore Taunay, Ferdinand Denis ou Gavet e Boucher aos alemães Langsdorff, Wied Neuwied, Spix, Martius e Gestärker (CANDIDO, 2007), a literatura nacional encontrou nesses autores um ponto de partida para escreverem sobre sua própria terra, sugerida a visão exótica da natureza explorada e contada por esses viajantes que vinham ao país para conhecê-lo ou estudá-lo: América, essa nova parte do mundo apenas conhecida de poucos séculos atrás, tem sido, desde a época de seu descobrimento, objeto de admiração e predileção da Europa. A feliz situação, a fertilidade e a diversidade de seu solo, atraem tanto colonos e negociantes quanto pesquisadores científicos (PRATT, 1999, p.17-54).

Além do interesse no Brasil por parte dos viajantes, é válido ressaltar que, ainda segundo Pratt (1999), a chegada dessas comitivas tinha na realidade um fundo neocolonial, e não somente o objetivo de viagens despreziosas de lazer ou estudo.

Um importante viajante europeu que chegou ao país foi Carl Friedrich Filip Von Martius, botânico alemão interessado pelos assuntos brasileiros, convidado pela corte da Baviera a vir ao Brasil². Aqui, durante uma estadia de 10 meses que se estendeu à Amazônia, Martius escreveu a *Historia Naturalis Palmarum-nova genere et species plantarum, quas in itinere per Brasiliam annis 1817-1820 suspecto collegit et descripsit*, a famosa *Flora Brasiliensis*, que continha 20.733 páginas e apresentava a descrição de 22.767 espécies de plantas (ROSENTHAL, 1992) e a *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Em 1845, Martius ganhou o prêmio do IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro com o artigo denominado *Como se deve escrever a história do Brasil, no qual fala sobre um país “que muito promete”* (MARTIUS, 1845, p. 381-403) e que, dentre outras questões, abordava assuntos como o da miscigenação. Porém, a este trabalho, Martius interessa com relação ao único romance que escreveu: *Frey Apollonio – um romance do Brasil*, inédito no país até o ano de 1992, quando ganhou a tradução em português por Erwin Theodor em lançamento simultâneo com a Alemanha (ROSENTHAL, 1992).

Na obra *Frey Apollonio – um romance do Brasil*, o autor escreveu um livro a priori contraditório, a começar de seu subtítulo, “um romance do Brasil”. Embora tenha ligação com o país a partir desse complemento, Martius o manteve longe do leitor brasileiro do século XIX, sem interesse de publicá-lo no período romântico, ainda que o tivesse escrito no ano de 1831 (ROSENTHAL, 1992). Ao observar o subtítulo em seu original em alemão, lê-se “*Roman aus Brasilien*”, que se traduz por “romance do Brasil”, no sentido do país como procedência, e não “*Roman von Brasilien*”, como “brasileiro” ou “nacional”. Portanto, não pareceu ser objetivo de Martius, como autor abstrato, identificar *Frey Apollonio* - um romance do Brasil como brasileiro, que se reforça ainda pela despreocupação do autor em convencer os leitores sobre sua brasilidade ou em exaltar o nacionalismo no livro à maneira dos autores românticos nacionais. Antes, o romance se aproxima de uma narrativa que, vinculada ao Romantismo alemão em sua ramificação que trata do universal, o de Iena, proporia, para usar os termos de Karin Lisboa, uma “desnacionalização” (LISBOA, 1993, p. 345), uma vez que apresenta os personagens principais europeus; distribui as localizações geográficas do romance entre Brasil, Europa e Arábia, e os índios dos quais partem as principais ações da trama são incas. Assim, a brasilidade de *Frey Apollonio*- um romance do

² No ano de 1815, o rei Maximilian Joseph I da Baviera solicitou à Real Academia de Ciências de Munique uma expedição à América do Sul na qual convocou, dentre outros nomes, o de Johann Baptist von Spix e de Carl Friedrich von Martius, ambos membros da referida Academia.

Brasil é explorada pela visão da alteridade, que demonstraria o país como um lugar cosmopolita, e não somente uma terra só de e para brasileiros.

Em um romance que oscila entre o que Karin Lisboa (1997) interpretou como pendular, cuja narrativa é ora homodiegética, ora heterodiegética, *Frey Apollonio* – um romance do Brasil se afasta da proposta brasileira de Romantismo no século XIX. Não se encontra nele um enredo que aborde o romanesco tão ao gosto do leitor nacional; tampouco são presentes os traços identificadores de brasilidade, como o índio no papel de herói ou a exaltação nítida da natureza, tema comum entre os escritores românticos brasileiros. Não há um esforço do autor em demonstrar a tradição brasileira na intenção de “fundar uma literatura nacional”. Embora Martius se sentisse um “afilhado do Brasil” (ROSENTHAL, 1992, p.11), o mesmo nasceu na Alemanha, e por esse dado do autor concreto retiraria o comprometimento do autor abstrato com o apelo e as características dos romances nacionais, e transferiria o entendimento de “Brasil” para a visão da alteridade, em que o país é visto e sentido pelo estrangeiro. Essa noção de autor abstrato, aqui, é importante pelo fato de que não se está apontando que, pelas origens do autor concreto, existiriam tais diferenças de entendimento do Brasil dentro do Romantismo, mas que, sendo abstrato, temos o que Schmid (2005) define como “níveis de comunicação”, em que o destinatário da mensagem é para quem intencionalmente ou presumidamente o autor se direciona, o “addressee”, no caso, os leitores alemães, uma vez que os aspectos do texto apresentariam uma identificação com esse público. No papel de autor abstrato, o autor se mostra pelo seu ato criativo no qual seu texto, com seus objetivos e subjetividades, surge para que posteriormente o público leitor faça sua reconstrução ao lê-lo. *Frey Apollonio* – um romance do Brasil, escrito à maneira de *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*, de Goethe, é, como aquele, um *Bildungsroman*, romance de formação, termo primeiramente usado por Karl Morgenstern (SELBMANN, 1988), o qual é “uma das preocupações-chave do Romantismo alemão: a formação do indivíduo e o pleno desenvolvimento de suas faculdades” (NIVELLE *apud* VOLOBEUUF, 1999, p.43) e, uma vez que *Bildung* é um conceito que vem do Classicismo, visa o aprimoramento das faculdades morais, intelectuais e espirituais, promovendo assim a harmonia da sociedade: “mediante a narração do amadurecimento de Meister, Goethe apresenta o ideal clássico da formação plena da personalidade” (ROSENFELD, 1997, p. 73).

É dentro dessa noção de vivência e aprimoramento que encontramos Hartoman, personagem principal do livro. Ao sair da Europa para o Novo Mundo, ele será conduzido por um caminho de percepção, reflexão e crítica que resultará na modificação parcial de seu ponto de vista inicial eurocêntrico em relação à realidade que encontra. Após a convivência com os

nativos, os eleva à mesma dignidade dos homens do Velho Mundo. Segundo Volobuef (1999), tal ponto de vista sugeriria ainda, pela variação de nacionalidades apresentadas (alemã, de Hartoman; italiana, de Riccardo; e portuguesa, de frei Apollonio) uma possível convivência universal, cosmopolita, que se aproxima de uma das primeiras vertentes do Romantismo alemão: o *Jenaer Romantik* (Romantismo de Iena), mais aberto à ideia do contato com outras nacionalidades, a exemplo, no século XIX, de August Schlegel na viagem que fez com Madame de Stéal pela Itália, França, Escandinávia e Inglaterra, cujo livro *De'Allemagne*, “a literatura alemã, até então pouco conhecida e quase desprezada no mundo, entrou definitivamente no concerto das literaturas europeias” (CARPEAUX, 2003, p. 91). Por outro lado, o romance posiciona-se contra a *Weltschmerz* (dor do mundo) do Romantismo alemão: na Amazônia, Hartoman diz: “Vós, que vos considerais os cansados da Europa, aprendei com minha solidão mais forte do que eu próprio e que acabaria por matar-se se tivesse de suportá-la para sempre” (MARTIUS, 1992, p.199). Embora Hartoman encerre o romance com um melhor julgamento da cultura brasileira, ele é europeu, e a Europa é a sua casa. Mas, de acordo com Montez:

Sem dúvida, discutir se Frey Apollonio é ou não brasileiro não é a questão principal. Mas esta afirmação não pode escamotear uma questão de fundo relevante. Trata-se da tarefa de investigar à luz das obras concretamente existentes o que realmente foi determinante na origem do romantismo brasileiro, e, no caso concreto de Martius, de se investigar em que consistiu o romantismo de Martius e em que medida ele está inserido no desenvolvimento literário no Brasil, isto é, em que medida ele determina e/ou é determinado pelo então nascente Romantismo brasileiro. (MONTEZ, 2006, p. 6)

Como se vê, Montez (2006) propõe um estudo sobre as origens do Romantismo brasileiro, sobre como ele se estabeleceu no país. A presença dos viajantes foi importante para que anotações e relatos de viagem trouxessem à luz questões ligadas ao país. Mais particularmente, sua realidade tropical diferia muito da paisagem europeia a que estavam acostumados. Se os viajantes sugeriram aos escritores brasileiros abordar a temática de “Brasil”, e se Martius aproveitou a ideia para desenvolver seu próprio romance sobre o país, cabe investigar por que a recepção do romance se tornou inexistente no país no período romântico.

Karin Lisboa (1993), ao contrário de Montez (2006), não proporia uma investigação do Romantismo brasileiro com relação ao romance de Martius, mas afirma que Martius já teria optado pelos moldes de outro romantismo ao escrever o romance: o alemão, a partir do fato de que o romance do naturalista é um Bildungsroman: Em 1831, quando da terceira edição da *Reise in Brasilien*, Martius terminava o escrito de *Frey Apollonio: ein Roman aus*

Brasilien, seu primeiro e provavelmente único romance. Esta obra, que assina como Siutram, anagrama de seu nome, aguardou mais de 160 anos para ser editada. Em 1992, ela vem a lume ao mesmo tempo na Alemanha e no Brasil, em versão traduzida. Conforme o editor e tradutor Erwin Theodor, Frey Apollonio pode ser compreendido como o “primeiro romance do Brasil, dentro e fora do país”, uma vez que este gênero, em sua forma apurada tenha chegado tarde por aqui (...) Theodor considera que o naturalista segue os cânones da literatura romântica, desvelando-se em sua obra como um genuíno *Bildungsroman*. (LISBOA, 2008, p. 117)

No Brasil, além da primeira edição da brasiliense em 1992, em 2005 a editora da imprensa oficial também publicou o romance com a tradução de Erwin Theodor, o que se pode verificar que se trata da mesma tradução. Frey Apollonio, como já dito, ficou inédito para o público brasileiro até o ano de 1992, quando foi publicado no Brasil simultaneamente com a Alemanha, pela editora brasiliense. Escrito em alemão gótico, coube ao tradutor Erwin Theodor Rosenthal decifrar os manuscritos encontrados na biblioteca da Baviera, por ocasião do centenário de morte de Martius e assumir a tradução inteira do romance. De acordo com Lênia Mongelli (1995), Erwin Theodor teve um primeiro contato com o romance no ano de 1967, na forma de um manuscrito (talvez a repetição pudesse ser evitada por outro termo) contendo 314 páginas, cuja leitura não era muito fácil.

O detalhamento do tipo de tradução utilizada por Rosenthal, valeu-se da tradução logocêntrica, ou da tradução multicultural; se como tradutor interferiu no texto original ou não; se reescreveu partes do romance são questões que ainda precisam de estudos. A importância desta tradução de Rosenthal para o português não apenas descortina um romance “do Brasil” que ficou desconhecido do público leitor brasileiro, mas também trouxe a verificação de que, antes mesmo dos escritores brasileiros, como *O filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, de 1843, existiu um romance com enfoque do país, portanto, um primeiro romance do Brasil, porém sob olhos da alteridade. Daí a importância desta tradução de 1992, a primeira em língua portuguesa, publicada com mais de um século de atraso.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio (dir). **A literatura no Brasil**. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986, v.3.p. 231-321.

AMORA, Antônio Soares. **O Romantismo**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976. (literatura brasileira), p. 43.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 291-293.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da Literatura alemã**. São Paulo: Faro editorial, 2003, p. 91.

LISBOA, Karin Macknow. A utopia da grande literatura: Frey Apollonio – um romance do Brasil? In: **Anais do XVII Simpósio nacional de História**. São Paulo, jul. 1993, p. 345.

_____, Karin Macknow. A utopia da grande literatura: Frey Apollonio – um romance do Brasil? In: **Anais do XVII Simpósio nacional de História**. São Paulo, jul.1997, p. 86-136.

_____. Karin Macknow. **Da Expedição científica à ficionalização da viagem: Martius e seu romance indianista sobre o Brasil**. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/91/91>>. Acesso em: 22 Set. 2017.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978, v2. p. 259-260.

MARTIUS, Carl Friedrich von. **Como se deve escrever a história do Brasil**. Revista do Instituto Geográfico Brasileiro, 6 (24) p. 381-403.

_____, Carl Friedrich Phillip von. **Frey Apollonio** – um romance do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 199.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. [Recensão crítica a 'Frey Apollonio – Um Romance do Brasil', de Karl Friedrich Philipp Von Martius] / Lênia Márcia de Medeiros Mongelli. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 135/136, Jan. 1995, p. 286-287.

MONTEZ, Luiz Barros. **Frey Apollonio, de Carl Friedrich Philipp von Martius. Ou como um “romance brasileiro” é, na verdade, uma “narrativa meta-histórica para brasileiros”**. Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/liehd/media/docs/art_luiz3.pdf>. Acesso em: 22 Set. 2016.

MORGENSTERN, Karl. Über das Wesen des Bildungsromans (1820). In: SELBMANN, Rolf. (ed.) **Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans**. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988, p. 55-72 (Wege der Forschung, 640).

PICCHIO, Luciana S. **Historia da literatura brasileira**. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 157. Para a autora, a Revista da Sociedade Filomática, de 1833 é que seria o “verdadeiro berço do Romantismo brasileiro”.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Edusp,1997, p.73.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. Martius – seu único romance. In. **Frey Apollonio – um romance no Brasil**, São Paulo, 1992, p.VIII. Na Alemanha: *Frey Apollonio – roman aus Brasilien*, Berlim, 1992.

_____, Erwan Theodor. Martius – seu único romance. In. **Frey Apollonio – um romance no Brasil**, São Paulo, 1992. p.VIII.

SCHMID, Wolf. **Elemente der Narratologie**. De Gruyter, Berlin, 2005, p.35-37.

SPIX, Johann Baptiste von; MARTIUS, Carl Friedrich von. **Viagem pelo Brasil**, 1817-1820, p.34.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU) 1999, p. 43.

LEITURA DE LINDANOR CELINA: CAMINHOS PARA A COMPREENSÃO DO TEXTO LITERÁRIO

Abílio Cavalcante Dantas Neto¹
Gunter Karl Pressler²

RESUMO

O texto presente inicia a investigação sobre as possibilidades de leitura da obra de Lindanor Celina. A abordagem se dá a partir do conceito de mundo de *relevância* do estudioso Karlheinz Stierle e as reflexões sobre a existência do campo da Literatura da Amazônia trabalhadas pela pesquisadora Camila do Valle.

Palavras-chave: Teoria da Recepção. Amazônia. Regionalismo.

ABSTRACT

The present text begins the investigation into the possibilities of reading the work of Lindanor Celina. The approach is based on the concept *world of relevance* of the scholar Karlheinz Stierle and the reflections on the existence of the field of Literature of the Amazon worked by the researcher Camila do Valle.

Keywords: Reception theory. Amazon. Regionalism.

Recebido em: 10/08/2017
Aprovado em: 04/09/2017

1. DE ONDE VEM A AUTORA?

Lindanor Celina Coelho Casha é uma escritora. Essa é uma afirmação incontestável. Para comprovar sua veracidade, basta que se consulte a sua obra, que é formado por 15 criações literárias (PENHA, 2008), sendo elas romances, livros de crônicas, livros de memórias, livro de poemas e peça de teatro. A autora foi também pesquisadora e professora na Universidade de Lille III, na França, onde ministrou disciplinas sobre literatura e cultura brasileira e desenvolveu uma tese de doutoramento sobre o conto na obra de Mário de Andrade, intitulada “*Quelques aspects du conte chez Mário de Andrade*”.

No entanto, embora sua produção escrita seja um fato em qualquer lugar do mundo, em textos sobre seu trabalho e matérias jornalísticas há, frequentemente, a presença de dois adjetivos classificatórios de sua trajetória artística e intelectual que induzem previamente o leitor a determinados caminhos de interpretação. São eles as palavras: paraense e amazônica.

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia (PPLSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: dantasablio3@gmail.com

² Professor de Teoria Literária na Universidade Federal do Pará/UFPA. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia (PPLSA). E-mail: gupre@ufpa.br.

Lindanor Celina passa, então, a ser uma escritora passível a ser limitada a um determinado campo interpretativo.

A criadora dos livros “Menina que vem de Itaiara”, “Símbolo”, “Contracanto”, “Estradas do Tempo-foi”, “Breve Sempre”, “Pranto pra Dalcídio Jurandir”, “Para além dos Anjos”, “Afonso Contínuo, Santo de Altar”, “A viajante e seus espantos”, “Eram seis assinalados”, entre outros, nasceu, de fato, no estado do Pará, no dia 21 de outubro de 1917. Mais especificamente, no município de Castanhal, e faleceu em 4 de março de 2013. Ainda na infância mudou-se para a cidade de Bragança, localizada no nordeste paraense, e depois morou em locais como Belém, São Luís do Maranhão e, por fim, Paris. A pessoa de Lindanor Celina, sem dúvidas, tendo em vista o território onde se deu seu nascimento, é brasileira, da região amazônica, e paraense. O que buscamos questionar e refletir aqui é o papel que a territorialidade da biografia de uma autora ou um autor cumpre no modo como sua obra é recebida, analisada e difundida, e como esta, pode estar presente, de forma explícita ou não, na obra.

2. CRÍTICA

No prefácio do romance “Eram seis assinalados”, o crítico Fábio Lucas afirma, logo no início de seu texto, que a autora reflete em sua obra “o conflitivo ambiente de seu Estado natal, o Pará” (CELINA, 1994, p.7). Para ele, em seu preâmbulo, a análise das relações sociais que ali se dão são o principal tema e mérito da obra. E sobre a Amazônia, o crítico entende que “A interação homem-natureza ali é de tal forma exuberante que os escritores não escapam do estigma de retratar os conflitos humanos perante o mistério das condições ambientais, sempre determinantes.” (*Ibid.*) Lindanor seria diferente por não agir dessa maneira.

A citação acima exige uma percepção metódica para a compreensão de seu sentido. O autor afirma, como justificativa para a possível predominância da produção literária que prioriza como temática, segundo ele, as condições ambientais da região, que a relação, na Amazônia, entre homem e natureza é exuberante e esta última torna-se, portanto, determinante nas obras dos escritores. Nenhum argumento é apresentado para explicar a citada exuberância. Nenhum autor ou obra é referida, inclusive. Podemos entender que, implicitamente, ele refere-se à dimensão da floresta amazônica e sua influência sobre os indivíduos? Acreditamos que sim. Identificamos aqui o predomínio do senso comum. No

entanto, a questão histórica do território, e não sua natureza apenas física, é que determina, para ele, a rigidez das relações sociais abordadas por Lindanor Celina. Como afirma:

E mais: se o espaço geográfico é rígido às motivações volitivas das personagens, mais inflexível se mostra a estrutura social que a herança histórica impôs à região. O patrimonialismo fundiário deitou raízes tão profundas na Amazônia que a conduta humana ali se rege por estilos comportamentais que reproduzem e aprofundam o poder dominante (CELINA, 1994, p.7).

O texto do prefácio declara ainda que o romance é um discurso sobre a liberdade e também o sobre o controle social que é posto contra essa mesma liberdade. No entanto, esta afirmação é seguida de mais uma volta ao papel central da região como um trunfo da narrativa. Ao que parece, para Fábio Lucas, todos os pontos positivos do romance apontam para o modo como a autora escreve sobre sua região. “O leitor haverá de deliciar-se com os coloquialismos tão bem utilizados pela romancista. E se encantará com imagens, símiles e metáforas que povoam a narrativa, de grande referencialidade regional” (CELINA, 1994, p.9). E reitera nos últimos parágrafos que é “Bastante rico este romance de Lindanor Celina. Traz, mais uma vez, uma contribuição valiosa à literatura regional da Amazônia” (CELINA, 1994, p.10).

Na verdade, *Eram Seis Assinalados* relata o drama de uma queda. O microcosmo familiar gira em torno de Irene. Ao todo, seis pessoas. A seguir, entremostra os caminhos da redenção. O rendilhado da prosa de Lindanor Celina adiciona ao relato o poder da consciência verbal de sua região (CELINA, 1994, p.10).

O escritor Antônio Olinto, autor da apresentação do romance “Breve Sempre”, intitulada “Uma História que flui” (CELINA, 1973, p.3), a exemplo de Fábio Lucas, trata também a questão da territorialidade como um elemento importante a ser considerado pela crítica literária. No trecho em que aborda o contexto literário da época, ele afirma que “no meio de uma espantosa diversidade temática e estilística, há nesses romances uma unidade brasileira. Claro que, no caso, é uma unidade nacional de língua e de espírito, com uma dissimilitude que vem da continentalidade do País” (*Ibid.* p.4).

Embora Olinto diga, mais adiante, que a verdade unitária encontrada nas obras vencedoras de prêmios nacionais, como o Prêmio Nacional Walmap, seja uma “verdade da ficção”, ele não abre mão de citar o local de nascimento dos autores. É seguindo esta linha que ele classifica o livro de Lindanor Celina. Pelo fato da narrativa ser ambientada em Paris e sua autora ser amazônica, ele escreve: “Breve Sempre não é romance da Amazônia. E, contudo, não deixa de o ser. O que Lindanor Celina conta nele é a história de uma brasileira em Paris.” (CELINA, 1973, p.4). Para sustentar sua escolha, ele argumenta:

Paris, vista por Lindanor Celina, aparece de modo diferente do que era costume haver em romances mais antigos. Sua Paris é a de agora, do começo da década de 70. E é também uma Paris brasileira, onde se fala português quase o tempo todo e onde uma pessoa não se sente muito afastada de Belém, Brasília ou Rio. (CELINA, 1973, p.5)

A área jornalística é também farta em textos que associam a vida e a obra de Lindanor à sua terra natal ou a sua saída dela. Constata-se isto pelo título de algumas matérias, como “Bragantina, amiga de Sartre e amante do Pará”, publicada em 20 de julho de 1980, no jornal “O Estado do Pará”; “A literatura do Pará chega às universidades da Europa”, veiculada em 7 de julho de 1985, em “O Liberal”; “Senhora que vem de Paris”, publicada em 29 de fevereiro de 1992, em “O Liberal”; “Letras do Norte: Lindanor Celina”, veiculada também em “O Liberal”, em 23 de fevereiro de 2009 e “Nossa embaixadora em Paris”, publicada em 20 de agosto de 1990 no jornal “A Província do Pará”.

A fim de investigarmos a questão da região amazônica como uma possível chave interpretativa da obra de Lindanor Celina, nos cabe perguntar, portanto: é possível afirmarmos a existência de uma Literatura da Amazônia? O que é a cultura amazônica dentro da obra de Lindanor Celina?

3. A INDEFINIÇÃO DO CAMPO

A pesquisadora Camila do Valle, no artigo “Literatura da Amazônia - dificuldades do surgimento e classificação de um campo”, relata a experiência de investigação do tema a partir da criação da disciplina “Literatura da Amazônia”, que foi ofertada à Universidade Federal do Pará no ano de 2009. Segundo a autora, a tentativa era de descrever a dimensão do campo, sem a pretensão de esgotar a temática.

A partir deste objetivo, foram divididas três partes para análise na criação da disciplina: a literatura dos viajantes que descreviam a região em suas expedições, a produção literária de romances, poemas e contos de pessoas da Amazônia ou que nela viveram e, por fim, os variados discursos da memória, que podem ser também classificados como “literatura oral” ou patrimônio intangível.

Uma das dificuldades relatadas foi a de trabalhar o conteúdo literário a partir de uma abordagem que não impusesse a dicotomia universal e regional como reafirmações do pensamento etnocêntrico europeu que inferioriza o segundo tipo e torna universal, ou comum,

apenas aquilo que interessa à camada do poder social estabelecido. Neste ponto, Camila cita o estudioso Casanova, que afirma que o

universal é de certa forma uma das invenções mais diabólicas do centro: em nome de uma negação da estrutura antagonista e hierárquica do mundo, sob o pretexto de igualdade de todos em literatura, os detentores do monopólio do universal convocam a humanidade inteira a se dobrar a sua lei. O universal é o que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles. (CASANOVA, 2002, p. 194).

Outro ponto problemático é a definição de amazônico como algo que só é passível de ser encontrado neste território. A autora propõe, portanto, que se classifique, como método, as diferenças e as particularidades textuais que não podem ser reduzidas a normas. É proposto, assim, que se passe a repensar aqui o significado da palavra “cosmopolita”, a fim de que não se caia na oposição entre regional e o universal, “como se somente a fixa dualidade pairasse sobre as possibilidades de organização da imaginação humana” (VALLE, Camila. *Plural Pluriel Revue des cultures de langue portugaise*, número 9).

A definição de literatura amazônica que não compreende a complexidade da formação da região, posto que esta se dá sem binarismos claros, demonstra e difunde a falta de informação existente sobre a região e serve ao discurso do universal enquanto comum e “acessível”, enquanto o oposto seria exótico e de acesso limitado.

4. APONTAMENTOS

Para que vislumbremos caminhos para a análise da obra de Lindanor Celina, tendo em vista a centralidade da questão amazônica em sua fortuna crítica, recorreremos aos estudos da recepção literária do autor Karlheinz Stierle, que trabalha com o conceito de mundo de relevância. Vejamos se suas proposições podem ajudar-nos.

De acordo com o autor Gunter Karl Pressler, no texto “A Recepção de Obras Literárias e Críticas: A Questão da Experiência Estética (Ato da Leitura) e do Efeito (Estrutura Narrativa e Discursiva)”, *Stierle* trabalha com a ideia de que o acontecimento, dentro de uma obra literária, seja ela na narrativa ficcional ou pragmática, é sempre uma pressuposição. Isto significa dizer que ele não existe enquanto uma verdade, um dado puro a ser alcançado.

Pelo contrário: o que importa é um conjunto de elementos organizados dentro da narrativa. Conjunto este que é chamado pelo teórico, no caso da ficção, de um ajuntamento de concepções constitutivo-ficcionais que vai dar origem ao chamado mundo de relevância, enquanto que na narrativa de ficção, o que busca-se alcançar é a relevância do acontecimento.

Ao centrarmos nosso senso crítico para a presença de uma cultura ou *ethos* amazônico na obra de Lindanor Celina é necessário, além de aprofundar o debate introduzido no tópico anterior, compreendermos quais são os elementos utilizados pela autora na constituição de suas narrativas que constroem um mundo de relevância no qual é possível identificarmos associações à vida na região amazônica brasileira.

O romance “Eram seis assinalados”, por exemplo, possui passagens que utilizam a dimensão simbólica dos rios, paisagem comum na Amazônia, como elemento significativo para a história narrada.

Irene, Irene, como hoje lhe parece imensa e estranha a cidade à beira daquele rio tão seu amigo, nos tempos da sua pureza. Agora o rio só passava, corria, descuidado, fazendo ouvidos moucos. O rio era apenas uma testemunha. Um dia pensou nele se afogar? Não, não. Pesar dos conselhos que deram, brandamente apontaram o rio, olha, é fácil, fácilimo, eu, fosse tu... (CELINA, 1994, p.14)

Da mesma maneira, a constituição de casas, mais especificamente o espaço dos quintais, é utilizada como imagem poética e narrativa no romance “Estradas do Tempo-foi”, no momento em que a personagem Irene recorda de sua terra natal, a cidade de Itaiara.

De tardezinha. Hora ruim escolheu, hora das melancolias. O velho quintal já se enchia de sombras, e ela foi dizendo adeus a cada coisa, ao trapézio, às mangueiras, à casa da lenha, à jaqueira, já em silhueta recortada contra o céu alto e lavado, onde se atreviam as primeiras estrelas. Estava justamente dizendo adeus ao coqueiro velho... (CELINA, 1971, p.21)

As relações sociais, tal como citadas no texto de Fábio Lucas, também são elementos passíveis de serem inclusos como importantes pontos para análise dos mundos de relevância criados por Lindanor. O gênero social, e como ele se apresenta e é constituído nas comunidades, é uma das temáticas presentes no romance “Menina que vem de Itaiara”.

Papai vivia de andanças na Estrada de Ferro, negociando com peixe seco e camarão. Mamãe nunca saía de casa. Boa católica, nesses tempos, morria de vontade de ir à missa, uma novena, uma procissão. Éramos novatos na cidade, ela não conhecia ninguém a quem me confiar. (CELINA, 1963, p.7)

Conclui-se, portanto, que o conceito de Stierle nos sugere que é preciso encarar a obra literária “por dentro”, a partir de suas próprias ferramentas. Nos cabe então, para um outro momento, a partir desta constatação, refletirmos de que maneira e com quais outros conceitos podemos adentrar a obra de Lindanor Celina a fim de compreendermos ou não a presença de alguma “amazônicidade”.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Lídia Almeida. **Curso Básico de Terminologia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- BUTLER, Judith. **Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo**. Cadernos Pagu, n. 11, p. 11-42, 1998.
- CARVALHO, Flávia Medeiros de; FERREIRA, Alice Maria Araújo. **Da sociolinguística à socioterminologia: definindo conceitos**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens. Salvador. Número 5. 20 p, 2012.
- CASANOVA, Pascale. **República mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Liberdade, 2002 *apud* VALLE, Camila do. **Literatura da Amazônia- dificuldades do surgimento e classificação de um campo**. Plura Plureil Revue des Cultures de langue portugaise- número 9: Amazoniez brésiliennes.
- CELINA, Lindanor. **Menina que vem de Itaiara**. Rio de Janeiro: Conquista, 1963.
- _____. **Estradas do Tempo-foi**. Rio de Janeiro: JCM, 1971.
- _____. **Eram seis assinalados**. Belém: CEJUP, 1994.
- _____. **Breve Sempre**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1973.
- _____. **Pranto por Dalcídio Jurandir**. Belém: Gráfica Falangola Editora LTDA, 1983.
- FAULSTICH, Enilde. **Socioterminologia: mais que um método de pesquisa, uma disciplina**. Ciência da Informação - Vol. 24, número 3, 1995 – Artigos.
- OLIVEIRA, Rosa Helena Souza de. **A Estrutura Narrativa em Eram Seis Assinalados de Lindanor Celina**. XII Congresso Internacional da ABRALI 18 a 22 de julho de 2011. Centro, Centros – Ética, Estética. Anais.
- PENHA, Maria das Neves de Oliveira. **A Cartografia de Irene na Trilogia de Lindanor Celina**. 2008. 132f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação (ILC), Belém, 2008.
- PRESSLER, Gunter Karl. **A Recepção de Obras Literárias e Críticas: A Questão da Experiência Estética (Ato da Leitura) e do Efeito (Estrutura Narrativa e Discursiva)**.
- VALLE, Camila do. **Literatura da Amazônia- dificuldades do surgimento e classificação de um campo**. Plura Plureil Revue des Cultures de langue portugaise- número 9: Amazoniez brésiliennes.
- ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009, p. 131-157.

O NOME DAS PERSONAGENS EM *CINZAS DO NORTE*: UMA QUESTÃO POÉTICA

Lucilia Lúbia de Sousa Pinheiro¹
Gunter Karl Pressler²

RESUMO

O artigo apresenta a forma poética, de acordo com Meschonnic (2002), do nome das personagens em *Cinzas do Norte* (2005), partindo da intenção do autor abstrato em intensificar o nome da personagem principal Mundo, pois ao ser chamado constantemente de Mundo, a personagem transmite a experiência que ele vai ter para além de Manaus, do Norte, mas para o mundo. As experiências que Mundo terá a partir dessas viagens e do próprio contexto na obra o colocam como personagem de um romance de formação.

Palavras-Chave: Nome. Personagem. Cinzas do Norte. Poética.

ABSTRACT

The article presents the poetic form, according to Meschonnic (2002), of the names of the characters in *Northern Ashes* (2005), starting from the intention of the abstract author to intensify the name of the main character Mundo. Being constantly called by the nickname Mundo (World), the character conveys the experience he will have beyond Manaus, from the North to the world. The experiences that Mundo will have from these trips, as well as the very context in the work, place him as a character in a formation novel. Keywords: Name. Character. Northern Ashes. Poetic.

Keywords: Name. Character. Northern Ashes. Poetic.

Recebido em: 10/08/2017
Aprovado em: 04/09/2017

INTRODUÇÃO

Milton Hatoum é reconhecido como um dos grandes expoentes da literatura brasileira contemporânea. Ganhador de vários prêmios literários, tem em sua biografia obras como, *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Órfãos do Eldorado* (2008), *A cidade ilhada* (2009), *Um solitário à espreita* (2013). O autor procurou trabalhar com aspectos que envolvem desde pequenos eventos cotidianos a referências históricas e sociológicas. Suas narrativas têm como cenário a região amazônica, sobretudo a cidade de Manaus.

¹Universidade Federal do Pará. Mestranda em Estudos Literários (Capes/PPGL/UFPA). Email: lubiapinheiro@yahoo.com.br.

²Professor de Teoria Literária na Universidade Federal do Pará/UFPA. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia (PPLSA). E-mail: gupre@ufpa.br.

A epígrafe de João Guimarães Rosa, “Eu sou donde eu nasci, Sou de outros lugares”, contida no livro “Cinzas do Norte” (2005), já demonstra toda carga significativa em cada elemento na narrativa.

Com Cinzas do Norte o cenário é o mundo, não por acaso o nome do personagem central é Mundo (Raimundo). Com a obra, o autor une o social ao existencial. O trabalho com o texto é vasto, pois assim como a literatura contemporânea, podemos encontrar vários elementos que dão sentido à obra.

Como observa Meschonnic (2002 p. 38) “o texto é uma relação com o mundo e com a história, portanto o estudo das obras é uma questão poética”. O nome do personagem Raimundo, cujo apelido é Mundo, foi escolhido pelo autor abstrato, porque atenta para essa relação, pois ao ser chamado constantemente de Mundo, a personagem transmite a experiência que ele vai ter para além de Manaus, do Norte, vislumbrando o mundo que lhe está adiante.

Mundo não queria seguir o destino que o pai queria para ele, não queria assumir os negócios da família. Repudiava qualquer ligação com o pai. Mundo queria ser artista, o artista que tinha um lema “ou a obediência estúpida, ou a revolta” (HATOUM, 2005, p. 10). Ele não se atém às amarras sociais e essa atitude é fundamental para a formação dele enquanto indivíduo, enquanto protagonista de um Romance Moderno de Formação.

1. UM ROMANCE DE FORMAÇÃO

Romance de formação, termo cunhado por Karl Morgenstern (SELBMANN, 1988), descreve aspectos do desenvolvimento pessoal do indivíduo a partir das experiências que ele enfrenta. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Wolfgang von Goethe, no contexto do Romantismo e da Era Clássica da literatura alemã, publicado entre 1795-1796, tornou-se o modelo para uma série de romances posteriores que surgiriam. Segundo Rüdiger Safranski em seu livro, Romantismo uma questão alemã:

O Wilhelm Meister de Goethe havia trazido ao gênero do romance nova reputação, ele motivou a ambição da nova geração de poetas de criar também uma narrativa na qual estivessem interligados a representação do desenvolvimento de um indivíduo interessante, o esclarecimento de problemas do trabalho artístico e uma imagem global da sociedade. Depois do Wilhelm Meister o romance passa a ser um gênero poético universal, no qual tudo podia ter lugar, descrições da natureza, diversos palcos, confusões e conflitos, poemas espalhados, apresentados também sob a forma de diálogos e reflexões, psicologia, filosofia, teoria da arte. Se queria ir afundo com o romance. (SAFRANSKI, 2010, p. 98-99).

A “formação” a partir do conceito romântico, diz respeito ao “desenvolvimento da subjetividade, da capacidade de percepção, reflexão e criação”. O romance de formação, segundo Volobuef (1999, p. 44) “trata-se de uma busca de si mesmo, da libertação das amarras sociais (obediências aos pais e a instituições como o casamento, etc.), da descoberta de novas possibilidades de subsistência que não se restrinjam a profissões burguesas tidas como úteis”.

A personagem é direcionada para um fim harmonioso, irônico, mas harmonioso. No entanto, percebemos que o que foi um mundo idealizado, o início, desmoronou no século XX (PRESSLER, 2002, p.23).

O desenvolvimento harmonioso no indivíduo não existe, ele fracassou. O Romance de formação assume um caráter diferente a partir do século XX, seria então um Romance Moderno de Formação, entendido como capacidade e habilidade de se encontrar no mundo fragmentado, desmoronado – identidades na superfície e no fragmento – “identidade irônica e/ou reflexiva” (PRESSLER, 2002, p. 23).

E Mundo integra o conjunto dessas personagens uma vez que, quando está em Manaus, no período de sua infância/adolescência tem uma postura rebelde, em que ao conversar com Palha, diz que não precisa frequentar a escola para obter conhecimento, conhecimento ele pode ter através dos livros e das obras dos artistas (HATOUM, 2005, p. 119).

A relação de Mundo com o pai nunca foi boa, falando em carta sobre o filho, o pai afirma que “[...] Mundo só se dá com caboquinhos, as crianças da vizinhança são filhos de casais distintos, mas ele só procura os selvagens” (HATOUM 2005, p. 251). Com o passar do tempo, a relação entre pai e filho se agrava “um pai não pode gostar mais de um cachorro do que de um filho” (HATOUM, 2005, p. 123).

E Mundo percebe que não precisa só se afastar de seu pai, como também de Manaus, o que conseqüentemente o leva a viagens para conhecer o mundo. O personagem, então, vai para a Europa, onde conhece grandes centros, como Londres e Berlin.

Aliás, no livro, de acordo com Amarílis Tupiassú (2016), não se pode esquecer:

o jogo de nomeação em Cinzas do Norte. Alicia, a que alicia e se fecha em segredos surpreendentes; Raimundo-Mundo o fulcro de todas, das grandes dores do mundo; Trajano, o imperador, reduzido a Jano, a centro de cegueira, enganos, infidelidades; Ranulfo, Ran, o desgarrado, o desassossego, que pula de charco em charco; Naiá, o nome indígena e pouco mais, a índia distribalizada, sem origem certa, sem família; Olavo, lavo, que te fato lava em silêncio a roupa suja, a consciência que purga, põe pra fora, lava com as armas da palavra (TUPIASSÚ, 2016, p. 167).

Tal como Raimundo-Mundo tem seu significado, Hatoum mexe também com todos os personagens da trama do livro, em que cada um desempenha um papel social ou moral. Como no caso da índia Naiá, a sem tribo, sem identidade, que faz tudo na casa dos Matosos, ou no caso de Jano, o deus de duas faces³, aquele que não reina em casa, aquele cujo filho não obedece e cuja mulher trai.

Essa dupla faceta de Jano ao tratar bem Lavo e não fazer esforço, na visão de Mundo, para tratar bem o filho, leva a relação dos dois até as últimas consequências:

“Vou topar a aposta com meu pai, Lavo. ”
“Vou estudar e morar no colégio militar”
“Não quero fugir. Agora quero ir até o fim. ”
“Até o fim, como? ”
“O fim da minha vida...da minha ou da dele. Não é aposta que ele quer fazer? ”
(HATOUM, 2005, p. 123).

Ao ser levado pelo sentimento de comparação, Jano deixa claro que queria que o filho fosse igual ao amigo:

“Jano bateu no meu ombro esquerdo, pôs o dedo nas três divisas vedes costuradas na manga as camisa: ‘Teu sobrinho promete coisa melhor...bem melhor que o tio e que meu filho, que até agora não promete nada’. ” (HATOUM, 2005, p. 21).

Ran, o desgarrado “subversivo” entendia o trabalho dele como o próprio fazer literário.

Lembro que, em plena tarde de um dia de semana, Ramira o encontrou lendo e fazendo anotações a lápis numa tira de papel de seda branco. Perguntou porque ele lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho. “Estou trabalhando, mana”, disse tio Ran. “Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha”. Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia como uma das definições de literatura. (HATOUM, 2005, p. 24)

Trata-se de um dos trabalhos que ele assim considerava, pois Ran é o protótipo do indivíduo que vai de encontro aos valores institucionais, homem que não sabe viver “preso” em emprego ou casamento. Por isso, ele abandonou mulher e filho na Vila-Amazônica, tanto por não saber viver assim, quanto por ainda amar Alícia.

A vida de Ran é inventar o que fazer, não fazer planos. “Devias passar a vida lendo e vivendo por aí sem profissão. Vais acabar que nem tua tia, trancado numa saleta e rezando para conseguir um cliente...Ou então correndo de uma vara para outra” (HATOUM 2005, p.94). Assim, Ran repreende Lavo pela escolha em seguir a profissão de advogado. Para ele

³ Segundo a mitologia romana, Jano é um deus de duas faces, uma voltada para o passado e outra para o futuro.

nada na vida poderia compensar a liberdade de escolher o que fazer, mandar na sua própria vida.

Lavo, o narrador, nas palavras de Tupiassú (2016) “aquele que de fato lava” é o único na história que consegue ser alguém na vida. Lavo não fazia planos sobre o futuro, no entanto, estuda, cursa uma universidade, tem uma profissão “boa”, tudo o que Jano sonhara para o filho rebelde.

Lavo, lavra, trabalha, escava na memória a história do amigo:

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

A narrativa já começa em “cinzas”, demonstrando a dor e o fracasso do amigo. Esse será, então, o dispositivo para a rememoração da história de Mundo, história esta que Lavo vivenciou de perto. A partir das memórias individuais e coletivas, Lavo vai traçando a tessitura da obra.

Não obstante, termina com Mundo escrevendo a carta para o amigo “(...) Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre...” (HATOUM, 2005, p.311).

2. O RETORNO CÍCLICO

Observamos assim um movimento cíclico, essas cinzas que segundo o Dicionário de Símbolos, de Chevalier e Gheerbrant “[...] entre os maia-quichés, a cinza parece efetivamente ter uma função mágica, ligada à germinação e ao retorno cíclico da vida manifestada: os heróis Gêmeos do Popol-Vuh transformam-se em cinzas antes de ressuscitar como o pássaro Fênix”. (2009, p. 248). A Fênix ressurge, não morre, não é esquecida. A narração de Lavo é um trabalho de não esquecimento.

Alduíno Arana, o artista no qual Mundo se inspira, é visto pelos outros como um charlatão. Em conversa com Lavo Ranulfo fala sobre a identidade desse artista: “O menino Alduíno, o artista e o Arana. Três numa só pessoa. É o maior artista deste nosso fabuloso hemisfério, mas só ele pensa assim”. (HATOUM, 2005, p. 101).

Mundo é influenciado por Arana sem saber que no fundo os dois tem uma relação mais forte, bem mais forte da qual Mundo teria com Jano. Afinal, a relação que ambos tem é

consanguínea. No entanto, mesmo após todas as divergências entre os dois, Lavo se questiona acerca dos pensamentos do amigo:

Todas as críticas de Mundo ao artista da ilha tinham sido insinceras? Depois de tudo o que acontecera entre os dois, das divergências em relação à arte e à vida, ao modo de olhar o Amazonas, Mundo ia retornar à cidade, expor seus trabalhos no ateliê de Arana, e quem sabe, se hospedar na casa dele. Ia capitular, voltar ao tempo da juventude, da ingenuidade, da crença fervorosa e cega no artista da ilha. (HATOUM, 2016, p. 258)

Toda essa crítica vem acompanhada de um fator histórico, quando Mundo retornasse à Manaus, não reconheceria a cidade, mudada, arrasada a pretexto de progresso:

Em poucos anos Manaus crescera tanto, que Mundo não reconheceria certos bairros, ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a “reforma urbana” do coronel Zanda, as praças do centro, como a nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos os seus monumentos saqueados; não viu sua casa ser demolida, nem o Hotel gigantesco erguido no mesmo lugar. Arana, hábil e sagaz, percebeu que o mogno era valioso no Brasil e no mundo e então, juntou a matéria de sua arte a um empreendimento suspeito, passou a exportar objetos e móveis de madeira nobre. (HATOUM, 2005, p. 258-59)

A escrita do texto funciona como uma denúncia ao que acontece em Manaus, essa destruição de que Mundo foi poupado de presenciar, mas que ele já sabia que aconteceria. As palavras das personagens indignam; reclamam. Como bem diz Tupiassú, “seus livros são a prova dessa reclamação verídica atada às amarras do ficcional” (2016, p. 164).

As palavras de Hatoum, além de denunciar essas mazelas, também trazem a doçura de uma região, nos transporta para a floresta, onde podemos sentir os aromas e os ventos vindos do rio. Ao leitor não resta mais nada, a não ser se entregar e embarcar nessa viagem, com um *mister* de sentimentos e nas palavras de Nassar: “em literatura, quando você lê um texto que não toca o coração é que alguma coisa está indo para as cucuias” (NASSAR *apud* TUPIASSÚ, 2016, p. 166).

Ao tratar da linguagem utilizada por Hatoum em suas obras, Beth Brait (2008) argumenta que é possível observar um trabalho singular com a língua, que representa uma “dimensão que conduz a um de seus traços característicos: relatos cerzidos com os fios de reminiscências colhidas na rica experiência individual e coletiva, no fértil imaginário que as alimenta” (BRAIT, 2008, p. 34).

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. (CANDIDO et. al. 2014, p.59). A estética da recepção assegura no leitor a materialização do texto e a atualização do mesmo.

Com isso, segundo Hatoum,

Os escritores têm uma concepção – mais ou menos clara – de cada personagem que vai inventar. O que ela fala? Qual é o tom dessa voz narrativa? Como essa personagem pensa e age? Como ela participa da rede de relações intrincadas que moldam uma trajetória de vida e seu destino? (HATOUM in BRAIT, 2017, p.138)

Assim é a construção de uma personagem, o autor tece com muito cuidado cada passagem, que cabe ao leitor ir preenchendo as lacunas que vão sendo deixadas.

Nem sempre as suposições ou intenções de um escritor são confirmadas pelos leitores. O autor convida seus leitores a acompanhar a trajetória de vida das personagens, a refletir sobre elas, a vê-las como seres fictícios, mas nem por isso menos verdadeiros enquanto durar a leitura. (HATOUM *apud* BRAIT, 2017, p.140)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se vê, a ideia de “Mundo”, o personagem que está em primeiro plano e que remete a essa ideia de abarcar todas as possibilidades fora de seu próprio território- conforto, as demais personagens também têm a noção de que estão em partes distintas do mundo, a partir do momento em que cada um desempenha uma função ou uma atividade nesses diferentes mundos. A reunião de todos eles amplia a ideia da diversidade e multiculturalidade do mundo, e também as suas complexidades.

Desse modo, percebemos que o autor utilizou os nomes dessas personagens para reforçar a ideia de Mundo, o personagem principal da obra. Essa ideia nos remete à questão cosmopolita, assim como os românticos de Jena queriam a expansão das relações da Alemanha do século XIX.

Pela abertura do texto literário, abertura esta que a própria poética possibilita, percebemos que a escolha dos nomes das personagens dialoga com cada papel que elas desempenham na diégese.

REFERÊNCIAS

BRAIT, Beth. **A linguagem da memória**. Revista Língua Portuguesa, n. 31. São Paulo: Editora Segmento, 2008, p. 34-35

_____. **A personagem**. 9.ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 176.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8ªEd. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MESCHONNIC, Henri. Em prol da poética. **In:** Teoria da literatura em suas fontes, vol.1/seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MORGENSTERN, Karl. Über das Wesen des Bildungsromans (1820). **In:** SELBMANN, Rolf. (ed.) **Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans**. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988, p. 55-72 (Wege der Forschung, 640).

PRESSLER, Gunter K.. **O Romance de Formação na Literatura Amazônica**. **In:** I Encontro ABRALIC na Amazônia, 5 a 9 de novembro de 2002., 2002, Belém. ANAIS do I Encontro ABRALIC na Amazônia. Belém: UNAMA 2002, 2002. v. 1

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. Tradução: Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHMID, Wold. **Elemente der Narratologie**. De Gruyter, Berlin, 2005.

TUPIASSÚ, Amarílis. **Escritores da Amazônia e de outros nortes: uma leitora inquieta**. Belém: Secult, 2016.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU) 1999.

SESSÃO LIVRE

AONDE A VISTA ALCANÇA: CONHECIMENTO TRADICIONAL E GEOLOCALIZAÇÃO COMO COMPLEMENTO NA NAVEGAÇÃO EM REGIÕES POUCO CARTOGRAFADAS

Carlos Eduardo R. Andrade¹
José Guilherme Fernandes²
Francisco Pereira Smith Júnior³

RESUMO

O presente artigo apresenta uma discussão sobre as peculiaridades típicas da pesca na região do salgado no nordeste do estado do Pará. Assim, apresenta os métodos tradicionais de pesca utilizados com características próprias de uma região e como esses saberes contribuem para o conhecimento teórico. Como forma de reflexão foram utilizados os estudos de Fernandes e Fernandes (2015) para compreender o saber e o conhecimento dos povos tradicionais, bem como Carvalho (2007) para discutir tópicos relacionados a cultura.

Palavra-Chave: Saberes tradicionais. Conhecimento. Navegação.

ABSTRACT

This article presents a discussion about the peculiarities of fishing in the salty region in the northeast of the state of Pará. It presents the traditional methods of fishing used with characteristics of a region and how these knowledge contribute to the theoretical knowledge. As a way of reflection we used the studies of Fernandes and Fernandes (2015) to understand the knowledge and knowledge of traditional peoples, as well as Carvalho (2007) to discuss topics related to culture.

Keywords: Traditional Knowledge. Knowledge. Navigation.

Recebido em: 10/08/2017
Aprovado em: 04/09/2017

INTRODUÇÃO

O homem busca desde a antiguidade conquistar cada vez mais posições além-mar; seja na procura de alimentos, seja na ampliação das fronteiras dos países, ou simplesmente na busca de um maior conhecimento físico-geográfico do mundo ao seu redor. Independente do motivo que o faça buscar novos horizontes não antes alcançados, três perguntas são fundamentais para o desenvolvimento da navegação: “onde estou” (posicionamento em relação a superfície terrestre), “para onde eu vou” (que rumo terá de ser tomado na navegação) e “quando chegarei” (distância e velocidade, dois fatores e extrema importância

¹ Professor da Faculdade de Engenharia de Pesca, Instituto de estudos costeiros (IECOS) da Universidade Federal do Pará. E-mail: eduardora@ufpa.br.

² Professor do Programa da pós-graduação em Linguagens e saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará. E-mail: mojuim@uol.com.br.

³ Professor do Programa da pós-graduação em Linguagens e saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará. E-mail: fsmith@ufpa.br.

na logística de uma empreitada). Dentre as três perguntas feitas anteriormente, o conhecimento do posicionamento, talvez seja o mais importante, pois apenas a partir dele se pode responder as demais.

Bem antes de o uso da eletrônica, diversos métodos eram utilizados para a obtenção de posições. A importância de conhecer a geografia local e de construções próximas a costa, ainda hoje são os principais meios utilizados para que se tenha uma posição no mar. Contudo para tal, existe a necessidade do conhecimento da cartografia náutica local, o que nem sempre é possível, principalmente em locais de pouco tráfego marítimo, onde a navegação de cabotagem não é constante. Já com a busca de novos horizontes além-mar, em locais com pouca ou nenhuma visualização da costa, outros métodos de localização começaram a ser utilizados. Entre eles o mais comum, pode ser descrito pelo conhecimento dos astros e do caminho descrito por eles no firmamento, esse método serviu como arcabouço para a moderna navegação eletrônica, tão difundida nos dias de hoje.

Mesmo em meados da segunda década do século XXI, diversos métodos de orientação rudimentares, aprendidos com os mais experientes e que os conheceram por intermédio de outros mais antigos, ainda podem ser utilizados, com pouco ou nenhum prejuízo para o conhecimento de uma posição. Esses métodos tendem a se manter, principalmente pela dificuldade de acesso a meios mais modernos de obtenção de posição, em virtude principalmente à falta de recursos financeiros para comprar equipamentos mais modernos ou simplesmente pelo desconhecimento em seu manuseio. Unido a tudo isso, pode se relatar ainda, a pouca ou nenhuma atividade de cartografia náutica nas regiões menos exploradas pela navegação oceânica, o que dificulta a transcrição de posições para cartas náuticas locais.

Principalmente em regiões onde ocorre uma grande influência de regimes fluviais, como por exemplo a mesorregião do Salgado paraense⁴, onde é comum se notar com razoável frequência, alterações naturais das condições de navegabilidade locais que dificultam o uso da cartografia tradicional. Nessas regiões a união de diversos métodos de localização, talvez sejam os únicos como a real possibilidade de ser utilizados de maneira satisfatória. Desde o uso de orientação por astros (o Cruzeiro do Sul que é uma ótima constelação para orientação no meio do mar, por exemplo, já era conhecido pelos nativos locais da região Norte do Brasil e para eles era chamado de Peixe-boi), até a triangulação de pontos conhecidos em terra,

⁴ Microrregião localizada no nordeste do Estado do Pará, notadamente na região costeira da Amazônia atlântica brasileira, composta por praias arenosas e em grande parte por densas florestas de manguezais, em que a prática pesqueira e extrativista marinha são a principal atividade econômica.

donde a partir de alinhamentos entre objetos imóveis no litoral e o navegante, se poderia voltar a uma posição no meio do mar.

Dessa maneira, diversos métodos de localização vêm sendo utilizados por gerações, sendo difundidos entre os habitantes locais das mais distintas regiões litorâneas e fluviais, em todo o mundo, com o objetivo de facilitar a navegação nos locais mais distantes através do conhecimento ecológico local. Aqui, trataremos de dois métodos: a triangulação e o conhecimento dos astros.

1. A IMPORTÂNCIA DOS SABERES LOCAIS E TRADICIONAIS PARA O CONHECIMENTO

Com o surgimento do Positivismo e Iluminismo, no século XVIII, os processos de colonização do mundo ocidental passaram a ter o referendado da ciência, quando culturas e saberes postos em contato começaram a ser comparados em uma perspectiva evolucionista e assim hierarquizantes de povos: por isso, após depredarem e extinguirem, em certos casos, populações e culturas, os colonizadores se lançaram a conhecer o “outro” em um sentido mais “científico”, o que já havia sido amplamente feito por religiosos e naturalistas anteriormente, mas agora, com a legitimidade da ciência, buscou-se estudar os “povos primitivos” pela ótica da nascente antropologia.

Em todos os casos, pouco houve a preocupação em interagir as culturas e os saberes, unicamente o trabalho de observação mediado pelos instrumentos “objetivos” do conhecimento científico e universalista, com os primeiros etnógrafos. Ao estudar o colonizado, valorando-o a partir do lugar de enunciação do investigador, iniciou-se a colonização dos saberes. Com isso, o colonizado, seja o indivíduo de população originária ou transplantada, são caracterizados por sua “ignorância”, “despreparo” para o mundo “moderno”, vivendo em “atraso” em uma comunidade “primitiva”, o que resultou em visão discriminatória dos herdeiros diretos do saber tradicional, como é o caso dos pescadores marítimos da costa paraense, aqui estudados. Em nenhum momento são considerados como portadores de uma cultura própria e independente, inclusive com padrões dificilmente traduzíveis ou adaptáveis à cultura colonizadora, pois os colonizadores antigos e os novos colonizadores, estes oriundos das universidades contemporâneas, são inábeis em propor a interatividade de conhecimentos. O novo e o antigo colonizadores desconhecem ou não querem ver a capacidade de relação harmoniosa e sustentável do nativo com a natureza, a

domesticação de plantas e animais, a construção de técnicas agrícolas e pesqueiras sustentáveis, a solidariedade pela festa e celebração, os rituais inclusivos de sua sociedade.

Esse saber tradicional apresenta suas particularidades, como o uso do corpo como um dos principais instrumentos de mensuração do espaço para a ação efetiva no mesmo, com a finalidade de subsistência, como é o caso dos pescadores do Salgado paraense, em que a observação visual detalhada de acidentes geográficos, da disposição e luminosidade estelares e da turbidez das águas são indicadores de geolocalização e de localização de cardumes são autênticos indicadores “naturais”, passíveis de leitura pelo corpo/visão e interpretação pela lógica ancestral do saber tradicional.

Para Fernandes e Fernandes (2015), esse saber tradicional se operacionaliza, ademais outros aspectos, por: a) uso de captações sensoriais: qualidades sensíveis e propriedades dos objetos; b) base instrumental no corpo, na *performance* e na oralidade; e c) vínculo com o local, o território e a paisagem, com observação exaustiva e construção de inventário sistêmico. Porque o saber tradicional “exige maior participação do sujeito na apreensão do objeto, daí envolver propriamente o corpo e seus sentidos: sabor, paladar, cheiro, gosto” (FERNANDES & FERNANDES, 2015, p.133).

O que propomos aqui não é a absoluta “volta à aldeia”, ou a absoluta espetacularização e canibalização (CARVALHO, 2007) do outro, mas inicialmente um encontro de saberes, uns que foram impostos, outros que foram postos à margem, seja no meio familiar ou comunitário, seja nas escolas.

2. SABERES DA GENTE DO MAR: NA GEOLOCALIZAÇÃO DA PESCA ARTESANAL.

No Salgado paraense, os pescadores ribeirinhos que operam na pesca artesanal de subsistência, dependendo muitas vezes do conhecimento local e de sua capacidade de interpretação dos sinais apresentados pela natureza. Esses possuem técnicas específicas para a geolocalização, onde muitas vezes o conhecimento ecológico tradicional, se mostra mais importante que o uso do mais sofisticado instrumento de navegação eletrônica (figura 1).

Fig. 1 – Pescador em um dos muitos braços de rio (furos) em atividade de pesca sem nenhum apoio logístico, onde o conhecimento de correntes e direção das correntezas são mais que suficientes para definir onde colocar os apetrechos de pesca.



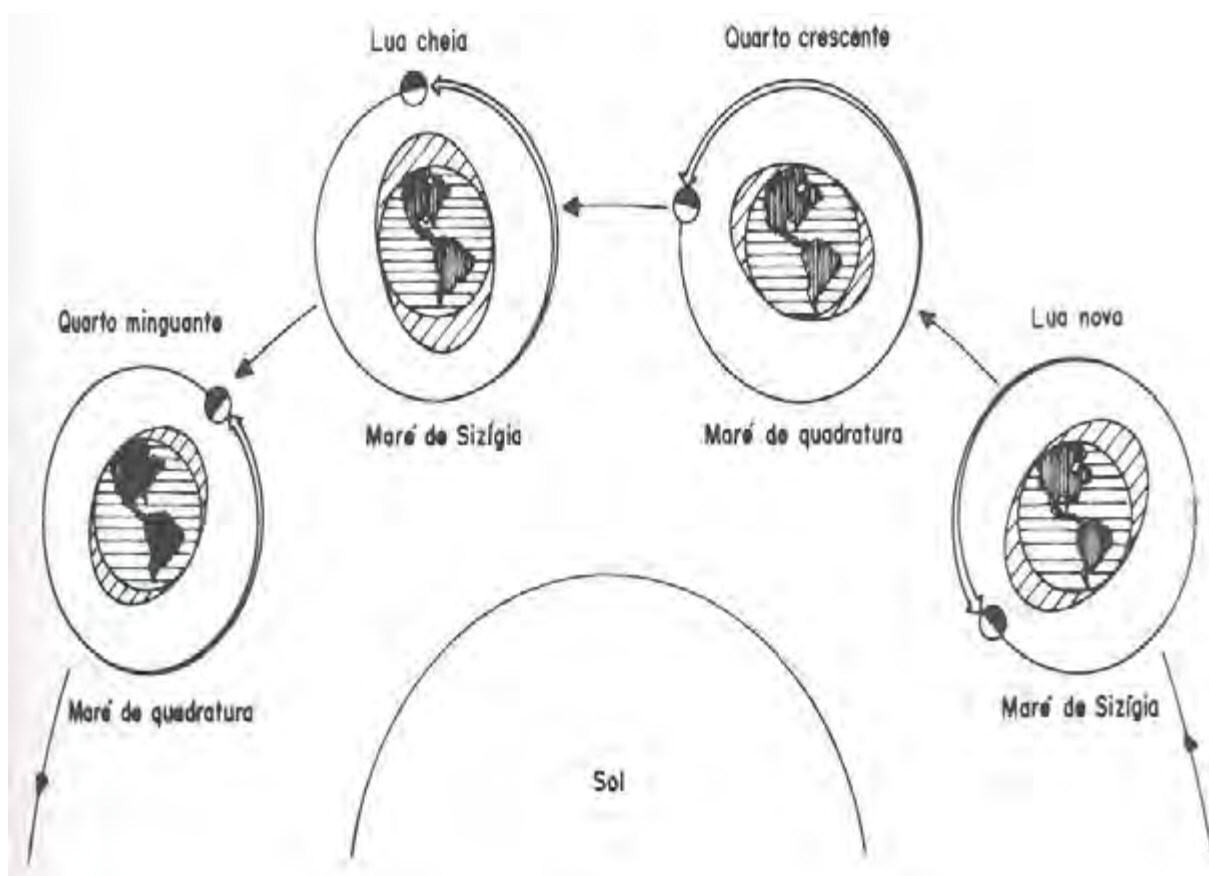
Se for levado em consideração as pequenas distâncias navegadas para a atividade de pesca em rios da região Norte, assim como a dificuldade de se encontrar pontos distintos e visíveis em terra para que se possa fazer marcações e ainda as constantes mudanças dos contornos dos rios, a busca de pescadores está baseada no conhecimento tradicional dos pescadores que operam nessas regiões. Tais conhecimentos estão ligados principalmente as influências da atração gravitacional entre Terra e lua (com seus regimes de mares), a luminosidade lunar, a orientação espacial com o conhecimento de alguns astros do firmamento e ao tipo de fundo, levando em consideração a preferência e comportamento dos peixes, como descrito a seguir.

3. ATRAÇÃO GRAVITACIONAL E LUMINOSIDADE

Dentre os corpos celestes que oferecem influências sobre a dinâmica da Terra, a lua pode ser apresentada como o principal responsável por isso. Dependendo da fase em que se encontre a lua, se pode observar uma diferença da intensidade de sua atuação sobre as massas líquidas. Sendo assim, para os pescadores, duas marés podem ser identificadas: as marés vivas

ou de sizígia (quando a lua se encontra nova ou cheia), com uma grande amplitude de maré e com um maior deslocamento de massa d'água e consequentemente de sedimentos em suspensão no fundo e as marés mortas ou de quadratura (quando a lua se encontra em quanto), com menor amplitude e menor deslocamento de massas. Esse maior ou menor deslocamento de massas de água e de sedimento em suspensão faz com que uma maior quantidade de nutrientes seja acessível aos peixes que se encontram no fundo, aumentando a atividade dos mesmos e a sua exposição no ambiente. Na figura abaixo pode ser observado que durante as sizígias, uma maior quantidade de líquidos é atraída para a direção da lua, apresentando, dessa maneira, maiores marés. O oposto pode ser observado durante as marés de quadratura.

Fig. 2- Fonte: Fonseca (2002)



“A lua mexe até com a cabeça das pessoas com problemas” (Frase de pescador anônimo em Bragança do Pará).

A grande amplitude de marés observada na região norte (chegando a uma diferença de até cinco metros entre a maré seca e a cheia), determina o fluxo temporal da pesca na região. Em Bragança do Pará, por exemplo, a saída de pescadores para a pesca está intrinsecamente

ligada à altura das águas circunvizinhas, onde nos momentos de maré baixa, a atividade de pesca se torna praticamente impossível em virtude do encalhe dos barcos.

Por outro lado, a luminosidade refletida pela lua, pode ser um fator agregador comportamental de espécies. Alves & Nishida (2002) em observações com caranguejos junto a um manguezal do nordeste do Brasil, identificaram que os ciclos lunares exercem grande influência na vida dos caranguejos, fato também relatado por pescadores que operam na captura desse recurso no NE do Pará.

4. ORIENTAÇÃO ESPACIAL

A falta de acesso a equipamentos de navegação mais sofisticados e até mesmo de uma simples bússola, aumenta o poder de observação dos pescadores artesanais de subsistência. O clarão causado no horizonte pelas cidades nas noites mais escuras, o sol e as constelações fácies de ser observadas no firmamento, são utilizados constantemente pelos pescadores mais experientes. Cidades como Bragança e Augusto Correia,⁵ por exemplo, criam dois mantos de luz no horizonte, facilmente observado por pescadores que se utilizam deles para definir os rumos a seguir.

Na imagem a seguir, pode ser observada a constelação do Cruzeiro do Sul (Peixe boi, para os pescadores mais antigos), comumente utilizada por pescadores para o conhecimento de rumos, a partir da projeção da haste maior da cruz (indicando o sul verdadeiro).

⁵ Cidades da região nordeste do estado do Pará

Fig. 3- Localização do polo sul verdadeiro, a partir da projeção da haste maior da cruz até o horizonte, de acordo com o relato de pescadores do NE do Pará (Fonte: www.planetário cusco.com)



5. TIPO DE FUNDO

A falta de equipamentos sofisticados que auxiliem nas pescarias unido ao conhecimento tradicional adquirido no decorrer da vida dos pescadores artesanais, leva os mesmo a procurar métodos que facilitem a localização de cardumes. Dentre esses métodos um dos mais comuns é o que se refere ao conhecimento do habitat e hábito das espécies que serão capturadas. Cor e composição do material são os principais fatores utilizados pelos pescadores para determinar se uma região tenderá a ter uma maior ou menor produtividade pesqueira.

“Quando saímos para a GÓ, procuramos colocar o material em locais onde o fundo seja de lama preta”. Esta fala de um pescador artesanal, que trabalha nos manguezais de Bragança (PA), é significativa de um saber ancestral e que mostra sua praticidade em situações localizadas de sua própria realidade, daí a importância de se justapor saberes locais e conhecimentos mais científicos, para a complementação e ampliação do conhecimento em perspectiva intercultural e interdisciplinar.

6. TRIANGULAÇÃO TERRESTRE

A partir de observações de corpos estáticos nas margens (construções e elevações naturais), também é possível se fazer marcações e se traçar rumos dentro dos corpos hídricos. Os pescadores locais costumam utilizar esse método simples para a sua orientação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “saber fazer” compreendido na atividade de pesca, junto as populações tradicionais do salgado paraense, apresenta peculiaridades típicas à região. Métodos utilizados mundialmente na atividade de pesca e navegação, não se empregam para a região em estudo, tornando a atividade, para a região, com características próprias e dificilmente observadas em outros lugares do mundo. A pesca na região no salgado paraense, parece ser uma atividade com características próprias e que necessita de estudos a parte das diversas atividades no mundo.

Apesar de a atividade não possuir métodos mais modernos de navegação e captura, de uma maneira geral, as técnicas empregadas na região em estudo, sustenta a atividade de maneira plena, não sendo necessário a modernização, aparentemente mantendo a atividade menos predatória e, portanto deixando mais equilibrada social e ecologicamente.

REFERÊNCIAS

ALVES, Romulo Romeu da Nóbrega; NISHIDA, Kioharu Alberto. A ecdise do caranguejo-uçá, *Ucides cordatus* L. (DECAPODA, BRACHYURA) na visão dos caranguejeiros. **Revista Interciência**. v. 27, p. 110–117, 2002.

CARVALHO, José Jorge de, “Espetacularização e canibalização das culturas populares”, In: **I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**, São Paulo, Instituto Polis, Brasília, Ministério da Cultura, p.p. 79-101, 2007.

FERNANDES & FERNANDES, Daniel dos Santos. José Guilherme dos. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 127-150, jan./jun. 2015.

FONSECA, Maurílio Magalhães. “Arte naval”. 6ed – Rio de Janeiro: **Serviço de documentação da Marinha**. 2v:1c, 2002.

A TRADUÇÃO NO NINAR DE UMA CANTIGA: ENTRE O RITMO, O SENTIDO E A ALTERIDADE

Rosanne Castelo Branco¹

RESUMO

O presente artigo objetiva discutir abordagens entre a narrativa oral, ritmo e tradução no contexto do gênero da cantiga de ninar infantil francesa “*Frère Jacques*”, observando as variáveis fônicas e de sentido, originadas do contraponto léxico-semântico-cultural resultante da tradução da produção oral francesa, como língua de partida, tanto quanto para a língua alemã e para a língua inglesa, como línguas de chegada. A investigação visa analisar, mais particularmente, de como se dá o fenômeno da tradução na inter-relação da poética com essas instâncias oriundas de tradução, considerando suas vozes, ritmo, humor e performances, buscando apontar as estratégias utilizadas pela tradução, de forma a manter a musicalidade e manutenção da obra na sua completude poética. Para fundamentar e dar sustentabilidade a essa investigação, no âmbito da Poética, da Oralidade e da Tradução foram considerados os pensamentos de teóricos como Paul Zumthor (1993), Henri Meschonnic (2010), Antoine Berman (2013), Georges Mounin (1963) e Octavio Paz (1991). Durante as abordagens e análises poderemos constatar que na oralidade da cantiga de ninar, assegurar a musicalidade fonética e o ritmo têm mais relevância do que o caráter lexical e semântico.

Palavras-chaves: Oralidade. Cantiga de Ninar. Tradução poética. Alteridade

ABSTRACT

This article aims to discuss approaches between the oral narrative, rhythm and translation in the gender context of French children's lullaby "Frère Jacques," noting the phonic and direction variables, originating from lexical-semantic-cultural counterpoint resulting from translation of French oral production as the source language, as well as for the German language and the English language as target languages. The research aims to analyze, more particularly, how it is the phenomenon of translation in the interrelation of poetics with these instances arising from translation, considering their voices, rhythm, mood and performances, seeking to identify the strategies pursued by the translation in order to maintain musicality and maintenance of the work in its poetic completeness. To support and give sustainability to this investigation, within the Poetics, Orality and Translation, were considered the thoughts of theoretical as Paul Zumthor(1993), Henri Meschonnic(2010), Antoine Berman (2013), Georges Mounin (1963) and Octavio Paz (1991). During the approaches and analysis, we can see that, in the lullaby orality, the phonetic musicality and rhythm have more relevance than lexical and semantic character do.

Keywords: Orality. Lullaby. Poetic Translation. Rhythm.

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

Resquícios de memórias da infância nos fazem lembrar a magia dos sons e da musicalidade da canção “*Frère Jacques*” presentes no imaginário popular e do nosso mundo infantil, bem como, nos reporta, momentaneamente e de forma humorística, à expressão “conto do vigário” de cunho popular, cuja significação é voltada ao tema da esperteza e oportunismo religioso à época do século XVIII, cuja expressão adentrou no Brasil oriunda da

¹ Mestra em Estudos Literários -Universidade Federal do Pará(UFPA), Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos das Tradução(DINTER). E-mail: castelobranco.rosanne@gmail.com.

cultura de Portugal e que se mantém até hoje nos discursos literários e de oralidade popular, especialmente nos povoados e nas pequenas cidades do interior do Brasil. Embora não seja o foco da atual pesquisa, abordagens de humor relatados ou musicados em poemas litúrgicos, constatamos em nossas pesquisas a presença frequente de freis e padres inseridos em linguagens poéticas orais, dentre estas “*Frère Jacques*”, cuja canção retrata mensagens de valores morais e status, de cunho humorístico, que esse grupo eclesiástico exercia e despertava na sociedade naquele determinado período.

A investigação vai se reportar à cantiga de ninar infantil francesa “*Frère Jacques*”, que segundo pesquisas de Sylvie Bouissou², pesquisadora francesa e doutora em musicologia, aponta que a canção é de autoria de um dos maiores músicos franceses do século XVII a XVIII, Jean-Philippe Rameau³(1683-1764).

A pesquisadora Sylvie Bouissou destaca ainda, que esta popular melodia tem origem em épocas distantes, mas que teve sua primeira publicação em 1811, localizada em uma relação de compositores no *La Clef de Vault Corporation*, fundada em 1720, tendo esta instituição recebido muitos artistas e intelectuais à época, dentre eles, Jean-Philippe Rameau. É importante considerar que a canção *Frère Jacques* já foi traduzida para vários idiomas no mundo linguístico e se encontra, praticamente, em todas as línguas europeias, bem como em outros continentes, com tradução para o chinês, hebraico, vietnamita, turco, japonês, indonésio, esperanto, etc.

Sabemos que o discurso canônico europeu sempre foi supremacia como referência de produção ou manifestação, excluindo qualquer tipo de produção que não estivesse de acordo com as normas estabelecidas pelos padrões canônicos europeus, como era o caso de cantigas populares e de ninar. Esses comportamentos têm origem no processo de colonização, pelo qual passam as línguas consideradas marginalizadas ou periféricas, oriundo do processo de imposição das línguas hegemônicas das línguas e literaturas europeias, interferindo e resultando numa dependência cultural.

Como ressalta Frederico Fernandes (2008, p. 01), em seu ensaio intitulado *De Narrativas Oraís e suas Abordagens Interdisciplinares*, cuja análise se reporta à obra *Oral and Written Narratives and Cultura*⁴, organizada por Irene Blayer e Francisco Cota Fagundes, há

² Sylvie Bouissou est agrégée de musique, docteur en musicologie (université de Paris-IV, Sorbonne) et docteur habilitée (université Paris I, Sorbonne-Panthéon) Disponível em <<http://www.iremusc.cnrs.fr/fr/membres-permanents/sylvie-bouissou>>. Acesso em: 15 maio. 2016

³ Disponível em: < <http://www.la-croix.com/Culture/Musique/Jean-Philippe-Rameau-est-l-auteur-de-Frere-Jacques-2014-10-06-1216933> > Acesso em: 15 maio. 2016

⁴ Paraliteratura: termo com que se designam todas as formas não canônicas de literatura (autoajuda, folhetins romanescos, literatura cor-de-rosa, romance ultralight, literatura de cordel, literatura oral e tradicional, banda

dois aspectos que merecem destaque no século XVI quando desponta o interesse pela coleta e estudo de textos da cultura popular, incluindo os de produção, circulação e armazenamento oral, que seriam o diletantismo, que dava ao texto poético uma aura exótica e o espírito pedagógico, de sintonia corretiva e de valorização moral. Segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986), o diletante é aquele que se ocupa ou exerce uma arte por gosto, como amador, e não por ofício ou obrigação, somado ao caráter da formação pedagógica e de cunho moralizador.

Comenta Ernani Terra (apud Paes, 2014, p.16-17), de que há uma tendência em não se atribuir valor literário a esse tipo de literatura oral, geralmente considerada kitsch, e denominada também de Paraliteratura⁴.

No entanto, é válido registrar, que tanto a *Iliada* quanto a *Odisséia*, poemas homéricos, circularam oralmente antes de serem compilados por escrito, tornando-se literários. Tais observações vêm ao encontro das pesquisas e idéias valorativas sobre a Poesia Oral, defendidas pelo medievalista e escritor suíço, Paul Zumthor(1915-1995), ao destacar na sua obra *A letra e a voz* (1993, p.35), que

A “literatura” medieval, de que se entende por “índice de oralidade” tudo o que, no interior de um texto informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos

E se soma à ideia de que uma forma qualquer de oralidade precede a escritura ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático (1993, p.109). Reforçando a sua análise, Zumthor acrescenta à pesquisa, de que a partir do século XIII se efetiva um aperfeiçoamento das grafias, contribuindo para um crescimento no número de textos, sobretudo dos poemas litúrgicos, em particular, de dramas eclesiásticos, e de canções de trovadores, *trouvères* ou *Minnesänger*.

É quando nos chegam cinquenta *chansonniers*, poesia de língua francesa, dos séculos XIII, XIV e XV. Concretamente, estudos como os de Paul Zumthor e Menéndez Vidal⁵ desconstruíram a ordem e modelos estabelecidos por pressupostos e regras relativas à poeticidade da linguagem medieval, possibilitando elementos inovadores aos fenômenos da oralidade poética, frente aos modelos, até então inquestionáveis quanto à retórica da escritura,

desenhada, literatura marginal e popular, etc) CEIA, Carlos. E-Dicionário de termos literários. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em: 25 abr. 2016.

⁵ Menéndez Pidal, poeta e erudito, autor de *Romancero hispánico*, obra que trata da história oral de um gênero poético do século XIV.

fazendo-se repensar posições sobre as estratégias consideradas como as únicas válidas até aquele momento.

Na concepção de Zumthor (1993, p.18 e 19) existem três tipos de oralidade que correspondem a três situações de cultura. Uma primária e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura, oriunda de grupos isolados e ausentes de sistema de simbolização gráfica ou em grupos isolados ou analfabetos. A oralidade mista, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada, e a oralidade segunda, quando se recompõe com base na escritura num meio onde a oralidade tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário.

Segundo Zumthor, entre os séculos VI e XVI, prevaleceu uma situação de oralidade mista ou segunda conforme as épocas e as regiões, as classes sociais, quando não aos indivíduos. Ao cantar ou recitar um texto improvisado ou memorizado, o poeta faz uso da sua voz e confere autoridade ao canto oral. É exatamente o prestígio da tradição unido ao que o integra nessa tradição que se dá a ação da voz que contribui para valorizá-lo e lhe conferir a permanência da sua significação no caráter performático.

1. ORALIDADE, RITMO, TRADUÇÃO E FILOSOFIA

Tais reflexões sobre a *Oralidade Poética* defendidas por Paul Zumthor nos fizeram buscar uma linha imaginária de inter-relação com o pensamento do teórico da poesia e estudioso da tradução, Henri Meschonnic (1932-2009), no que diz respeito à sua obra *Poética do Traduzir* (2010). Independente da distinção dos referidos autores na defesa de suas temáticas, como a Oralidade e a Tradução, verificamos a importância que ambos estudiosos dão destaque à fenômenos como o sentido, o ritmo, a musicalidade, a oralidade e o aspecto cultural, assegurando a materialização desses fenômenos a fim de que se façam presentes na essência da análise das abordagens. Para encontrarmos esse ponto em comum entre ambos, observamos que Meschonnic (2010) relaciona a tradução à prática literária, através da linguagem e a teoria da linguagem na inter-relação com o sujeito e sua transformação no mundo, onde defende que cujas transformações proporcionam o ato da tradução, com apoio na oralidade subjacente. Ou seja, ritmo, musicalidade, oralidade e o sentido se fazem presentes subjetivamente e inconscientemente, provocando uma reação da mente humana frente ao processo de tradução. Meschonnic (2010: XXIV), afirma:

Começa-se a descobrir a oralidade da literatura, não somente no teatro. [...] Descubra-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma forma de sua individualização, como uma forma-sujeito

Meschonnic (2010) observa que o ritmo da palavra não condiz ao ritmo do sentido, bem como, sustenta que é má aquela tradução que substitui a poética do texto pela ausência de poética; ou que substitui o ritmo e a oralidade pelo descontínuo do signo; que substitui a organização de um sistema do discurso pela destruição desse sistema. O pesquisador assegura ainda, que a prática da tradução passa pela compreensão unida à interpretação na ação do próprio sujeito, não ao encontro da Identidade, mas sim, quando se concretiza na alteridade, ou seja, o indivíduo se torna capaz de se colocar no lugar do outro, mantendo uma relação de diálogo e respeito às diferenças linguísticas e culturais. Percebemos que tanto Zumthor quanto Meschonnic são contemporâneos de uma mesma geração de pensadores que interagiram e pensaram sobre o fenômeno social, temática essa que se fazia vibrante e latente com o despertar dos estudos da antropologia e da sociologia, unido ao pensamento da psicanálise, estudos dos filósofos da Escola de Frankfurt e dos pós-estruturalistas. Vale à pena ressaltar, que o pensamento moderno sobre a tradução e linguagem se constrói nas reflexões e observações de filósofos como Benjamin, Heidegger, Gadamer e Derrida (sem falar nos filósofos analíticos como Wittgenstein e Quine), onde se afirma existir uma ligação muito antiga entre o “filosofar” e o “traduzir”. (Torres et all. apud Berman, 2013, p.25). Podemos constatar que as reflexões filosóficas relativas à inter-relação da linguagem, discurso e a tradução fizeram com que a tradutologia tomasse novos rumos nos seus estudos, adentrando em análises voltadas para abordagens sobre o sentido e transcendência.

Na sua análise sobre a Poética de traduzir de Meschonnic (2010), Alice Maria Ferreira (1982, p.70)⁶ destaca a importância que as observações do linguista francês Benveniste (1902-1976) exerceram na academia e se somam ao pensamento de Meschonnic, na crítica à tradução ao defender a oralidade no escrito, bem como, que o ritmo está presente na linguagem, em um discurso, ou seja, seria uma configuração do discurso, e não seria uma subcategoria da forma, mas sim uma organização (disposição, configuração) de um conjunto. Alice Maria enfatiza o pensamento de Meschonnic ao comentar que, uma vez que o discurso não é separável do seu sentido, conseqüentemente, o ritmo é inseparável do sentido do discurso.

⁶ FERREIRA, Alice Ma.A. Noções Fundamentais Para Se Pensar A Poética Do Traduzir de Meschonnic. *Traduzires n°1, Brasília, Maio/2012, p.94-102.*

Ainda na sua reflexão sobre o pensamento de Meschonnic, Alice Maria (2012, p. 100) acrescenta que o teórico combate todo e qualquer dualismo em tradução: língua de partida/língua de chegada; significante/ significado; forma/conteúdo; letra/espírito, etc. bem como, o autor critica assim a noção de signo que se opõe à noção de sujeito.

Pois o ritmo não é mais som, não é mais forma, mas um sujeito, uma historicidade. E traduzindo o discurso e não a língua, traduzimos um sujeito inscrito no seu discurso e transformado por ele, ou seja, uma historicidade. O reconhecimento do ritmo como organização do sentido pelo sujeito implica uma crítica ao signo linguístico. Pois o ritmo, sendo uma organização contínua na linguagem, evidencia a estrutura descontínua do signo. Meschonnic diz

Porque no ritmo [...] não se ouve o som, mas o assunto. Não é uma forma distinta do sentido. Traduzir, segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético [...] (MESCHONNIC, 2010, XXXII).

O que faz lembrar na abordagem de Octavio Paz⁷(1996), que teremos que considerar três realidades: o ritmo do idioma neste ou naquele lugar e em determinado momento histórico, os metros derivados do ritmo do idioma ou adaptados de outros sistemas de versificação; e o ritmo de cada poeta, sendo este último o elemento distintivo e o que separa a literatura versificada da poesia propriamente dita. Tal observação encontra ressonância nas reflexões do linguista francês, Georges Mounin (1910-1993), quando argumenta que a tradução se concretiza numa série de operações das quais o ponto de partida e o produto final não passam de significações inseridas numa respectiva cultura. Mounin relaciona o homem à sua língua e a sua inserção no mundo. O teórico defende a importância de admitirmos o fato de que a língua se modifica menos rapidamente que a experiência [do homem] no mundo (o que explica a resistência oferecida pelo léxico à estruturação), onde as transformações da experiência humana não repercutem automaticamente na língua.(1963, p. 247). Para justificar tal afirmação, Mounin nos faz lembrar de que os falantes do passado remoto buscavam suas justificativas em explicações físicas, metafísicas e religiosa para fenômenos linguísticos e que a língua conserva em estado fóssil estruturas superadas, criadas pelo homem e referentes à sua experiência do mundo no passado, resultantes em fósseis linguísticos, léxicos e sintáticos (1963, p. 247 e 248).

Ainda na sua reflexão sobre o pensamento de Meschonnic, Alice Maria (2012, p.100) acrescenta que o teórico combate todo e qualquer dualismo em tradução: língua de

⁷ PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1996.

partida/língua de chegada; significante/ significado; forma/conteúdo; letra/espírito, etc. bem como, o autor critica assim a noção de signo que se opõe à noção de sujeito.

Podemos constatar a inserção do pensamento heideggeriano refletida na experiência do homem frente ao processo de tradução, constantes nas teorias de Mounin e Berman quando relacionam a tradução à experiência. E “assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência.[...] A tradução é sujeito e objeto de um ser próprio.” (BERMAN, 2013, p. 23)

Segundo Audigier (*apud* Mounin, 1963, p. 161), a fonética está ligada à musicalidade de um texto. Mesmo tratando-se de escrita, uma história se lê em voz alta, porque de modo tradicional significa o conto de tradição oral. Ele questiona as relações entre os sons e o sentido, perguntando-se como a fonética influencia o sentido, e quais são as ligações entre sons e sentido. Segundo o estudioso, trata-se de uma associação condicionada que acaba se estabelecendo entre a imagem e a imagem visual. Na opinião de Octavio Paz (1996, p.13), ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso [...] Todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa.

2. A CANTIGA DE NINAR E SUA TRADUÇÃO POÉTICA

O objetivo principal desse artigo é poder identificar na cantiga de ninar francesa “*Frère Jacques*”, os elementos de abordagens específicos trilhados pelos tradutores, que nos façam identificar as constatações de acordo com as observações de teóricos como Meschonnic, Berman e Mounin como solução para assegurar uma tradução adequada da composição musical nas línguas de chegada, do alemão e do inglês, no intuito de preservar a musicalidade, o ritmo, a performance e o sentido.

Vamos observar, a seguir, o texto francês da cantiga de ninar oral “*Frère Jacques*”, tendo como línguas de chegada a cantiga oral alemã e a inglesa. Senão, vejamos:

Tabela 1: Cantiga de Ninar “*Frère Jacques*”

FRANCÊS	ALEMÃO(Tradução:Prune)	INGLÊS(Tradução:Kristina Pimenova)
1.Frère Jacques, Frère Jacques	1.Bruder Jakob, Bruder Jakob,	1.Brother John, brother John
2.Dormez-vous ? Dormez-vous ?	2.Schläfst du noch? Schläfst du noch?	2.Are you sleeping? Are you sleeping?
3. Sonnez les matines ! Sonnez les matines ! 	3. : Hörst du nicht die Glocken? Hörst du nicht die Glocken? 	3. Morning,bells are ringing? Morning,bells are ringing?
4.Din, dan, don; din, dan, don	4.Ding dang dong, ding dang dong	4.Ding,Ding,Dong; Ding,Ding,Dong;

Fonte:< <https://www.youtube.com/watch?v=BC6rvbxdywg>>. Acesso em: 03 abr. 2016

A tradução poética de chegada no alemão e no inglês da cantiga de ninar francesa “*Frère Jacques*”, de Philippe Rameau, não se dá de forma literal no caráter lexical e semântico. Tal opção feita pelos tradutores se dá ao optarem por manter a sonoridade através do ritmo da canção que se traduz na musicalidade e na performance, como defende Zumthor na oralidade poética (2013, p.18). A referida decisão pelo ritmo em detrimento do léxico e semântico, que se traduziria no sinonímico ou tradução literal, acaba por assegurar a preservação sonora da musicalidade de forma inconsciente, tal qual a manutenção poética na transcendência junto á imaginação, conforme assinalou Berman (2013, p. 25) ao afirmar que o ato de traduzir se dá quando “a tradução é produzida pelo pensamento. Quando a tradução pode passar perfeitamente sem teoria, não sem pensamento”. Ao destacar o fenômeno da voz humana, de forma subliminar e como dimensão do texto poético, determinado pelo plano físico, psíquico e sócio-cultural, constatamos inicialmente que na oralidade, a musicalidade fonética e o ritmo apresentam maior importância frente ao caráter lexical e semântico, anteriormente citado. Considerando as diferenças linguísticas e fonéticas de cada língua, observamos a opção do tradutor pela variação linguística, ou inserção de novos componentes linguísticos nas frases com o claro objetivo de manter uma aproximação ou equivalência rítmica com a sonoridade musical da cantiga de ninar infantil de origem francesa.

Senão, vejamos: 1) no primeiro verso, ao se tratar de nome próprio e que, normalmente, não se traduz de uma língua para outra, verificamos que o nome próprio Jacques em francês, recebe a tradução para Jakob em alemão, e John, em inglês. Isso deixa transparecer que houve uma busca pelo tradutor em adequar sonoramente a tradução do nome

próprio para Jakob, o que logo nesse primeiro verso, percebemos a primeira variação linguística, uma vez que João em alemão, normalmente é traduzido por Jochen e não por Jakob. Ao mesmo tempo constatamos que a sonoridade de Jakob se adequa melhor ao contexto musical e rítmico do que Jochen, em razão da fonética do [ch] alemão ser fricativa, o que acarretaria uma mudança rítmica, motivada pela fonética.

2) No segundo verso, os verbos do inglês e do alemão se colocam em posição opostas: onde no alemão, o verbo se coloca no “no início da frase interrogativa correspondendo ao tempo verbal [schläfst] no presente e na segunda pessoa [du] acrescido de uma palavra de realce [noch], [schläfst du noch?], enquanto no francês o tempo verbal inicial é o imperativo expresso na palavra [dormez-vous?]. Ressaltemos que o pronome “du” no alemão tem caráter de proximidade de tratamento, enquanto, o inglês faz uso do presente contínuo em detrimento do presente simples [Are you slepping?]. 3) No terceiro verso, constatamos uma variação linguística bem acentuada entre o francês, o alemão e o inglês: o francês destaca que “os sinos tocam”, enquanto a tradução alemã, no objetivo de preservar a harmonia das relações semânticas e musicalidade rítmica, opta por alterar o contexto linguístico ao colocar uma frase interrogativa negativa e acrescentar o verbo “hören” e o advérbio “nicht” à estrutura linguística [Hörst du nicht die Glocken?], enquanto o inglês acrescenta o advérbio “morning”(sugerindo o sentido do “amanhecer”). 4) No último verso que trata da repetição sonora de três sílabas harmônicas, também se percebe a opção da tradução da língua alemã pela manutenção das mesmas sílabas fônicas iguais à língua francesa, mantendo a mesma sonoridade, enquanto a língua inglesa opta por alterar as sílabas e, conseqüentemente, a sonoridade musical sofre uma pequena alteração, preservando o ritmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao optarmos por analisar a tradução de uma cantiga de ninar, com origem na oralidade, enveredamos por caminhos que, anteriormente, ficavam à margem dos estudos científicos como a tradução. No entanto, os novos estudos sobre a tradução poética, desenvolvidos por Meschoonic (2010), Berman (2013), Mounin (1963) e Paz (1991) nos possibilitaram reflexões e uma inter-relação com a filosofia, assegurando os novos pensamentos e reflexões na defesa do sentido e da experiência do homem no mundo, alicerçados nas abordagens filosóficas que desconstruíram ideias estruturalistas, de certa forma, pouco discutidas à época sobre a tradução e que, aos poucos, foram sendo

reconstruídas e repensadas, frente à chegada de novos pensamentos filosóficos como os da fenomenologia, psicanálise, sociologia e antropologia.

Percebemos que é nesse intercruzamento entre filosofia, tradução e o caráter semântico de palavras que as diversas significações se colocam frente à diversidade de interpretações, onde temos que buscar o sentido do homem inserido na sua própria história e cultura através da própria linguagem e da alteridade através do outro. Com esses estudos pós-estruturalistas e filosóficos constatou-se que a tradução sempre se fez presente em todas as comunidades, sejam elas as mais longínquas, e que a tradução está na essência do homem e de sua linguagem, na busca de comunicação entre os povos.

REFERÊNCIAS

ANDRADA, P.D. Resenha Meschonnic, H. **Poética do traduzir**. Cadernos de radução, nº33, p. 341-365, Florianópolis-jan/jun 2014/1.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª. Ed. Tubarão/Florianópolis: Copiart/PGET/UFSC, 2013.

FERNANDES, Frederico. **De Narrativas Oraís e suas Abordagens Interdisciplinares**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 179 - 182, jul./dez. 2008 .

FERREIRA, Alice Maria. **Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Meschonnic**. Traduzires nº1, Brasília, Maio/2012, p. 94-102.

GIULIANI, Emmanuelle. **Jean-Philippe Rameau est l'auteur de Frère Jacques**. Disponível em: <<http://www.la-croix.com/Culture/Musique/Jean-Philippe-Rameau-est-l-auteur-de-Frere-Jacques-2014-10-06-1216933>>. Acesso em: 22 out. 2017

MESCHONNIC, H. **Poética do Traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010. 279 p.

MOUNIN, Georges. **Os Problemas teóricos da tradução**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1963.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. 3ª. Ed. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1996.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. **A "literatura" medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**DA ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA (1996) À NARRATOLOGIA, DE
WOLF SCHMID (2014). UM BREVE HISTÓRICO (TAMBÉM DA TERRA
BRASILIS)**

Gunter Karl Pressler¹

RESUMO

O ano de 1966 marcou a viagem dos Estruturalistas Franceses (R. Barthes, J.Lacan, G.Genette, J.-P.Vernant, L.Goldmann, T.Todorov, N. Ruwet e J. Derrida) para o colóquio intitulado, *As Linguagens da Crítica e as Ciências do Homem*, organizado pela Universidade John Hopkins em Baltimore/EUA. Naquele ano também saiu o famoso número 8 da revista *Communications* (“Análise Estrutural da Narrativa”) com os artigos iniciais da nova vertente teórica. Roland Barthes perspectivou, juntamente com outros estudos daquela revista, o do Todorov (“As Categorias da Narrativa Literária”) e o de Genette (“Fronteiras da Narrativa”), a chamada ciência da narrativa. A partir do termo apresentado por Todorov (1982 [1969]: 10), surgiu “a narratologia, a ciência da narrativa”. Nas décadas seguidas, a Narratologia incentivou centenas de pesquisas e projetos, por exemplo, o Centro Interdisciplinar para a Narratologia, na Universidade de Hamburgo (ICN) que já trouxe no *curriculum* um longo desdobramento sobre romances e narrativas na teoria alemã, anglo-saxônica e russa. A Narratologia é a primeira vertente da teoria literária que entrou no campo da reflexão da História, das Ciências Sociais e Políticas, da Comunicação, entre outros, pelo termo *storytelling* (Ch. Salmon, 2007). O nosso artigo desenha e narra o desenvolvimento histórico e o aprofundamento teórico sobre o discurso narrativo, o modo de narrar e as narrativas.

Palavras-chave: Narratologia. Estruturalismo. Barthes. Schmid.

ABSTRACT

In the year 1966 the French structuralists (R.Barthes, J.Lacan, G.Genette, J.-P.Vernant, L.Goldmann, T.Todorov, N.Ruwet and J.Derrida) travelled to the United States to participate on the John Hopkins University in Baltimore an event named *The languages of criticism and the sciences of man*. In the same year was published the number 8 of *Communications* with the issue, “L’Analyse Structurale du Recit” which content articles by the new theoretical wave. Roland Barthes aimed, together with other studies of the scientific journal, like Todorov (“The Categoriies of literary Narrative”) and Genette (Narratives Frontiers”), the so-called science of narrative. Over the decade, Narratology has encouraged hundreds of researches and projects, for exempla, the Interdisciplinary Center for Narratology at the University of Hamburg (ICN), which has already brought a long running outline of novels and narratives in German, Anglo-Saxon and Russian Narratological Studies. Narratology is the first strand of literary theory that has entered the field of the reflection of History, Social and Political Sciences, Communication, among others, by the term *storytelling* (Ch.Salmon, 2007). Our article draws and narrates the historical development and the theoretical deeping on the narrative discourse, the way of narrating and the narratives.

Keywords: Narratology. Structuralism. Barthes. Schmid.

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

¹ Professor de Teoria Literária na Universidade Federal do Pará/UFPA. Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia (PPLSA). E-mail: gupre@ufpa.br.

A narrativa vence o conceito.
Michel Serres

Gostaria de entrar no assunto com uma observação muito geral, aquilo que todo o mundo sabe, mas que ficaria uma “verdade reconhecida” na ciência somente se um grande nome expressasse esta verdade. “Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas” (Barthes, 2008 [1966], p. 19). “Uma tal universalidade da narrativa” – continua Roland Barthes com uma interrogação: “deve levar a concluir por sua insignificância?” Para um cientista, isto é um desafio: “Para descrever e classificar a infinidade das narrativas, é necessário pois uma teoria” (2008, p. 19 e 22). As questões de Barthes, antes de oferecer soluções, indicam o caminho de teoria (mais adiante já vem a resposta de T.Todorov) indutiva ou dedutiva? Quais são os critérios desta seleção e delimitação?

O “estruturalismo nascente”, diz R.Barthes, naquele momento de 1966 - o “Ano-luz” para Françoise Dosse: “Tudo se desacreditou” (1994 [1991], p. 353; Vol.II) - colocou suas questões no interior da relação história e língua. As referências são Ferdinand de Saussure, os formalistas russos, Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss: “ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) ou então possui em comum com outras narrativas uma *estrutura* acessível à análise”.²

A argumentação de Barthes desemboca numa solução no interior do Estruturalismo, porque “há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras” (2008, p. 21; grifo por mim). Metodologicamente, Barthes escolhe o procedimento dedutivo (o indutivo desembocaria na morte de Funes, o memorial³): “Para descrever e classificar a infinidade das narrativas é necessário, pois, uma ‘teoria’ (no sentido

² Barthes, 2008, p. 20; grifo por mim. Wolf Schmid conceitua esta situação como *mediacy*, *Mittelbarkeit* [mediação/mediador] (Schmid, 2010, p. 1).

³ Lembramos ao conto de Luis Borges, “Funes, o Memorioso” (1944). “De fato, Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado [...] Resolveu reduzir cada uma de suas jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que definiria logo por cifras [...] Nos deixam vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. Este não o esqueçamos, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intolerantemente preciso. Havia aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (Borges, 1975, p. 11 -117); cf. o artigo de Eliana Pereira (2012) e Júlio Pimentel Pinto (2001). Lembro-me do meu projeto de doutorado sobre a recepção de Walter Benjamin, em que queria relatar e analisar cada artigo, estudo, cada articulação sobre Benjamin. Tinha um orientador que me parou logo.

pragmático do qual se acabou de falar) [...] No estado atual da pesquisa, parece razoável dar como modelo fundador à análise estrutural da narrativa à própria lingüística” (2008, p. 22; Barthes mesmo colocou o termo teoria entre aspas; grifo por mim).

Em poucos anos, Roland Barthes abandonou, como ressalta François Dosse (1994, p. 51), as ambições expressas no número da revista *Communications*, de 1966. O que aconteceu? Julia Kristeva, recém-chegada a Paris, frequenta os seminários de Barthes e traz na bagagem o nome de Mikhail Bakhtin, “desconhecido até então na França, e de quem ela se fez a introdutora ao prefaciá-lo para [a editora] Le Seuil seus textos traduzidos para o francês [1963, 1965, 1970]” (1994, p. 73). Bakhtin introduz na abordagem estruturalista a dinâmica histórica, a saída do fechamento do texto, “ampliar a inteligibilidade dos textos literários” (1994, p. 73). Dosse chama isto de “reviravolta de Roland Barthes”: “A chegada dessa jovem búlgara ao seu seminário vai fazer sucumbir as ambições cientistas que ele exprimira tanto nos *Elementos de Semiologia* [1965] quanto em *Crítica e Verdade* [1966]. É uma verdadeira relação de permuta que ele institui com seus estudantes” (DOSSE, 1994, p. 76).

Em 1970, Barthes publica seu novo estudo *S/Z*. Com essa obra ele “desconstrói sua própria grade conceitual para dar maior liberdade à sua intuição literária” (Dosse 1994, p. 76). Isto se realizou com seu famoso livro *O Prazer da Leitura* (1973). E, percebemos pela palavra “desconstrução”, que François Dosse usa a influência de Jacques Derrida sobre Barthes. Ele iria- pensando na metáfora de Borges - para o caminho de Funes com sua proposta da “análise textual”, posterior da “análise estrutural”. Também, é a saída e a vantagem do cientista acadêmico se tornando ensaísta, pois para apresentar seu estudo, não precisa se submeter a um sistema teórico de intersubjetividade da reflexão no contexto da comprovação do juiz de valores (referências de autoridades, a lógica científica). Barthes foi não só um cientista, como também um escritor.

Dois textos de Barthes, ainda daquela fase estruturalista, são muito utilizados nos estudos sobre narrativas. Um ensaio do livro *O Grau Zero da Escrita* (1953, traduzido no Brasil em 2002!), “A Escrita do Romance”, e a análise de um conto de Edgar Allan Poe do livro *Semiótica Narrativa e Textual* (1973), organizado por Claude Chabrol, publicado pela editora Cultrix, São Paulo, em 1977⁴. O último texto já demonstra sua saída da análise estrutural para a análise textual. Quem conhece o texto sabe que se trata um pouco do que caracteriza o Funes, de Borges.

⁴ O texto foi incluído, posteriormente, n^o *Aventura semiológica*, trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes 2001 [1985].

O que era um ensaio de 41 páginas, o de Barthes, em 1966, perspectivou juntamente com outros estudos da revista, o de Todorov (“As Categorias da Narrativa Literária” e o de Genette (“Fronteiras da Narrativa”) uma nova vertente teórica, a Narratologia, que incentivou dezenas de pesquisas e projetos, por exemplo, o Interdisciplinary Centre for Narratology (Centro Interdisciplinar para Narratologia), na Universidade de Hamburgo. Os resultados de quatro décadas estão no livro de Wolf Schmid (2014; edições anteriores em russo, alemão e inglês), possibilitando diferenciações e caminhos verticais de pesquisa e mais de 70 livros publicados pelo grupo até hoje (meados do ano de 2017). O histórico desta vertente, desde o início do século 20 (K.Friedemann, H.James, G.Lukács, V.Slovskij, P.Lubbock, E.M.Forster, V.Propp, N.Friedman, F.K.Stanzel, E.Lämmert), passando pelos Estruturalistas (R.Barthes, J.Greimas, U.Eco, G.Genette), desembocou em trabalhos de S.Chatman, M.Bal, J.Lotman, S.Rimmon-Kenan, G.Prince, C.Reis/A.C.Lopes, D.Herman, A. e V.Nünning, J.Pier, J.Ch.Meister, W.Schmid, M.Fludernik) sem um sinal de debate no Brasil.

Todas as fontes indicam a seguinte definição de Tzvetan Todorov como certidão de nascimento daquela teoria que R. Barthes evocou, a Narratologia. A definição do “Manual da Narratologie”, publicado em 2009 e acessível como Living Handbook of Narratology, constata:

The French term *narratologie* was coined by Todorov (1969, p. 10), who argued for a shift in focus from the surface level of text-based narrative [...] to the general logical and structural properties of narrative as a *univers de représentations* [...] Todorov thus called for a new type of generalizing theory that could be applied to all domains of narrative, and in fact for a hypothetical “science that does not exist yet; let’s call it NARRATOLOGY, or science of narrative” (MEISTER, 2009, p. 331)

O texto original de Todorov diz⁵:

Nosso esforço aqui será de chegarmos a uma teoria da narração de modo que possa ser aplicada a cada um destes domínios. Consequentemente, mais do que dos estudos literários, esta obra depende de uma ciência que ainda não existe, digamos a Narratologia, a ciência da narrativa. Entretanto, os resultados desta ciência não serão desprovidos de interesse para o conhecimento da literatura, uma vez que a narrativa constitui, frequentemente, seu centro (1982 [1969], p. 10).

Gérard Genette colocou logo, neste contexto, “as fronteiras da narrativa” em vigor e se tornou referência internacional da Narratologia com seus trabalhos posteriores (1972, 1983 e 1991): “Definir positivamente a narrativa é acreditar que a narrativa é evidente, que nada mais natural do que contar uma história” – compare com as palavras de Barthes – “É necessário

⁵ “Cet ouvrage relève d’une Science qui n’existe pas encore, disons la *narratologie*, la science du récit” (1969, 10). O trecho está no livro, *A Gramática do Decameron*, trad. bras. Leyla Perrone-Moisés, 1982, p. 10: “O livro observa uma ciência que ainda não existe, vamos chamá-lo *narratologia*, a ciência da narrativa”.

voltar mais uma vez ao estupor de Valéry diante de um enunciado como ‘A Marquesa saiu às cinco horas’”. Genette (2008, p. 265) constata que

a literatura moderna viveu e ilustrou esse espanto fecundo [...] Esta questão falsamente ingênua: *por que a narrativa?* – poderia pelo menos incitar-nos a pesquisar, ou mais simplesmente a reconhecer os limites de certo modo negativos da narrativa, a considerar os principais jogos de oposições por meio dos quais a narrativa se define, se constitui em face das diversas formas da não-narrativa

O artigo em 1966 ainda terminou com muitos “talvez” sobre o que fazer com o romance na “idade da representação”; talvez a narrativa [...] seja já para nós, como a arte para Hegel, uma coisa do passado” (2008, p. 284). A ciência da narrativa tornou-se o futuro da reflexão teórica posterior ao Estruturalismo e saiu, pela primeira vez, de dentro da Teoria da Literatura para as outras áreas das ciências modernas. Hoje se fala de “Narratologias” (HERMAN, 1999).

Este ano de 1966 também marca a viagem dos Estruturalistas Franceses (Barthes, Lacan, Genette, Vernant, Goldmann, Todorov, Ruwet e Derrida) para o colóquio intitulado *As Linguagens da Crítica e as Ciências do Homem*, organizado pela Universidade John Hopkins em Baltimore e incentiva uma onda norte-americana do estruturalismo, ligado ao nome de Paul de Man⁶. Os anais do evento foram publicados em 1970 por Richard Macksey e Eugenio Donato⁷.

O que aconteceu naquele momento histórico no Brasil? Massaud Moisés publica, em 1967, seu caderno de ensino da história e teoria literária, elaborado desde março de 1952, quando iniciou sua atividade de docência (“Prefácio da 1ª ed.”, escrito em 26 de agosto de 1965, da Criação Literária, que está hoje na 20ª ed. 2006, com pequenas modificações, mas é o mesmo “manual da sua atividade de docente” desde a primeira publicação, em 1958, como “balão de ensaio” (já a 21ª ed. em 2006 e várias reedições até 2015). Em 1975 e 1978, Moisés acrescentou no prefácio uma réplica às críticas recebidas. Podemos imaginar o que ele quer dizer com “a crítica militante” ao assinalar “que algumas de minhas [MM] generalizações não podiam ser aceitas porque ‘sem referências’, como se eu tivesse escamoteado os autores

⁶ Paul de Man nasceu como Paul Adolph Michel Deman na Bélgica, mas realizou sua carreira acadêmica, depois do seu doutorado na Harvard University, nos Estados Unidos.

⁷ O título indica a translatação do estruturalismo: *Translation of The structuralist controversy: The languages of criticism and the sciences of man*, an edited transcript of the proceedings of an international symposium, held Oct. 18-21, 1966, in Baltimore under the auspices of the Humanities Center of Johns Hopkins University (O livro foi traduzido, em 1976, pela editora Cultrix: *A Controvérsia Estruturalista: as Linguagens da Crítica e as Ciências do Homem*). Macksey foi director do Centro das Humanidades que foi fundado pela Fundação Ford. Eugenio Donato trabalhou, entre 1964 e 66, como professor de francês em Baltimore. O evento *As Linguagens da Crítica e as Ciências do Homem*, no qual participou Paul de Man ao lado dos franceses. Derrida proferia sua conferência, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" derrubou, se dizem, o templo do Estruturalismo.

estrangeiros em que me houvesse abeberado”. Moisés (1997, p. 13) combate a crítica: “Na verdade [...] a crítica não escondia que lhe custava admiti-las [as postulações] como sendo de um brasileiro, e de um brasileiro que a partir da própria experiência e das próprias reflexões pudesse chegar a inferências plausíveis, defensáveis e, quiçá, originais”

O livro didático foi muito clarificador, particularmente seus esquemas dos “ingredientes”, como ele chamou os elementos narrativos numa linguagem ala cuisine française/bourgeoise: ação, personagens, tempo, espaço e linguagem. Mas as reedições devem chegar, finalmente, ao limite, seu limite epistemológico, pois usar a literatura crítica ultrapassada, que tem um valor bastante informativo e descritivo, não é mais considerável. O mesmo diria ao livro de Flávio Kothe, *A Narrativa Trivial* (1994). No prefácio, o autor caracteriza seu livro como ensaio e se preocupa com o discurso ideológico e não “narratológico”. Um livro até interessante para professores da comunicação, pois se desdobra sobre a “literatura de massa”. Mas na Teoria da Comunicação já tem um “narratólogo”, Luiz Gonzaga Motta que publicou, em 2013, *Análise Crítica da Narrativa*. A explanação do tema começa, como é o costume, desde o início remoto de todas as coisas e em termos gerais. A explanação que simplifica o assunto no tom de fala e não na linguagem científica⁸. O que quero dizer com isto? Tem mais falácia do que rigor de investigação científica. Em vez de estudar a literatura crítica, publicada desde o “ano-luz” de 1966, depois com Todorov, Motta se volta para aquele tempo que inventou ainda a roda da teoria literária (Aristóteles e companhia).

No capítulo 3, intitulado “A teoria da narrativa – Narratologia”, Motta inicia com a seguinte frase: “O que é narrar? Narrar é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho”. Eu digo: “narrar” não é “relatar”! Sabe-se desde a graduação que se classifica vários gêneros ou tipos textuais, mas três modos de “enunciação”: narrar, descrever e dissertar. O dicionário diz (o dicionário se ocupa com as palavras e não com as teorias): “v.t. Narrar, expor: relatar o ocorrido. Apresentar relatório”. Para um cientista, o Dicionário é uma fonte de informação, não a autoridade em definir o assunto em questão e nem uma referência para analisar textos.

A explicação do dicionário indica como o verbo “relatar” uma relação com a realidade: Resumir, verbalmente ou por escrito, o conteúdo de um processo, de um projeto de lei etc., e sobre ele manifestar-se, para orientar a votação de seus pares em órgão de

⁸ Uma ressalva, o autor relata que iniciou este livro como apostila num curso de graduação e, posteriormente, resolveu publicá-lo como um “manual” que poderia ser útil para alunos da pós-graduação; já falamos isto no caso do livro de Massaud Moisés, o que ocorreu há 50 anos; alguma coisa deve mudar, diria eu.

deliberação coletiva. Quer dizer, com esta explicação estamos obviamente fora de textos ficcionais (literários) e no modo dissertativo. E não no modo narrativo! Estamos no campo de textos pragmáticos!

O que significa, na definição do dicionário, “evento”? O que quer dizer “de interesse humano”? Quem toma a decisão e com quais critérios? À proposição principal seguem duas sentenças secundárias numa construção de participios passados: “enunciados” e “encaminhado”. O infinitivo, por exemplo, pode ter função de substantivo; o gerúndio pode desempenhar função de advérbio ou adjetivo, enquanto o particípio pode valer por um adjetivo. O particípio é a forma nominal que expressa o resultado do fato verbal, ou seja, indica uma ação já realizada, finalizada. Focalizando mais, diria eu, significa investigar as implicações deste discurso do autor: trata-se de um discurso do imperativo categórico.

Pensando na forma do discurso do autor, o que quer dizer a “definição” de “narrar”? Temos a importância de tempo (duração, frequência), mas o desfecho? Quer dizer, desfecho intencional, estrutural e/ou casual?

Outro exemplo de se aproveitar de novas reflexões sobre narrativas, narração e Meta-história é o artigo de Alexandre Abreu. Ele apresenta sob o título “Narratologia e Meta-Historiografia” uma análise do romance *A Gloriosa Família*, de Carlos M. Pestana de Santos, aplicando suas leituras teóricas de forma mecânica. “O romance” – diz Abreu (2010, p. 29).

pode ser entendido como sofisticado recurso narratológico e metahistoriográfico. Ao dar voz para um mestiço mudo, tem-se uma profunda sistematização conceitual em narratologia, revigorando o papel do narrador em obras ficcionais. No romance percebemos a metahistória, que entende o estudo da história em uma multiplicidade de pontos de vista. Diante dessa perspectiva multifacetada, o valor documental de um texto narrativo literário se unifica ao valor do documento histórico e ajuda, até, a questionar o mesmo.

O autor sobre a metodologia, então, introduz: “a narratologia destaca-se como uma ferramenta pertinente de leitura e interpretação de obras ficcionais e não-ficcionais. Muito mais do que uma atribuição de nomenclaturas, a narratologia empreende uma tarefa de sistematização conceitual, revigorando estratégias de se abordar obras literárias” (2010, p. 29). E, logo depois, já está com seu latim no fim: Refere-se a T.Todorov (*A Gramática do Decameron*, de 1982) e esclarece com Carlos Reis (esquecendo a mulher e coautora: Ana Cristina M.Lopez). Depois vai para V.Propp e A.J.Greimas, naturalmente, R.Barthes e G.Genette – tudo *en passant* -... (um tipo de Funes).

Onde Barthes começa (“Inumeráveis são as narrativas do mundo”), Motta e Abreu terminam (“Narrar é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho”; “a narratologia empreende uma tarefa de sistematização

conceitual”). Como ressaltamos, não se trata, nos textos referidos, de uma linguagem científica ou uma abordagem científica que deve ser comprovadamente entendida como uma linguagem lógica. Parecem mais narrativas do que textos críticos. Luiz Motta “se filia à narratologia”, mas a Narratologia não é um clube, é uma teoria praticada e não recontada; deve prevalecer o modo dissertativo. A abordagem que toma a palavra Narratologia à moda, confirma o que já foi dito anteriormente, mas com outra terminologia – assim os termos de Gérard Genette (1978 [1972]), “narrador hetero-, homo e autodiegético”, substituem os antigos termos “narrador onisciente/onipresente” e “Eu-narrador”. Os trabalhos fundamentais de Genette, “Discours du Récit”, no livro *Figuras III* (1972), traduzido em Portugal (1978), e *Nouveau Discourse du Récit* (1983), não foram traduzidos no Brasil. A única fonte destes termos do pensamento de Genette, em português, é o livro traduzido sob orientação de Maria Alzira Seixo, em 1978, e o Dicionário de Teoria da Narrativa (1988, na editora Ática; saiu em Portugal, em 1987), de Carlos Reis⁹ e Ana Cristina M.Lopes.

A grande lacuna de estudos narratológicos *stricto sensu*, no Brasil, diante da velocidade e produtividade dos estudos no exterior desde a década de 1970 (Genette, 1972, 1983, 1991; Schmid, 1973, 2003 (russo), 2005, 2008, 2014 (alemão, edições sempre atualizadas e ampliadas), 2010 (inglês); S.Rimmon-Kenan, 1976; M.Bal, 1977, 1985; S.Chatman, 1978; D.Cohn, 1978, 1995; G.Prince, 1982, 1987; S.Lanser, 1986, 1987). A produção se triplicou na década de 1990.

Reconhecemos, então, abordagens sem conhecimento da literatura crítica. Não se trata de uma definição ou de um discurso científico, ao contrário, trata-se daquilo que se chama “falácia” no modo narrativo, provar eficazmente o que alega, sem argumentar, só convencer de modo implícito. Cada vez mais os termos da Narratologia entram no discurso, Alexandre Luiz Motta (2005, p. 215). diz:

a forma de narrativa de contar as coisas está impregnada pela narratividade, a qualidade de descrever algo enunciando uma sucessão de estados de transformação [...] que produz significações e dá sentido às coisas e aos nossos atos [...] o impulso cultural [consiste em] não apenas de narrar, mas de dar aos eventos um aspecto de narratividade

O que significa “narratividade” nesta construção frasal e redundante: a forma de narrativa “está impregnada pela narratividade”? O que são “eventos” que indicam “estados de

⁹ Cf. a entrevista que C.Reis cedeu à revista *Terra Roxa* (Londrina/Paraná), em 2004, em que usa unicamente a terminologia de Genette. Reis é um dos organizadores do evento “International Conference *Figures of Fiction*”, em que são tratados temas na perspectiva narratológica. O próximo evento ocorre em novembro deste ano, na Universidade de Coimbra.

transformação”, “dá sentido”. Que sentido?¹⁰ O desdobramento sobre a literatura crítica e o acompanhamento do debate desde a década de 1970 está ausente. De repente, os novos autores se aproveitam dos resultados e aplicam mecanicamente e sem nexos lógicos à terminologia.

Wolfgang Iser questiona a forma tradicional ou “universalista” do ato da interpretação literária e crítica. O estudioso parte da observação de W.K.Wimsatt e M.C.Beardsley sobre o que eles chamam a “affective fallacy”, termo que indica o desaparecimento da obra diante da “confusão entre a obra (the poem) e seus resultados (what is and what it does – the poem)”. Iser aproveita-se dos termos “intencional or affective fallacy”¹¹ de Wimsatt e Beardsley para frisar os atos de leitura como atos de constituição da recepção de uma obra literária. As leituras não só de textos literários, afirma Iser, particularmente, as leituras da crítica executam “atos de determinação que definem o que é preferencial [...] Daí se deduz uma qualidade peculiar do texto literário”. O horizonte da crítica pré-formada dificilmente capta “textos literários fora de tais atos de determinação”. Se isso acontece, a crítica “tende a confundir a qualidade de suas determinações com a natureza do texto” (Iser, 1996, p. 61). Captar literatura “fora de tais atos de determinação” é muito difícil.

[Os textos] parecem figuras flutuantes que levam forçosamente o intérprete a fixá-los em determinações. Se isso sucede, o crítico tende a confundir a qualidade de suas determinações com a natureza do texto, embora esta consista em induzir o crítico a realizar esses atos de determinação sem que esses atos se confundam com os resultados produzidos (ISER, 1996, p. 61).

O que vale para as leituras de textos literários vale para a dos textos teóricos. Eles são lidos de forma afetiva, i.e., já se compreende o que o texto quer dizer sem um desdobramento crítico sobre o debate em que o texto surgiu. Neste caso, a Narratologia não se compreende sem o histórico do seu aparecimento e desenvolvimento.

¹⁰ Wolf Schmid elabora há mais de uma década uma terminologia que se adequa aos fenômenos pesquisados: “Duas concepções distintas da narratividade podem ser identificadas no estudo da literatura. A primeira se configurou na teoria clássica da narrativa, particularmente nos trabalhos dos críticos alemães, muito antes do termo narratologia ter sido introduzido [...] A existência da instância mediadora entre o autor e o mundo narrado foi a característica específica e definidora da narratividade na teoria clássica da narrativa [...] O segundo conceito da narratividade foi desenvolvido na Narratologia estruturalista, a partir de Tzvetan Todorov (1969). Nesta concepção, constitutivo para a narração não é um aspecto do discurso ou da comunicação, mas sim um aspecto próprio do que é narrado” (2014, p. 1-2; ver a conceituação detalhada no capítulo inteiro: “Narratividade”, “Eventualidade” e “Ficcionalidade”).

¹¹ Em português, “fallacy”, poder ser traduzido por “falácia”, “trapaça”, “engano”; algo que induz a erro; o contexto do debate de Wimsatt/Beardsley e Iser indica que se trata de uma crença em que o significado (nosso caso, dado pela crítica) é dado como o significado correto (i.e., a natureza da obra), e isso pode ser intencionalmente ou por afeição.

Para finalizar o breve histórico sobre narrativas e a ciência da narrativa, sempre pensamos em termos de conhecimentos, do debate em busca de novos epistemes, o autor da epígrafe, Michel Serres (2015, p. 64,. 72-74, 105). insiste:

Todos precisamos de uma narrativa para existir [...] Que gênero de narrativa? [...] Esse contínuo-descontínuo da boca à orelha, da emissão e da recepção, *feedback* e envolvimento do gemido e da escuta, do grito e da audição, alimentação recíproca interna engendrando a individuação, pela consciência do tempo. O *re-* das palavras francesas *recit* [narrativas ou relato], *relater* [relatar], *raconter* [contar], *rapporter* [fazer o relatório]... exprimem e repetem essa dobra

REFERÊNCIAS

ABREU, Alexandre Veloso de. **Narratologia e Meta-Historiografia: Estratégias Convergentes no Romance A Gloriosa Família de Pepetela**. **SCRIPTA (Belo Horizonte)**, v. 14, n. 27, p. 29-35, 2º sem. 2010.

BARTHES, Roland, in: **Communications** no. 8/1966.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 112 -117.

COMMUNICATIONS NO. 8/1966 (*L'Analyse Structural du Recit*). **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. brasileira por Maria Zélia Barbosa Pinto; Introdução: Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes 1971, 5ª ed. 2008 (Novas Perspectivas em Comunicação, 1).

DOSSE, François. **História do Estruturalismo**. Vol. 1. e 2. Trad. Álvaro Cabral São Paulo: Ensaio/UNICAMP 1993/4 [1991] (Movimento de Idéias/Idéias em Movimento).

HÜHN, PETER/PIER, JOHN/SCHÖNERT, Jörg (Orgs.). **Handbook of Narratology**. Berlin: De Gruyter (009).

ISER, Wolfgang. **O Fictício e Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro 1996 [1991].

KOTHE, Flávio. **A Narrativa Trivial**. Brasília: EDUnB 1994.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. 20ª ed. São Paulo: Cultrix 2006 [1967].

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: EDUnB 2013.

_____. **A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R2419-1.pdf>>. Acesso em: 23 Jul. 2017.

PEREIRA, Eliana. **Apreensão e significação em “Funes, o Memorioso”, de Jorge Luís Borges**, In: **Estudos Semióticos** (São Paulo) junho de 2012, p. 91-98. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 26 jul. 2017.

PINTO, Júlio Pimentel. Borges, uma Poética da memória, in: **Borges, no Brasil**, Jorge Schwartz (Org.). São Paulo: EDUNESP; Imprensa Oficial do Estado 2001, p. 121- 132.

PRESSLER, Gunter Karl. A Narrativa sem Fronteiras Textuais. **O Liberal** (Belém), 31 de março de 2016 (*Magazine*, p. 2).

SALMON, Christian. **Storytelling, la machine à fabriquer des Histoires et à Formater les esprits**. Paris: La Découvert/Poche 2007.

SCHMID, Wolf et alii. **The living handbook of narratology**. Disponível em: <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Main_Page>. Acesso em: 26 jul. 2017

SCHMID, Wolf. **Narratology. An Introduction**. Trad. Alexander Starritt. Berlin/New York: De Gruyter 2010.

_____. **Elemente der Narratologie** [Elementos da Narratologia] 3ª ed. Berlin: De Gruyter 2014 [2008].

SERRES, Michel. **Narrativas do Humanismo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 2015 [2006].

TODOROV, Tzvetan. **A Gramática do Decameron**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva 1982 [1969].

NARRATIVIDADE NAS MALHAS DA HISTÓRIA, LÍNGUA E DISCURSO

Thaís Fernandes de Amorim¹

RESUMO

O presente estudo busca refletir a narratividade como ação humana, atrelada e intrinsecamente relacionada com o discurso ao longo do tempo, e, por conseguinte, ao longo da história e da literatura. Literatura, história e história da literatura estão de tal forma entrelaçadas que podemos afirmar que historiadores não têm acesso aos eventos passados, mas às narrativas que chegaram até eles, atribuindo-lhes sentido. O historiador da literatura é um narrador que, na composição de uma narrativa, incorpora outros contextos de outras instâncias. As narrativas do século XIX que apresentavam o título de “história da literatura”, por exemplo, não apresentavam elementos que hoje vimos pertencentes à “história da narrativa”, a saber: o caráter narrativo, os eventos sucedidos num intervalo de tempo e espaço e, sobretudo, a organização desses elementos a fim de que a narrativa ganhe sentido. Para tanto, traremos as contribuições de Wellek e Warren (19--), Pesavento (2003), Culler (1999), Vodička (1978) e Jauss (1994), dentre outros.

Palavras-Chave: Narrativa. História. Literatura

ABSTRACT

The present study seeks to reflect narrativity as a human action, linked and intrinsically related to discourse along time, and, therefore, along history and literature. Literature, History, and the history of literature are so intertwined that we can say that historians do not have any access to past events, but to narratives that have come to them, attributing them meaning. The literature historian is a narrator who, in the composition of a narrative, incorporates other contexts of other instances. The narratives of the nineteenth century that presented the title of "history of literature", for example, did not present elements that we notice nowadays as pertaining to the "history of narratives", namely: the narrative feature, the events which happened in period of time and space and, above all, the organization of such elements in order to the narrative make sense. To that end, we will bring the contributions of Wellek and Warren (19--), Pesavento (2003), Culler (1999), Vodička (1978) and Jauss (1994), among others.

Keywords: Narrative. History. Literature.

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

René Wellek e Austin Warren questionam se é possível escrever história literária, isto é, escrever algo que seja literário e histórico ao mesmo tempo, apontando que a maioria das histórias literárias constituem história social e/ou impressões e críticas sobre obras específicas. Assim, a partir de algumas colocações teóricas, tais como a de Thomas Warton, Henry Morley, W. J. Courthope os quais apontam que tais empregos estão longe de chegar a uma autêntica evolução histórica, pois alguns tratam a literatura “como mero documento para ilustração da história nacional ou social” (Wellek, 19--, p.316), e outros, como arte.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós- Graduação em Letras- UFPA. E-mail: amorimthas@yahoo.com.br.

Enquanto estes e muitos outros historiadores tratam a literatura como mero documento para ilustração da história nacional ou social, vários há, constituindo um outro grupo, que reconhecem que a literatura é, principalmente, uma arte, mas parecem incapazes de escrever história. Oferecem-nos uma série descontínua de ensaios acerca de autores individuais, tentando ligá-los por “influências”, mas sem formarem qualquer concepção de uma autêntica evolução histórica. (WELLEK, 19-- , p.316)

No Brasil, Afrânio Coutinho (1986) discute em alguma medida esta questão, preocupando-se em fazer uma história que solucione o problema do equilíbrio com a crítica, e aponta a periodização como ação para separar a literatura da história geral. Para o autor, a literatura é, antes de tudo, uma arte. Precisa ser estudada a partir de mecanismos próprios, e seu desenvolvimento é interno, não condicionado por influências externas, ainda que haja o reconhecimento do fator histórico e social. Ele orienta-se pela periodologia estilística como método mais adequado para a historiografia literária brasileira.

Para Coutinho (1986), o fato literário é histórico, pois acontece em um tempo e em um espaço determinados. A periodização da literatura brasileira, por exemplo, passou por uma evolução significativa. Estabeleceu-se o desejo de definir o que fosse literatura nacional e organizar a história dessa literatura a partir de um cânone literário estabelecido.

Wellek (19--?) parece recorrer ao termo “evolução” de forma a atribuir um “status” superior à literatura, posto que é crítica, história e circulação. “Devemos, antes, conceber a literatura como sistema global de obras, o qual, com o acréscimo de novas obras, está constantemente a alterar as suas relações, crescendo como um todo evolutivo.” (Wellek, 19--, p.319)

A respeito da evolução literária, Wellek (19--) aponta ainda, à luz de Ferdinand Brunetière (1914) e John Addington Symonds, a questão da instabilidade dos gêneros que podem murchar ou mesmo desaparecer – tecendo uma alusão à tragédia francesa) – e aponta que esta evolução difere da evolução biológica por não vislumbrar um modelo uniforme e eterno. Para ele, “para apreendermos a evolução histórica quando contraposta à biologia, devemos ser capazes de preservar, de qualquer maneira, a individualidade do evento histórico, sem reduzirmos o processo histórico a uma coleção de eventos seguidos mas sem relação entre si.” (Wellek, 19--, p.321)

Segundo Moreira (2012, p.121), “A narrativa que conhecemos sob a denominação de história da literatura constitui uma criação que data do século dezanove e envolve questões que dizem respeito a diversos fatores presentes no momento de sua configuração”. Tal

afirmativa é de difícil desdobramento, uma vez que considera muitas questões, tais como o aparecimento da história como disciplina e a definição do conceito de literatura. Algumas dessas questões, já levantadas por Wellek (19--), nos parecem igualmente difíceis de desvelar, como a de que a maior parte das histórias da literatura são ora histórias sociais, ora impressões e juízos de valor de obras específicas, analisados num espaço de tempo, em uma cronologia.

Para Moreira (2002), as narrativas do século XIX que apresentavam o título de “história da literatura” não apresentavam elementos que hoje vimos como pertencentes à “historia da narrativa”, a saber: o caráter narrativo, os eventos sucedidos em um intervalo de tempo e espaço e, sobretudo, a organização desses elementos a fim de que a narrativa ganhe sentido.

Segundo ela, a história da literatura, já consolidada no século XIX, buscará, a partir de preceitos científicos e princípios históricos, uma organização por ela definida. Esta reflexão vem ao encontro da discussão proposta por Pesavento (2003) a respeito das narrativas históricas abordadas a partir dos estudos culturais. Segundo ela, hoje são outras as questões que articulam o debate, que aproximam e entrecruzam as narrativas histórica e literária, entendendo-as como discursos que respondem às indagações dos homens sobre o mundo, em todas as épocas. Narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade, a história e a literatura oferecem o mundo como texto.

História e Literatura são formas distintas, porém próximas, de dizer a realidade e de lhe atribuir/desvelar sentidos, e hoje se pode dizer que estão mais próximas do que nunca. Referimo-nos, por exemplo, à concepção de que a História, tal como a Literatura, é uma narrativa que constrói um enredo e desvenda uma trama. A História é uma urdidura discursiva de ações encadeadas que, por meio da linguagem e de artificios retóricos, constrói significados no tempo. (PESAVENTO, 2003, p.33)

Segundo Pesavento (2003, p.18), “o texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através dos fatos criados pela ficção”. Neste contexto, as narrativas históricas e literárias se apresentam como caminhos diferentes, mas convergentes, para a construção da identidade pessoal e social, por serem práticas discursivas significativas que atuam como métodos e fins diversos.

Culler (1999) orienta-nos a esse respeito apontando que os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica. Neste trabalho, refere-se a Barthes (1966) como o primeiro interessado em desmistificar o que, em cultura, passa a parecer natural, mostrando que ela se baseia em construções contingentes, históricas. Ao analisar as práticas culturais, Barthes identifica as convenções subjacentes e suas implicações sociais. Aponta também que há um outro grupo que buscou

recuperar e explorar uma cultura operária popular, que havia sido perdida de vista à medida que a cultura era identificada com a alta literatura.

Segundo o teórico,

Os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como "textos" a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados. E, inversamente, os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos. (CULLER, 1999, p. 52)

A partir de outros acontecimentos, dentre eles a relativização por que passa a história ao final do séc XIX, vimos a construção de uma narrativa histórica na qual “Contar uma história passa a ser um trabalho de construção, de invenção e, nesse caso, a história pouco difere da literatura” (MOREIRA, 2002, p. 124). Assim, vimos historiadores aproximarem história e literatura (especialmente aqueles vinculados à Escola dos Anais) pois, para eles, os fatos históricos organizam-se de tal modo a originar uma narrativa.

Desajustada enquanto gênero narrativo, a história da literatura passa por rearranjos. Como construção narrativa, a narrativa da história da literatura estava embasada em “fontes precárias e parciais” e assim perdia seu domínio e força (MOREIRA, 2002, p. 125). Contudo, em decorrência de novas proposições teóricas – o formalismo russo, a estética da recepção e o novo historicismo – a história da literatura conhece, no século XX, alguns momentos de recuperação.

Literatura, história e história da literatura estão de tal forma entrelaçadas que podemos afirmar que historiadores não têm acesso aos eventos passados, mas a narrativas que chegaram até eles, atribuindo-lhes sentido. O historiador da literatura é um narrador que, na composição de sua narrativa, incorpora outros contextos de outras instâncias.

A respeito dessa relação, Moreira (2002) acrescenta:

Essas proposições sinalizam para alguns pontos importantes na relação entre literatura, história e história da literatura: a) literatura e história estão de tal modo associadas, que qualquer alteração em um dos campos provoca imediata repercussão no outro; b) história(s) da literatura são narrativas pluralizantes — não se trata de uma história, mas de histórias; c) o historiador da literatura torna-se um narrador que, abandonando a pretensão totalizante, relata histórias fragmentadas, cujo início e fim são determinados pela concepção de história e de literatura de cada um. (MOREIRA, 2002, p. 128)

A complexa questão da história da literatura está justamente na necessidade em olhar tanto para a história quanto para a literatura. Ver, na história, uma narrativa com personagens

envolvidos em espaços variados e que mudam ao longo do tempo. E é a história da literatura que precisa propor soluções para essa inter-relação, sem perder sua particularidade.

Souza (2014) aponta que os estudos literários, até o século XVII, apresentavam-se seccionados em gramática, retórica, poética, filologia e bibliografia, e não história da literatura propriamente dita, pois eram desprovidos de alguns elementos que configuram a história da literatura, a saber: “integralidade narrativa; esforço de reconstrução dos eventos segundo sua dinâmica específica; tentativa de explicação de uma época com base nos seus antecedentes e de acordo com condicionamentos ou determinantes psicossociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, etc.” (SOUZA, 2014, p.51).

A história exporta seu modelo para outras áreas do conhecimento, dentre as quais o campo dos estudos literários. A história da literatura se interessaria então:

não pela restauração, edição e explicação de textos antigos (como a filologia), nem pela descrição/ prescrição de técnicas consagradas de construção verbal (como a retórica), ou ainda pela indagação acerca da racionalidade especial da poesia (como a poética), e tampouco pela elaboração de relações de autores e respectivas obras (como a bibliografia), mas sim pelas origens e processos de transformação do fato literário [...] a história da literatura entende os fatos literários como efeitos de causas determináveis — basicamente, a subjetividade dos autores, o meio físico-geográfico e os processos sociais —, atribuindo-se como tarefa a ultrapassagem dos textos em busca de seus determinantes primeiros, dos quais eles seriam reflexos secundários (SOUZA, 2014, p. 55)

Segundo o autor, a história da literatura aproxima-se da crítica literária à medida que se reconhece, no século XIX, uma partilha dos estudos literários entre história e crítica, pois, até o século XVIII, a crítica consistia em apreciar a conformidade de um texto às regras da retórica e da poética, mas com a revolução romântica nas letras, a crítica se torna pessoal e tendencialmente arbitrária. É válido mencionar que essa reciprocidade está nos mesmos apoios conceituais - a psicologia, a sociologia, a filologia - entre a história e a crítica.

Mais adiante, o autor aponta que a história da literatura, no século XIX, possuía alguns traços definidores: gênero do discurso, ciência ou disciplina especializada e instituição, e estava fadada, no século XX, à decadência, pela ascensão e consolidação do historicismo dada a definição do método fenomenológico na filosofia, o surgimento do gestaltismo em psicologia e o esboço do estruturalismo linguístico. A esse respeito, Jauss (1994, p.6) apontou que “Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais”.

Souza (1994) assinala também que a onda de restrições à história da literatura oitocentista atingiu também sua rival novecentista — a teoria da literatura, cujas vertentes em

certo sentido mais típicas se concentraram na investigação da chamada literariedade, a suposta distinção essencial da literatura. Segundo ele,

se o primeiro ataque à história da literatura se deu principalmente por motivações estéticas — a concepção modernista de autonomia radical da literatura — e epistemológicas — o abandono do paradigma historicista —, o segundo decorreu de razões sobretudo políticas: numa época de declínio da ideologia nacionalista, os cânones nacionais tornaram-se objeto de denúncia por sua constituição autoritária e homogeneizante, donde a reorientação do interesse para discursos de grupos que se apresentam como reprimidos, minoritários ou desejosos de reconhecimento, identificáveis por critérios transnacionais, como gênero, etnia, orientação sexual, etc. (SOUZA, 1994, p. 65-66)

Souza (1994) aponta também que a história da literatura conheceu três projetos de revitalização: o primeiro deles, em 1920, sob influência do formalismo eslavo, com o princípio da dinâmica literária; o segundo com a corrente de origem alemã conhecida como estética da recepção ou do efeito com o intuito de restaurar a dimensão histórica da literatura “propondo uma conciliação entre as reflexões marxista e formalista, através do centramento numa instância que teria sido negligenciada por ambas aquelas reflexões: o fator constituído pelo público, ou a recepção e o efeito da literatura no chamado horizonte de expectativa.” (SOUZA, 1994, p. 67); e o terceiro projeto, a orientação designada pela expressão novo historicismo, emergente nos Estados Unidos no início da década de 1980, que propunha que o passado seria acessível como narração, em seus vestígios textuais, e que os períodos históricos não constituiriam ordens homogêneas e harmoniosas, mas um jogo de forças contraditórias, relação de passado e presente. Esta discussão já fora levantada por Selden (1989, p.192):

During the 1980s, the dominance of deconstruction in the United States was challenged by a new theory and practice of literary history. While most poststructuralists are skeptical about attempts to recover historical ‘truth’, the New Historicists believe that Foucault’s work opens the way to a new and non-truth-oriented form of historicist study of texts. A parallel development has occurred in Britain, but the influence of Foucault is there enriched by Marxist and feminist accents. Throughout the nineteenth century there ran side by side two contradictory approaches to literary history. One presented it as a series of isolated monuments, achievements of individual genius. The other was ‘historicist’, and saw literary history as part of a larger cultural history.

A partir das colocações de Selden (1989), Souza (1994) aponta o mérito dos estudos culturais que tematizam, no âmbito das pesquisas literárias, o respeito às diferenças de toda ordem, o que permite à literatura ser representativa nos mais diversos segmentos.

Segundo ele, na concepção oitocentista, a história da literatura apresentava-se como um conjunto de elementos que faziam sentido por sua integração – natureza, sociedade, autores, obras etc. Contemporaneamente, ela tende a confundir-se com a teoria da literatura

“que, mesmo questionada pelos estudos culturais por seu suposto essencialismo elitista, divide com esses o prestígio acadêmico que já não se reconhece na história da literatura”. (SOUZA, 1994, p.69-70)

Vodička (1978), ao longo de seus trabalhos, tem posto a obra literária no centro da pesquisa histórica da literatura e pensou na possibilidade de estudá-la do ponto de vista do desenvolvimento da estrutura literária e, igualmente, do ponto de vista de sua gênese. O autor acredita ainda que a obra literária, concebida como um signo estético dirigido, apreendido, interpretado e avaliado aos/pelos leitores é passível de julgamentos. Assim, esses critérios de julgamento e avaliação afetarão diretamente a obra literária, lida segundo a sensibilidade artística da época.

A luz de Mukařovský, o autor oferece uma discussão a partir da expectativa estética à noção de norma, pois “o fato de uma obra estar de acordo com a norma não significa que sua avaliação deva ser sempre positiva, pois a expectativa estética pode estar voltada para algo novo e diferente da norma” (VODIČKA, 1978, p. 300)

Essa ideia de norma, valor, soma-se à premissa de não vermos a literatura como somente um conjunto de obras literárias, mas também de valores literários ao longo da história. Segundo ele, pode-se enumerar as tarefas da História Literária em:

1. A reconstituição da norma literária e o conjunto de exigências literárias do período em questão; 2. A reconstituição da literatura do período em questão, isto é, a série de obras que são o objeto da avaliação, e a descrição da hierarquia de valores literários do período; 3. O estudo da concretização de obras literárias (atuais e anteriores), isto é, o estudo da obra particular em que a encontramos, segundo a concepção (especialmente em sua concretização pela crítica); 4. O estudo dos efeitos da obra nas esferas literárias e extraliterárias. (VODIČKA, 1978, p. 301).

Para o teórico, todos estes objetivos inter-relacionam-se e uma generalização poderia dar menos relevo à norma literária. Contudo, será ao item 3 acima exposto (sobretudo no que tange à presença do leitor na obra literária) que deteremos uma explanação maior neste texto que segue.

A Fenomenologia de Roman Ingarden (1979) trouxe contribuições para o estudo do leitor. O conceito de concretização utilizado por este teórico diz respeito à atividade do leitor no preenchimento dos pontos de indeterminação apresentados pela estrutura da obra. Sabe-se que a noção de pontos de indeterminação será resgatada por Jauss (1994) e especialmente por Wolfgang Iser (1996), em sua teoria dos "vazios textuais". Outro conceito de Ingarden (1979) tornou-se importante para a Estética da Recepção e do Efeito: o de horizonte de expectativa. Para este teórico, “quando o leitor se submete à obra são vividos aqueles aspectos cujos

esquemas são postos à disposição pela mesma. Além disso, são despertadas no leitor múltiplas vivências do prazer estético em que despontam avaliações estéticas que eventualmente também atingem um desenvolvimento explícito”. (INGARDEN, 1979, p.365).

Segundo o filósofo e literato, a obra só pode ser captada até certo grau, nunca inteiramente apreendida em aspectos diferentes e em mutação. Ao mesmo tempo, a multiplicidade destes aspectos que pertencem a uma mesma leitura é de significação decisiva para a constituição de uma determinada concretização da obra que em dado momento se lê. E, uma vez que estas multiplicidades – no caso de duas leituras diferentes – são, em geral, diversas, depara-se com o caminho para distinguirmos a obra das suas próprias concretizações. Atos de apreensão e vivências constituem, naturalmente, a condição necessária para que uma obra literária seja apreendida na forma de uma das suas concretizações possíveis. Não somente a própria obra literária, mas também suas concretizações são diferentes destas vivências da apreensão. Segundo Ingarden (1979, p.367) “É natural que não haveria nenhuma concretização se as vivências de apreensão não se realizassem, pois as concretizações são dependentes destas últimas tanto no seu modo de ser como também na sua matéria”.

Tal reflexão aparece na Hermenêutica de Hans Georg Gadamer (1988) e de Jauss (1994) que retoma alguns conceitos da Fenomenologia e a noção de consciência da história dos efeitos. A Hermenêutica Literária, de acordo com Jauss (1994), "tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-vem de pergunta e resposta" (JAUSS, 1979, p. 56).

Assim, considerando que a concretização compreende não somente diversos elementos que não estão realmente contidos na obra, mas que são por ela permitidos, como também assinala elementos que são estranhos à obra e a encobrem em maior ou menor grau. São estes fatos que nos obrigam, segundo Ingarden (1979), a traçar a linha divisória entre a obra literária em si mesma e as suas múltiplas e várias concretizações. Segundo ele:

1. Na obra puramente literária intervêm os fonemas significativos como típicas qualidades de forma, às vezes peculiarmente entretecidos de qualidades de manifestação [...] 2. As significações das palavras e os conteúdos de sentido das frases podem na concretização, mesmo no caso de uma apreensão em princípio adequada, estar entretecidos de componentes de sentido não passíveis de precisão e variáveis de caso para caso [...] 3. Os sentidos das frases são na concretização de facto apreendidos [...] 4. A diferença mais radical entre a obra literária e as suas concretizações ocorre no estrato dos aspectos [...] 5. A concretização da obra literária caracteriza-se ainda pelo facto de só nela se dar um *aparecimento* real e explícito das objectividades apresentadas [...] 6. Na apreensão dos objectos

apresentados numa concretização da obra já estamos de antemão preparados para tratar como *plenamente* determinada e para esquecer que temos aqui de lidar com objectividades puramente intencionais [...] Só assim numa concretização podem chegar a plena constituição aqueles valores estéticos que são condicionados pela dinâmica da obra ou por ela sustentados. (INGARDEN, 1979, p. 371-376)

Tais mudanças da concretização na repercussão das obras literárias, bem como as relações existentes entre a estrutura da obra e a norma literária em desenvolvimento são, para Vodička (1978), tarefa da História Literária; e é neste momento, no estudo do desenvolvimento literário, que nossa atenção se dirige para o lugar que a obra ocupa no conjunto das obras existentes; no estudo da vida literária, nossa insistência recai naquilo em que a obra, tal como é percebida, se transforma no espírito daqueles que constituem o público literário.

Com tudo o que foi exposto, percebemos que Ingarden (1979) aponta a importância do receptor para a “vida” da obra, embora afirme que as vivências do leitor não devem ser tomadas como parte integrante da obra literária. Sendo esta apresentada como uma construção esquemática, na qual se verificam pontos de indeterminação a serem preenchidos, ela nunca é apreendida na sua plenitude. Esta obra adquire vitalidade ao atingir a sua expressão numa multiplicidade de concretizações e ao sofrer transformações em consequência de concretizações sempre novas, estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes. Assim, cada concretização transcende a obra literária.

Vodička (1978) propõe uma história da literatura calcada na recepção e apoiada na ideia de concretização, diferentemente da ideia dos formalistas, que entendem a concretização como realização do leitor em relação aos aspectos esquematizados. As formas de concretização revelam a poética e as normas vigentes de determinado período, que pode ser então reconstituído em processos de recepção pelo leitor. Vodička (1978) considera essa reconstituição como uma das tarefas da história da literatura, que possibilita resgatar o impacto da obra sobre o público a partir da recepção concretizada na época de sua publicação, mas também em conformidade com certas necessidades de cada época.

Frente aos modelos existentes, Jauss (1994) não visualizava uma “verdadeira” história da literatura que abarcasse tanto a historicidade das obras quanto as suas qualidades estéticas, sem deixar que uma sobrepujasse a outra ou a suprimisse. Dos dois modelos analisados por ele, o primeiro apresentava-se por meio da organização do material literário, segundo tendências gerais. Seu uso dirigia-se principalmente para as literaturas moderna e contemporânea. O segundo, mais utilizado para os autores da Antiguidade Clássica, valorizava o esquema “vida e obra”, ordenando-os numa sucessão temporal.

Ainda no epílogo de sua obra “A história da literatura como provocação à teoria literária”, Jauss (1994) aponta que A História da literatura vem sendo cada vez mais relegada e tratada sem o rigor teórico merecido. Segundo ele, a disciplina tem perdido espaço nos currículos, nas livrarias, nas academias, e sua ausência dificulta a compreensão do desafio da ciência literária, na retomada do problema da história da literatura, ter deixado em aberto a disputa entre o método marxista e o formalista.

A tentativa do teórico é o de superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético, avançar do ponto em que ambas aquelas escolas pararam, pois tanto o método formalista quanto o marxista ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível para o conhecimento estético e para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa.

No que diz respeito à literatura, o teórico alemão usa a expressão horizonte de expectativa para referir-se ao contexto de recepção de uma obra literária, no qual já existe, por parte do público leitor, um gosto estabelecido que não só se alimenta das experiências de leitura passadas, mas que também pré-orienta as leituras presentes e futuras.

Em *Warheit und Method*, Hans Georg Gadamer, cuja crítica ao objetivismo histórico aqui retomo, descreveu o princípio da história do efeito – que busca evidenciar a realidade da história no próprio ato da compreensão – como uma aplicação da lógica de pergunta e resposta à tradição histórica. Levando adiante a tese de Collingwood, segundo a qual ‘só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constitui uma resposta’, Gadamer explica que a pergunta reconstruída não pode mais inserir-se em seu horizonte original, pois esse horizonte histórico é sempre abarcado por aquele de nosso presente: ‘O entendimento [é] sempre o processo de fusão de tais horizontes supostamente existentes por si mesmos. (JAUSS, 1994, p.37).

Gadamer (1988) afirma que a História não nos pertence e sim nós a ela, pois, muito antes de nos compreendermos através do processo de autoanálise, já nos compreendemos de um modo auto evidente na família, sociedade e Estado em que vivemos.

Ainda que não seja nossa intenção explicitar o modo como Gadamer (1988) reformula a hermenêutica diltheiana (desenvolvida sobre o conceito moderno de vida utilizado como fundamento da noção de autoconsciência histórica), podemos apontar que, quando nossa consciência histórica transpõe-se para horizontes históricos, não implica dizer que estamos desconectados do presente. O que está contido na consciência histórica é abrangido por um horizonte histórico. Nas palavras do filósofo alemão, “Nosso próprio passado e aquele outro passado para o qual nossa consciência histórica é direcionada ajudam a dar forma a este horizonte movente, a partir do qual se vive e que determina a vida como herança e tradição” (GADAMER, 1988, p. 304).

Compreender a tradição, então, exigiria um horizonte histórico. No entanto, não adquirimos este horizonte ao nos transpormos em uma situação histórica. O conceito de “horizonte” expressaria, segundo Gadamer (1988), a extensão superior de visão esperada da pessoa que está tentando compreender. Adquirir um horizonte significa aprender a olhar além do que está perto, não para deixar de olhar o que está perto, mas para olhá-lo melhor, dentro de um todo maior e em uma proporção mais verdadeira.

Jauss (1994) defende que, na leitura de uma obra literária, mobilizamos sempre um saber prévio, com base no qual se dá a experiência de ler. A própria obra, por sua vez, já teria incorporado à sua estrutura elementos direcionadores de sua interpretação, predispondo seu público a recebê-la de maneira bastante definida, por intermédio de indicações implícitas que poderiam despertar a lembrança do já lido, ensejar expectativas quanto ao meio e fim do texto ou conduzir o leitor a determinada postura emocional, antecipando o horizonte de compreensão em que se dará a leitura.

O texto literário é considerado fator estético e social. A obra literária é concretizada no ato da leitura, ato que produz significados aos textos, uma vez que estes são abertos e entremeados de “não ditos” que requerem do leitor um movimento cooperativo e consciente. Terry Eagleton (2006) afirma que toda leitura representa uma re-escritura, pois antes de escrever algo é de fundamental importância entender o texto, e somente um leitor atento pode fazê-lo.

A leitura coloca a essencialidade do sujeito e do objeto. O objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente, porque impõe suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; o sujeito é também essencial porque é necessário, não só para desvendar, mas também para que esse objeto seja em termos absolutos (isto é, para produzi-lo). Nas palavras de Sartre (2006), o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento. Não se deve achar, com efeito, que a leitura seja uma operação mecânica, que o leitor seja impressionado pelos signos como a placa fotográfica pela luz.

Como vimos, em sua sétima tese, Jauss (1983) comenta sobre o caráter emancipatório da obra literária, apresentando uma nova realidade, rompendo os horizontes de expectativa do leitor, tendo a possibilidade de formar um leitor crítico e, desta forma, desenvolver novos caminhos para diversas ações futuras.

O teórico parte da ideia de que o texto só existe a partir da atuação do leitor, o que se aproxima da compreensão de Wolfgang Iser (1996) ao dizer que todo leitor deve ser flexível e ter a mente aberta, estar preparado para críticas e estar disposto a seguir as normas do texto.

No entanto, enquanto para Jauss (1994) o texto está ancorado no momento histórico – a historicidade literária – para Iser (1996) o texto apresenta uma estrutura de apelo que colabora para o efeito e reação do leitor frente à obra.

Jauss (1983, p.305) tenta separar metodicamente em três etapas de interpretação aquilo que normalmente não é distinguido na prática de interpretação tanto filológica quanto de análise de texto. Ele propõe: “destacar os horizontes de [1] uma primeira leitura de percepção estética de uma [2] segunda leitura de interpretação retrospectiva. A estas seguirá uma [3] terceira leitura, a histórica, que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa”. Segundo o teórico, deve-se a Gadamer a redescoberta desta unidade triádica na interpretação do texto.

O teórico propõe uma hermenêutica que examinará a possibilidade de interpretar um poema que já possui sua história da recepção descrita em outras leituras sucessivas. Ele procura decompor a atividade de leitura nos dois atos hermenêuticos da compreensão e da interpretação, e o faz ao separar a interpretação refletida (como fase de uma segunda leitura) da compreensão imediata na percepção estética (como fase da primeira leitura). Segundo ele, “a interpretação de um texto poético já sempre pressupõe a percepção estética como compreensão prévia; só deve concretizar significados que parecem ou poderiam parecer possíveis ao intérprete no horizonte de sua leitura anterior” (JAUSS, 1983, p.308).

Jauss (1983) analisa que o horizonte de experiência advinda da releitura explica o quanto a tentativa de separar a interpretação reflexiva da compreensão perceptiva de um texto poético não é tão artificial como parecia inicialmente. O significado de um poema, por exemplo, às vezes só se torna claro em uma segunda leitura. Assim, a experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda. “Aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação” (JAUSS, 1983, p.309)

Quem aceita a premissa hermenêutica de que o sentido global de uma obra lírica deve ser entendido não mais como substância, não como significado atemporal antecipado, mas como sentido-tarefa, espera que o leitor, no ato da compreensão interpretativa, admita que de agora em diante pode concretizar um entre outros significados possíveis da poesia, relevante para ele, sem que exclua a possibilidade que outros discordem. (JAUSS, 1983, p.311)

Jauss (1983), a partir de Barthes (1966) elucida que a hermenêutica literária, na atualidade, não está mais interessada em interpretar o texto como revelação de uma única verdade. Na tríade da hermenêutica literária, a prioridade da percepção estética necessita do “horizonte”, mas não da prioridade temporal da primeira leitura; este horizonte da

compreensão perceptiva pode também ser obtido na segunda leitura, ou ainda com o auxílio da compreensão histórica. Segundo Jauss (1983, p.314-315) “A percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica. Por isso, o caráter estético de textos poéticos de tradição ocidental pode oferecer apenas pré-dados heurísticos na interpretação de textos de outras culturas”.

A partir do horizonte de uma expectativa bem indefinida, Candido (1996) nos ajuda a interpretar o poema de Luís Vaz de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver”. Em seus aspectos expressivos formais, trata-se de um soneto próprio ao modelo clássico, que obedece ao esquema de rimas ABBA, ABBA, CDC, DCD e que permite a divisão do tema e a constituição de uma unidade sonora na qual a familiaridade dos sons e a passagem de um sistema de rimas a outro ajuda com o envolvimento da sensibilidade e a clareza da exposição poética (proposições, conclusões).

É um poema construído em torno de antíteses, organizadas longitudinalmente em forma simétrica, ordenada em torno de uma tensão dialética. Esta forma estrutural geral é movimentada por uma progressão constante do argumento poético, manifestada pelo efeito de acúmulo das imagens, que acabam criando uma atmosfera de antítese; pela abstração progressiva das categorias gramaticais básicas que são, no caso, vocábulos chaves do ponto de vista poético.

O soneto de Camões transmite-nos uma “rebeldia retórica”, sob a perplexidade do último terceto (Mas como causar pode seu favor; Nos corações humanos amizade; Se tão contrario a si é o mesmo Amor?). Segundo Cândido (1996)

no corpo dialético do poema reponta uma aceitação das duas metades da vida, pelo conhecimento do seu caráter inevitável. A profunda experiência de um homem que viveu guerras, prisão, vícios, gozos do espírito, leva-o a esta análise que reconhece a divisão na unidade. E a própria conclusão perplexa do fim é o reconhecimento de que a unidade se sobrepõe afinal à divisão do ser no plano da experiência humana total. O amor é tudo o que vimos, e ele é aspiração de plenitude graças à qual o nosso ser se organiza e se sente existir. Grande mistério - sugere o poeta - que sendo tão aparentemente oposto à unidade do ser, ele seja um unificador dos seres (na medida em que é amizade). (CANDIDO,1996, p. 22)

Tal colocação nos aproxima da discussão proposta por Jauss (1983) ao colocar que, para o leitor de nossa época, o título *Spleen* da obra de Baudelaire abre o horizonte de uma expectativa indefinida e, com isso, o suspense do significado de uma palavra que só pode ser esclarecida mediante a leitura do poema. Nas palavras de Wolfgang Iser “[...] não podemos captar exclusivamente o efeito nem no texto, nem na conduta do leitor; o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura”. (ISER, 1996, p. 15.)

Reconstruir os horizontes de expectativas de uma obra em relação ao processo de produção/recepção sofrido por ela em épocas distintas significa encontrar as perguntas para as quais o texto constitui uma ou mais respostas. A lógica da pergunta e da resposta é o mecanismo da hermenêutica que permite identificar o horizonte de expectativas do leitor e as questões inovadoras a que o texto apresenta uma ou mais respostas, como também mostrar como as compreensões variam no tempo. Dessa forma, o sentido de um texto é construído historicamente, descartando-se a ideia de sua atemporalidade. É a partir do confronto desses dois pólos que a distância estética pode ser estabelecida.

Partindo desses princípios, as grandes obras são as que permanentemente provocam nos leitores, de diferentes momentos históricos, a formulação de novas indagações que os levem a se emanciparem em relação ao sistema de normas estéticas e sociais vigentes. O efeito libertador provocado pela literatura é fruto do seu caráter social, pois, para Jauss (1983), a interação do indivíduo com o texto faz com que o sujeito reconheça o outro, rompendo, assim, o seu individualismo e, conseqüentemente, promovendo a ampliação dos seus horizontes proporcionada pela obra literária.

O objetivo de Jauss (1983) com o exercício da hermenêutica literária é que o intérprete, ao questionar o texto, deixe-se também interrogar. Nesse sentido, é fundamental a abertura. Isto é, quando lemos um texto, visualizamos uma obra de arte, conversamos. Por meio da abertura reconhecemos o outro, estabelecemos relações com ele, resultando em um processo intersubjetivo. O diálogo entre texto e leitor está ancorado no fato de ser “aquilo que deixou uma marca”: “O que perfaz um verdadeiro diálogo não é termos experimentado algo de novo, mas termos encontrado no outro algo que ainda não havíamos encontrado em nossa própria experiência de mundo.” (GADAMER, 2002, p. 247).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução J. Guinsbug. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1966 [1973].

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

CARVALHAL, Tania Franco. **A tradução literária**. ORGANON. Porto Alegre, Instituto de Letras, vol. 7, n. 20, p. 47-52, 1993

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Sobre a literatura – ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 4.ed. Petrópolis, 2002.

HOMERO, Ilíada. Versão para Ebook. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb000012.pdf>> Acesso em: 22 set. 2017.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Trad. Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed.34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. de Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n.º 29, 1995.

RAMAN SELDEN, New Historicism and Cultural Materialism. In: **A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory**. Pearson Education Limited 2005.

R. G. COLLINGWOOD, **A Ideia de História**. [1946] Lisboa, Presença/Martins Fontes, 1972, p. 117-20, *passim*.

SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 2011

VODIČKA, Felix. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo Linguístico de Praga**. Trad. Zênia de Faria *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978. p. 299-309

WELLEK, René; WARREN, Austin. História literária. In: **Teoria da Literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [19--]. p. 315-336.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

TIPOS DE NARRADOR E NOVAS DISCUSSÕES EM NARRATOLOGIA

Flávia Roberta Menezes de Souza¹

RESUMO

O objetivo desse artigo é discutir conceitos já estabelecidos no campo da narratologia, mais precisamente, os que se referem aos tipos de narrador. Nesse sentido, partiremos das formulações de Gérard Genette (1972), em que ele discute e propõe novos termos para o desenvolvimento de análises de textos narrativos. Esses termos levam em consideração questões que até aquele momento não haviam sido discutidas pelos estudiosos da narrativa, como por exemplo, “os níveis narrativos”, as “metadiegeses” e as implicações percebidas pela presença ou ausência do narrador na história. Durante muitos anos, os termos propostos por Genette passaram a subsidiar análises de narrativas, e hoje é sabido, o quanto o campo da narratologia evoluiu, no sentido da problematização dos conceitos dessa área de conhecimento, uma vez que é possível identificá-la não somente auxiliando a leitura de textos literários escritos, mas também de outras formas textuais, como cinema, fotografia, jogos eletrônicos etc. Dessa maneira, serão relacionadas as propostas de Genette e a de Wolf Schmid (2010), que em um estudo mais recente, revisou termos e conceitos desse campo de estudo, abrindo caminhos para novas propostas. Em *Narratology: na introduction*, Schmid identifica os grandes problemas em torno da nomenclatura que serve aos tipos de narrador, já discutidos antes por Genette. O artigo enfatiza justamente o diálogo entre as duas propostas de organização dos tipos de narrador de Genette e de Schmid.

Palavras-chave: Narratologia. Gerard Genette. Wolf Schmid. Tipos de narrador.

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss concepts already established in the field of narratology, more precisely, those that refer to the types of narrator. In this sense, we will start with the formulations of Gérard Genette (1972), in which he discusses and proposes new terms for the development of narrative texts analysis. These terms take into account questions that have not been discussed by narrative scholars, such as "narrative levels," "metadiegeses," and the implications perceived by the narrator's presence or absence in history. For many years, the terms proposed by Genette began to support analysis of narratives, and it is now known, how much the field of narratology has evolved, in the sense of problematizing the concepts of this area of knowledge, since it is possible to identify not only helping to read written literary texts, but also in other textual forms, such as cinema, photography, electronic games, etc. In this way, the proposals of Genette and Wolf Schmid (2010) will be related, which in a more recent study, revised terms and concepts of this field of study, opening the way for new proposals. In *Narratology: in the introduction*, Schmid identifies the major problems surrounding the nomenclature that serves the types of narrator discussed earlier by Genette. The article emphasizes precisely the dialogue between the two proposals of organization of the types of narrator of Genette and of Schmid.

Keywords: Narratology. Gerard Genette. Wolf Schmid. Types of narrator.

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará. E-mail: flaviamenezes19@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A narratologia subsidiou diversos estudos de obras literárias de caráter narrativo: serviu tanto aos estudos da literatura escrita quanto da literatura oral. Trata-se, hoje, de um campo do conhecimento que contribuiu ao longo dos anos com ferramentas conceituais e teóricas para o desenvolvimento de análises de textos, sobretudo, literários. A publicação do Dicionário de Teoria da Narrativa de Ricardo Reis e Ana Cristina Lopes em 1988, é um exemplo do quanto a narratologia tem desempenhado papel importante, ao fornecer ao estudioso uma série de conceitos que possibilita a descrição técnica de muitos procedimentos já observados em obras, tais como a existência de níveis narrativos, tipos de narrador e etc. Descrever e compreender tais procedimentos, contribuem significativamente para uma visão mais objetiva sobre a construção da obra, e permite estabelecer critérios de investigação quando se pretende trabalhar com mais de um autor, ou ainda quando se pretende estabelecer diálogos entre obras de diferentes épocas e estilos. Em 1988, ao publicar um trabalho de teor prático ao estudioso de narrativas, como é o caso do Dicionário, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes reforçaram a ideia da importância que teve a reflexão em torno da narrativa, desde que se desenvolveu um conjunto de teorias com um caráter disciplinar, impulsionado pela Estruturalismo Francês.

No Brasil, dentre muitas publicações específicas sobre os tipos de narrador, destaca-se a leitura de Lígia Chiappini Moraes Leite, com a publicação de *O Foco Narrativo*. Nesse trabalho, a professora apresenta ao leitor, de forma panorâmica, uma discussão sobre narrativa desde Aristóteles, passando por Henry James, Percy Lubbock, Jean Pouillon, até alcançar os autores do Estruturalismo Francês: Roland Barthes e Tzvetan Todorov. O objetivo dela nesse conhecido trabalho é abordar a tipologia do narrador de Norman Friedman. A autora cita e exemplifica cada um dos tipos: Narrador Onisciente Intruso; Narrador Onisciente Neutro; "Eu" como testemunha; Narrador Protagonista; Onisciência Seletiva Múltipla; Onisciência Seletiva; Modo Dramático e Câmara. Ressalta-se que nesta leitura, não há diferença entre "ponto de vista" e "tipologia de narrador". O fato é que essa abordagem de Lígia Leite tornou-se conhecida e muitas análises de narrativas, sem, no entanto, problematizar determinados aspectos típicos dos romances modernos que devem incluir não só a compreensão do tipo de narrador como a percepção do ponto de vista adotado na narrativa.

É dentro desse contexto que nos interessa discutir alguns problemas de ordem conceitual, uma vez que ao lermos essas publicações posteriores às contribuições dos estruturalistas da década de 60, é possível notar alguns aspectos que podem ser postos em

diálogo com as recentes contribuições de Wolf Schmid, que não são tão populares em nossa tradição acadêmica. Para isso, partiremos das reflexões de Gérard Genette (2008) sobre o narrador, que não deixa de se inserir em uma discussão maior, que é a relação entre narrativa e discurso.

1. GÉRARD GENETTE: O DISCURSO E A NARRATIVA

A narratologia é um campo do conhecimento que se desenvolveu graças a uma consciência linguística voltada sobretudo aos estudos literários – especificamente, à narrativa literária - e que alcançou grande espaço na crítica literária no final da década de 60, com a virada dos estudos estruturalistas. A retomada dos pressupostos formalistas, àquela época recém-descobertos, resgatou a preocupação com a construção de uma ciência da literatura. Ainda que o projeto estruturalista tenha se deparado com as limitações de seu próprio aparato teórico diante da complexidade do objeto que estudava, são inegáveis as contribuições que tanto renovaram a linguagem conceitual dos fenômenos literários os quais careciam de termos que oferecessem maior precisão nos trabalhos e pesquisas em torno da narrativa. Também não se pode desconsiderar que o rigor científico buscado pelos estruturalistas propiciou uma série de publicações que até hoje sobrevivem e subsidiam o estudo da narrativa. Nessa perspectiva, propomos lembrar as provocações contidas no texto *Fronteiras da Narrativa*, de Gérard Genette, publicado pela primeira vez na revista *Comunits* nº 8 que reuniu trabalhos pioneiros sobre narratologia, na linha do estruturalismo.

Nesse texto, após discutir as noções de Aristóteles e Platão sobre o valor da narrativa enquanto representação literária, Genette rebate a ideia dos dois filósofos de que a narrativa possui um caráter inferior por ser menos imitativa, e a coloca em um novo lugar: “*mimesis* é *diegesis*” (p. 271). Para reconstituir seu raciocínio de maneira breve, podemos dizer que, para Genette, não era possível continuar colocando a ficção poética na condição de simulacro da realidade, pois o objeto da ficção se reduz por ela a um real fingido e que espera ser representado. Analisando por essa perspectiva, não seria possível alcançar a natureza da narrativa em sua forma particular de representar os acontecimentos, pois a linguagem só pode imitar perfeitamente a linguagem, ou ainda, um discurso só pode imitar ele mesmo. Sendo assim, não existe imitação perfeita, pois o perfeito seria a própria coisa e não a imitação; a única possibilidade de imitação é imperfeita.

Posto o lugar da narrativa como representação literária, e, adentrando cada vez mais no campo que realmente lhe interessa, Genette (2008) questiona-se sobre a possibilidade de se

distinguir descrição de narração, já que essa ideia, apesar de não pensada pelos filósofos, foi colocada em uma tradição mais recente, sobretudo, escolar. Reflete que, enquanto modo de representação literária, a distinção entre narração e descrição não é tão nítida, nem por conta de uma autonomia de seus fins, nem por uma originalidade de seus meios, para que seja necessário o rompimento da unidade narrativo-descritiva. Para Genette (2008), se existe uma fronteira que separa a descrição da narrativa, é bem uma fronteira interna, que ainda sim se dá de modo indeciso. À noção de narrativa, portanto, pode ser englobada todas as formas de representação literária, considerando a descrição como um de seus modos, ou, mais modestamente, como um de seus aspectos.

A última fronteira da narrativa estabelecida por Genette é a que vai evidenciar as particularidades entre narrativa e discurso. Retomando o ponto de vista de Aristóteles, que não considerava poeta quem não escrevesse uma obra que consistisse em imitação por narrativa ou representação cênica, ficando de fora da noção de literatura representativa a poesia lírica, satírica e didática, Genette (2008) procura questionar o lugar, negligenciado na *Poética*, de uma vasta quantidade de textos, anunciando a necessidade de se pensar as particularidades entre narrativa e discurso. Exemplifica Genette, “para Aristóteles, e apesar de que usa o mesmo metro que Homero, Empédocles não é um poeta” (p. 277), pois sua obra não consiste em imitação, mas simplesmente em um discurso mantido por ele mesmo e em seu próprio nome.

A necessidade de pensar essa fronteira diz respeito, segundo Genette (2008), à distinção proposta por Emile Benveniste entre narrativa e discurso. Benveniste mostra que certas formas gramaticais, como o pronome eu, que implica de certa forma a existência de tu, os “indicadores” pronominais (certos demonstrativos) ou adverbiais (como aqui, agora, hoje, ontem, amanhã, etc.), e certos tempos do verbo, como o presente, o passado composto ou futuro, encontram-se reservados ao discurso, enquanto que a narrativa em sua forma estrita é marcada pelo emprego exclusivo da terceira pessoa.

Daí chega-se à relação entre objetividade da narrativa e subjetividade do discurso que, como ressalta Genette, é totalmente definida por critérios de ordem linguística. O subjetivismo do discurso está, por exemplo, presente na referência a um eu, que não se define de nenhum modo como a pessoa que fala. Semelhantemente ocorre com o tempo do modo discursivo, que é por excelência o presente, sem com isso significar que o discurso é enunciado no tempo presente. Inversamente, expõe Genette (2008), a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador, revelando a inexistência dele e até mesmo uma autonomia da própria organização da sucessão dos acontecimentos.

Somente nesse momento é possível observar a narrativa em seu estado puro, pois o texto não apresenta nenhuma informação que necessite, para ser compreendido, ser relacionado com a sua fonte.

É preciso dizer ainda que as essências da narrativa e do discurso não se encontram em estado puro no texto. Cada texto apresenta em proporções diferentes a primeira e o segundo, embora um e outro se afetem de maneiras diferentes. A inserção de elementos narrativos no plano do discurso não basta para emancipar este último plano, pois eles permanecem com maior frequência ligados à referência do locutor. Por outro lado, o autor situa que qualquer intervenção de elementos discursivos no interior de uma narrativa é percebida como uma infração ao rigor narrativo. O fato é que “a pureza da narrativa é mais fácil de preservar do que a do discurso” (GENETTE, 2008, p. 282) e a explicação de Genette para isso é muito simples:

Na verdade, o discurso não tem nenhuma pureza a preservar, pois é o modo “natural” da linguagem, o mais aberto e o mais universal, acolhendo por definição todas as formas; a narrativa, ao contrário, é um modo particular, definido por um certo número de exclusões e de condições restritivas (recusa o presente da primeira pessoa, etc.). O discurso pode “narrar” sem cessar de ser discurso, a narrativa não pode “discorrer” sem sair de si mesma. (GENETTE, 2008, p. 282)

O mesmo autor expressa, sobre a comparação entre narração e discurso, como uma relação que atingiu diferentes configurações ao longo dos anos, mas que nunca se resolveu por completo. Com o objetivo de mostrar como essa relação se deu na literatura ao longo dos tempos, ele exemplifica o caso da época clássica, “em um Cervantes, um Scarron, um Fielding”, em que o autor-narrador, assumindo o próprio discurso, intervém na narrativa e interpela o leitor num tom de conversação familiar; assim como, no mesmo período, identificam-se procedimentos diferentes: romances cuja responsabilidade do discurso era totalmente transferida a um personagem principal que narrava e comentava ao mesmo tempo os acontecimentos na primeira pessoa. Ainda não podendo se resolver nem a falar em seu próprio nome nem a confiar essa tarefa a um só personagem, o autor reparte o discurso entre diversos atores, seja sob a forma de cartas, como fez frequentemente os romances do século XVIII, seja à maneira mais ágil e sutil de um Joyce ou de um Faulkner, fazendo sucessivamente a narrativa ser assumida pelo discurso interior de seus principais personagens.

2. TIPOS DE NARRADOR

Gérard Genette (1995), em *O Discurso da Narrativa*, retomando a questão em torno do discurso e da narrativa, contribui para o estabelecimento de conceitos que, posteriormente, passaram a ser amplamente utilizados em estudos e trabalhos sobre narrativa, narrador heterodiegético e homodiegético em substituição às definições narrador em primeira pessoa, narrador em terceira pessoa, tradicionalmente também conhecidas:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir. (GENETTE, 1995, p.243)

Genette estabelece, então, um quadro que determina os tipos de narrador quanto à sua inserção na *diegese* (história) e ao nível narrativo a que pertence: extradiegético-heterodiegético; extradiegético-homodiegético; intradiegético-heterodiegético; intradiegético-homodiegético. (para formatar). Se é clara a compreensão do que seja heterodiegético e homodiegético quando se conhece a superada classificação narrador em primeira pessoa, narrador em terceira pessoa, é possível dizer que as classificações extra- e intradiegético dizem respeito à posição do narrador em relação ao nível narrativo, uma vez que é possível o narrador pertencer ao primeiro nível da narrativa e, posteriormente, dentro da história, outro narrador surgir e “se habilitar” a narrar outra história. Tem-se, assim, uma história dentro da história, e os narradores de ambas encontram-se em níveis diferentes, pois falam de lugares diferentes.

Genette, nesse mesmo trabalho, apresenta uma outra maneira de pensar o narrador, que é a focalização. A focalização diz respeito ao conhecimento que o narrador tem sobre a história em comparação com o conhecimento que o personagem tem. Genette adverte que a focalização “nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (GENETTE, 1995, p. 189). Trata-se de uma questão importante, mas que nesse momento apenas será citada para retomar a tipologia de Friedman apresentada por Lígia Leite que relaciona tipos de narrador e ponto de vista como sendo um fenômeno apenas. Ao apresentarmos a proposta traçada por Wolf Schmid (2010), para uma tipologia de narrador, apontaremos as suas críticas em relação à abordagem que o assunto vem recebendo ao longo dos anos, conforme o quadro a seguir:

Tabela.1- Critérios estabelecidos por Schmid para uma tipologia de narrador

Critérios	Tipos de narrador
Modo de representação	Explícito-Implicito
Status diegético	Diegético – Não diegético
Hierarquia	Primário – Secundário - Terciário
Grau de marcação	Fortemente marcado – pouco marcado
Pessoalidade	Pessoal – impessoal
Homogeneidade	Compacto - Difuso
Posição avaliativa	Objetivo - Subjetivo
Habilidade	Onisciente – Conhecedor Limitado
Fixação espacial	Onipresente – Fixo em um espaço específico
Acessibilidade à consciência dos personagens	Expressa – Não expressa
Confiabilidade	Confiável – Não confiável

Schmid (2010) estabelece onze critérios para se pensar a tipologia do narrador. Quantitativamente, trata-se de um painel mais criterioso, mas o ganho está na distinção entre tipologia e ponto de vista na narrativa. Um narrador não diegético, por exemplo, pode assumir o ponto de vista de um dos personagens para narrar determinada situação e nem por isso ocorre uma mudança de tipos. É o que acontece por exemplo em um dos romances de Dalcídio Jurandir, *Os habitantes*:

Calou-se com muito embaraço e igual reserva. Calou-se. Calado. Está ouvindo o grito da irmã? A modo que foi ontem, a irmã arranca os três dias da folhinha, vai ao tabocal jogando terra nos bichos de criação: jogar nosso confete, senhoras e cavalheiros. É uma batalha. E aquele repente em que se enfia no velho fraque do pai, a máscara ela mesma fez, a cavalo para o pagode dos Ervedosas, tamanho sábado gordo, no Mutá. Precisou ir atrás dela, escondido da mãe, esta na fiúza que a filha só tinha ido desinflamar um pirralho no retiro com garapa de aninga. Flechou o galope atrás da irmã. Desajuízo dela era mais de contrariação que lhe faziam de não poder pôr o pé na cidade? Só? Estava entra-não-entra no pagode, oculta num mirizal, ali agachou-se, de fraque e máscara. (JURANDIR, 1976, p. 36)

O narrador de *Os habitantes* não participa da história que conta, mas assume o ponto de vista do personagem ao narrar um episódio envolvendo a irmã desse último. É perceptível isso devido à linguagem usada pelo narrador, impregnada de um sentimento que só poderia pertencer ao personagem: “Desajuízo dela era mais de contrariação que lhe faziam de não pôr o pé na cidade?”. Nesse momento, não é a tipologia do narrador que se evidencia mas o ponto de vista assumido por ele na narrativa. Explicar o fenômeno apenas determinando que esse

narrador é um narrador onisciente é não levar em consideração a complexidade da construção narrativa.

Em *Relatos de um certo Oriente* de Milton Hatoum, podemos também fazer uma leitura do tipo de narrador que atravessa a obra, segundo a proposta de Schmid: “quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite maldormida” (HATOUM, 2017, p.7)

Tem-se um narrador diegético, explícito e bem marcado. Conforme avançamos a leitura, percebemos que cada capítulo é narrado por um personagem diferente. Hakim é um dos mais importante, inclusive, pela quantidade de capítulos que narra. Mas é necessário observar certos aspectos que fazem toda a diferença. A primeira narradora do romance é responsável pela parte inicial do relato, enquanto que os demais personagens têm seus relatos adicionados à narrativa, marcados com aspas. Em outras palavras, há ali sempre a palavra de alguém, de um outro, que narra a partir do seu ponto de vista, exprimindo suas subjetividades: “tive a mesma curiosidade na adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias vezes à minha mãe por que o relógio e, depois de muitas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia” (HATOUM, 2017, p. 35)

Em *Relatos de um certo Oriente*, os personagens revezam o papel de narradores do romance, sem, no entanto, haver modificação no tipo de narrador. Essas considerações ajudam a pensar as técnicas narrativas presentes em romances e até mesmo estabelecer comparações entre obras. Podem ajudar a pensar por que determinada obra apresenta uma narrativa em que o tipo de narrador permanece o mesmo do início ao fim. Ou ainda, o que torna estável a presença de determinado tipo de narrador em uma obra? Essas questões ajudam a pensar a construção da narrativa, seus aspectos formais, para posteriormente relacioná-los aos aspectos internos da obra.

REFERÊNCIAS

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

GENETTE, Gérard. **Fronteiras da narrativa**. In: *Análise Estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

HATOUM, Milton. **Relatos de um certo Oriente**. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.

JURANDIR, Dalcídio. **Os habitantes**. Arpenova: Rio de Janeiro, 1976.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SCHMID, Wolfgang. **Narratology: an introduction**. Berlin/New York: Gruyter, 2010.

CRÔNICA ETNOGRÁFICA

UMA POESIA, MEU LUGAR!

Maria do Socorro Braga Reis¹

Apeú - Salvador² é ilha beijada pelo Atlântico, lugar de muitas lendas. A sua concepção ainda é um mistério. Muitos contam da chegada do Capitão Ulisses, outros afirmam que foi lugar escolhido por negros para se esconderem da escravidão, outros, ainda, dizem que aqui era morada de índios. Mas a verdade é que não sabemos ao certo quando tudo começou. Sabemos apenas que aqui todas as cores e raças se misturam irmanadas pelo Amor que nos une a todos.

Ilha Farta e Receptiva é assim que a denomino. Todos que aqui chegam são amparados e nada lhe faltam. Nada nos falta. A minha rotina é olhar a imensidão das águas que vão e que vem, que nos ditam as horas de pescar, de colher, de comer... Amanheço o dia: hora de pegar água, molhar as plantas, e rezar, olhar as crianças, que brincam na areia, misturadas aos animais, em uma relação tão intensa e igualitária com a natureza. Ah, como são sábias, elas.

E se há alguma coisa que sinto falta nessa ilha é de uma mangueira, imponente que tinha na beira do porto, linda e majestosa. Nela havia um quê de encanto. Parecia eterna. E seus frutos eram tão necessários para aqueles que iam pegar o sustento, mas o mar, lá, é mais imponente que qualquer outro fenômeno da natureza, e a levou, a quis para si, e a levou, ficando apenas a saudade de sua sombra em tempos tão quentes e de seus frutos tão apreciados.

As crenças vão além do sagrado, no meu lugar encantado. Quase tudo é permitido, desde que se respeitem as tradições; as plantas tem um lugar especial em nossos terreiros, e são bem cuidadas, porque a qualquer hora podem ser evocadas para curar algum mal, até mesmo o mau-olhado. Cabem a nossas mãos enrugadas a tarefa de trazer ao mundo a canalha³ que enfeita a praia.

No cotidiano vejo a vida passar, algumas lembranças, maré que nos empurra, diminuindo o nosso território, a saudade dos que se foram pela maré dos tempos... Alegria com os que chegam! Como o meu coração fica eufórico em ver uma casa sendo construída, pois é sinal que não iremos desaparecer. A praia é o meu lugar, é o meu porto, é a minha vida,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia, UFPA – Campus Bragança. E-mail: msocorrobraga@yahoo.com.br.

² Praia de Apeú - Salvador está situada no município de Viseu nos estuários dos rios Gurupi e Piriá, no Oceano Atlântico.

³ Denominação a crianças e aos adolescentes.

nosso alimento é saudável: camarão, peixe, e as frutas. Delas, a que eu mais gosto é guajiru, sobretudo do doce de guajiru, frutinha cuidada pelos nossos encantados.

A poesia está presente no mais lindo pôr do sol, o qual todos os dias eu espero vê-lo deitar, e é mágico! É impressionante a sua elegância, e muito mais deslumbrante quando se vai e deixa a sua amada lua para brilhar nas palhas de coqueiros que o vento teima em farfalhar.

São coisas simples, de gente simples como eu que passo horas a carregar/ver água, para manter o frescor das plantas, da vida, e do amor pela vida. Ah, eu tenho um caso de amor com meu lugar! O mais rico legado deixado a cada um que coloquei no mundo. O Amor pela nossa praia, a praia de Apeú de São Salvador!















ENSAIOS ETNOFOTOGRAFICOS

ARGILA, RIO, PONTES E NARRATIVAS: *GESTALT*¹ SOCIAL DE UM RECOMEÇO.

Jéssica Feiteiro Portugal²
Daniel dos Santos Fernandes³

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

As áreas urbanas alagadiças de Altamira, município situado no sudoeste do Pará, estão localizadas às margens do principal componente hidrográfico da rodovia Transamazônica (BR-230), o Rio Xingu. Essas áreas, por onde atravessavam os igarapés afluentes do Xingu (igarapé Altamira, Ambé e Panelas), anualmente, em função do clima predominante na região, que varia de períodos de seca extrema às cheias de inverno, de fevereiro a abril, passavam por inundações periódicas decorrentes do regime hídrico do curso de água, as quais, resultavam em inúmeros impactos socioambientais às populações que residiam nessas localidades.

Desde 2009, ano de início da construção da Usina Hidrelétrica Belo Monte nas bacias do Xingu e em trechos da Transamazônica, as áreas que se situavam 100 metros abaixo do nível do mar – a cota 100 do reservatório Xingu, denominadas de áreas “baixas” ou “baixão”, foram destinadas à desocupação para a formação do lago, implantação da infraestrutura e construção do empreendimento da UHE Belo Monte. Em março de 2014, as famílias que residiam nos baixões, passaram por uma das maiores enchentes registradas em Altamira. Deste período em diante, o processo de Regularização Fundiária Urbana que consistiu na realocação, reassentamento e monitoramento, intensificou-se consolidando inúmeros conflitos materiais e/ou simbólicos entre as populações tradicionais, público-alvo da relocação compulsória, com as empresas responsáveis pela implantação e construção da UHE Belo Monte.

O “Baixão das Olarias”, assim conhecido pela intensa atividade de produção de tijolos no local, constituía-se em um dos bairros das áreas remanescentes diretamente afetadas pela enchente ocorrida de março a abril do ano de 2014. No presente ensaio, objetivamos mostrar uma sequência narrativa das fotografias utilizadas como registro dos impactos que atingiram as populações tradicionais que residiam nas localidades abaixo da cota 100 durante todo o

¹ Usamos *Gestalt* no sentido de configurações na organização de ideias.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) – Campus de Bragança/Pa. E-mail: potugaljessica@hotmail.com.

³ Doutor em Ciências Sociais/Antropologia. Professor do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) – Campus de Bragança/Pa. E-mail: dasafe@msn.com.

processo de reassentamento urbano desenvolvido pelo Consórcio Construtor de Belo Monte (CCBM). As fotografias foram utilizadas como evidências dos fatos ocorridos por representantes das colônias de pescadores que atuavam nos municípios considerados diretamente afetados pelo empreendimento.

Durante audiência com o Ministério da Pesca - hoje incorporado ao Ministério da Agricultura - os representantes de pescadores das regiões afluentes do rio Xingu denunciaram e exigiram as reparações dos impactos ambientais e sociais que atingiam diretamente os modos de vida e profissão que exerciam, utilizando, para isto, narrativas imagéticas construídas pelos próprios grupos de pescadores.

Esse período de enchente representou mais uma ponte, entre as físicas existentes, de partida para uma intensificação do processo de luta por direitos, reconhecimento e regularização fundiária das populações tradicionais atingidas pelo empreendimento da UHE Belo Monte. Segundo LITTLE (2002) as populações indígenas e ribeirinhas, historicamente sujeitas a situações de invisibilidade social e marginalidade econômica em decorrência da política neoliberal, organizam-se em defesa de seu território por exigências de respeito à diferença e exercício pleno de seus direitos. Tendo em vista que:

Na luta para conquistar seus direitos territoriais frente ao Estado, os distintos grupos sociais localizados em regiões dispersas no país formam redes que lhes articulam politicamente, para assegurar seus direitos territoriais dentro do campo das políticas públicas territoriais, o que transforma sua luta local numa luta com caráter nacional. (LITTLE, 2002, p. 21)

Na sequência imagética, observa-se que a ponte, também representa estrutura que torna possível o acesso, a “partida”, para as casas de palafitas. As paisagens compostas pelo colorido do lixo em contraste com o marrom das madeiras e o reflexo escuro das águas contaminadas evidenciam uma das realidades amazônicas, a falta de saneamento básico nas áreas alagadiças. A canoa, um segundo instrumento de acesso ao bairro das Olarias, serve também de transporte das larvas de uma das doenças de veiculação hídrica mais comuns em áreas de água doce, a barriga d’água (esquistossomose).

As residências das populações tradicionais, encontram-se fechadas, ou observa-se apenas o reflexo do teto na água que adentra o recinto, resultado da perda material dos móveis pertencentes às famílias que tiveram de refugiar-se em abrigos, pagar moradia de aluguel ou hospedar-se em casa de parentes. Para as famílias que ficaram nas áreas baixas, em cima da ponte, restou a preocupação no olhar de quem nasceu nesta localidade e terá de enfrentar o reconhecimento por direitos e o desafio de uma nova realidade, a vida no reassentamento.

Atualmente, após expedida a Licença de Operação pelo Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) a UHE Belo Monte foi inaugurada pela Presidência da República do Brasil em maio de 2016, constituindo-se na maior obra estruturante do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) do Governo Federal. Entretanto, após três anos da enchente evidenciada neste ensaio etnofotográfico, os conflitos socioambientais e a luta pela regularização fundiária, por parte das populações tradicionais que residiam nos baixões ou nas áreas diretamente afetadas pela usina, acontecem constantemente na região e reassentamentos urbanos.

REFERÊNCIAS

LITTLE, Paul E. **TERRITÓRIOS SOCIAIS E POVOS TRADICIONAIS NO BRASIL: POR UMA ANTROPOLOGIA DA TERRITORIALIDADE**. 2002. Disponível em: <<http://www.direito.mppr.mp.br/arquivos/File/PaulLittle.pdf>> Acesso em: 02 mai. 2016.















ENCONTRO COM UMA PAJÉ: UMA FIGURA INSULAR E DO ENTREMEIO

Fernando Alves da Silva Júnior¹
Aline Costa da Silva²

Recebido em: 10/08/2017

Aprovado em: 04/09/2017

“A travessei a fronteira, mãe. Não retornarei”. Assim principia o romance *Na escuridão, amanhã* (2013) de Rogério Pereira. Era assim que gostaríamos de iniciar esse texto, texto escrito a dois. Mas sem desenvolver esses personagens belamente destroçados na escrita de Rogério, mas com esse início que nos impulsiona a *ir*, com a ressalva de que não pensávamos em ficar, o *retorno* também era finalidade. Saímos, de fato, naquela manhã quente com a promessa de regresso. Saímos depois da 10h. Na comunidade o caminho se estreita e o acesso para o veículo finaliza a uns oitocentos metros do nosso objetivo. O restante temos que seguir a pé e é preciso contar com a gentileza dos moradores locais para a segurança do carro. Parada para conversa é uma *quase* obrigação, a nossa passagem parece requerer essa gentileza dos encontros, uma imposição do trajeto, a última delas foi na casa de uma pajoa, como nos contaria depois nossa anfitriã. Sempre a necessidade de transpassar algumas fronteiras, digo fronteiras pois a divisão das propriedades são marcadas por porteiros e arames farpados, nada que impeça ou imponha autorização prévia. O caminho finda em uma pessoa, a Maria do Bairro, nome da pajé, curandeira e benzedeira que procuramos e que já habita em Taperaçu Campo a mais de dez anos. Maranhense de nascença, migrou para a capital do Rio de Janeiro ainda jovem, retornou para Belém e, de lá, para Taperaçu Campo, uma parte da região dos campos bragantinos que, nesta época do ano, setembro, não está vicejando pois o alagado está seco, mas como adverte a última pessoa que conversamos na ida: “Cuidado, os campos estão molhados!”. A advertência é para se resguardar dos possíveis escorregos. O terreno é argiloso, não é em vão que o entorno é muito bem servido por olarias que fornecem tijolos para Bragança e circunvizinhanças.

Maria do Bairro é uma pajé. Figura limiar por excelência. Uma conhecedora. Uma figura do limiar por alguns motivos. Primeiro por não se enquadrar nos padrões heteronormativos, não responder ao binarismo masculino/feminino, algo similar ao que propõe Judith Butler em seu *Problemas de gênero* (2013). Segundo por ter escolhido um lugar que está no entremeio de duas comunidades, Acarpará e Tamatateua, comunidades

¹ Doutorando em Estudos Literários (CAPES/PPGL/UFPA). Correio eletrônico: macuninfeta@gmail.com.

² Doutoranda em Estudos Literários (PPGL/UFPA). Correio eletrônico: alineclau_cs@yahoo.com.br.

englobadas por Taperaçu Campo. Terceiro porque para a própria condição de pajé³ estar no entremeio é uma prerrogativa para aquele que consegue ver o que os olhos comuns não enxergam. Com efeito, nada a surpreende. Somos recebidos e em poucos momentos ela relata que iria sair mas que não o fez por ter sentido que receberia visita de Bragança. E recebeu. Quarto porque a condição para *ser* pajé necessitou a vivência de uma experiência limiar, este caso, requer uma explicação sobre o seu *tornar-se* pajé. Citamos Maria do Bairro:

Por volta dos cinco anos eu me perdi na mata. Minha mãe me deu como morto. Tive visões, nelas vi um homem, ele corria de uma bruxa, do tipo que usava chapéu de palha. Ela disse que iria retirar meus olhos. Nisso eu corri e só parei quando consegui atravessar por baixo de uma boi enorme, do tipo *caçoá*, e me agarrar nas pernas de um boiadeiro que estava montado nele. Passei uns dois anos encantado. Não tinha muita noção de quanto tempo se passou. Lembro que havia uma enorme mesa, bem farta, e muita gente, parecia um cirio. Muita comida mesmo, mas eu não comi. Não comi. Se tivesse comido estaria encantado, eu não voltaria. Se eu tivesse comido teria ficado lá. Também tinha um rio de água doce onde eu me encantei, mas me acordei dentro de uma rede. Hoje eu trabalho porque é o destino, pra fazer o bem. Quando a pessoa faz um mal pra mim, cai nela. Quando eu tiro uma amante de um casal, estou fazendo o bem por um lado, mas inevitavelmente faço o mal para a amante, pois a privo de seu homem, isso sempre recai sobre mim, porque ela também é mulher, então eu pago, fico sete dias sem companheiro!

Essa é a condição para que surja o pajé. Uma condição limiar como a vivenciada por ela aos cinco anos. Uma experiência de morte, ou quase morte. Aquele que conseguiu ir, que conheceu o outro lado e, sobretudo, voltou para contar essa história vivida alhures. Esta é a condição do xamã para Viveiros de Castro (1996, 2011, 2015). Tudo se deu como se Maria estivesse em um sonho, em que as imagens estavam entrecortadas, onde não era possível ver claramente. Para o xamanismo ameríndio, perder-se na mata e nela encontrar pessoas que presumivelmente são humanas é um bom momento para evitar qualquer tipo de comunicação. Falar com estes seres aparentemente humanos é, ressalta Viveiros de Castro (2009), um passo para perder a *sua* humanidade. A perda da humanidade equivale a *tornar-se* espírito ou animal, os dois actantes da alteridade radical do humano. Em outras palavras, estabelecer comunicação com esse *outro* é um forte indício de que se está morrendo. Como o xamã é aquele que consegue ver (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, 2011, 2015; VILAÇA, 2006), remover seus olhos, como queria a bruxa – esse elemento ocidental – é uma tentativa de furar sua habilidade de transpassar os limites corporais das espécies. Não comer do banquete ali servido, por outro lado, é negar ser o *outro* em sua totalidade. Dito de outro modo, Maria do

³ Xamã, curandeiro ou pajelança cabocla são termos que optamos por não problematizar e que aqui adquirem o mesmo valor semântico.

Bairro evitou a rua de mão única. Ela experimentou o limiar e conseguiu voltar para contar a história. Ela tornou-se pajé.

Já disse Benjamin em *Passagens* (2009) que um dos estados limiares que nos restou atualmente é o sonho e, Gagnebin em *Limiar, aura e rememoração* (2014), fala que o limiar é justamente este espaço intervalar que permite um trânsito, uma passagem, um movimento. São estes espaços, junto às fronteiras, que encontramos no caminho de acesso à ilha (ou quase ilha, uma vez que a habitação é verdadeiramente insular quando estamos nas épocas de chuva, quando os campos ficam completamente alagados). A porteira, a abertura na cerca de arame farpado em forma de seta arquitetado para permitir a passagem de pessoas e não a dos gados que pastam alhures, a ponte de varas sobre a lama dos campos em espaços com pouco mais de dez metros são espaços criados menos para delimitar um domínio que para permitir o fluxo. A Maria do Bairro é essa pessoa que comunica, tal qual essas possibilidades de trânsito, seus clientes aos encantados, seres que não são deste mundo, entidades que ocupam outros espaços e que o cidadão médio só consegue acessar passando por um pajé como a Maria.

Carneiro da Cunha (2009, p. 106) ao notar a rede fractal da cartografia hídrica tece comparações com os poderes do xamã aos modos de organização econômica no decorrer do rio. O elemento que está mais a jusante na cartografia exerce um domínio sobre aqueles que se encontram mais a montante. A foz é o local privilegiado para aqueles que exercem domínio justamente por ela ser o ponto de convergência, passagem obrigatória e necessária para aqueles que se encontram à montante. A foz é o lugar privilegiado do xamã, assim com as cabeceiras dos rios. Malgrado a morada da Maria ser uma ilha, e esta última não participa desse jogo fractal das capilaridades do rio analisado por Carneiro da Cunha, todavia, é sintomática a lógica do poder xamânico exercido nas vias da comunidade. Para aqueles que procuram consulta xamânica em Taperaçu Campo, as vias de acesso são capilares de rios, quanto mais adentra-se na comunidade mais poderoso é o xamã que se procura. A última casa antes da ilha da Maria do Bairro é onde mora uma pajoa, como bem nos contou Maria. Geograficamente, ela está em um estágio inferior e, com todas as ressalvas da relação de poder ou concorrência que possam existir, ela é vista no discurso de Maria com pouca sabedoria para a pajelança.

Falamos que Maria do Bairro é maranhense. Ora, o Maranhão é muito bem afamado pelos seus pajés, por outro lado, em certa altura da vida Maria migrou para o Sudeste e lá exerceu a pajelança. Outro período passou em Belém. Isso faz dela não apenas uma viajante, mas, sobretudo, uma estrangeira. O que nos leva de volta a Carneiro da Cunha (2009, p. 106) quando ela destaca que “viagens mais conformes à nossa definição usual acentua seu

prestígio”, e nos leva de encontro àquele elemento que não se dissolve no caldo cultural de Bhabha (2010), o estrangeiro, o sujeito que proporciona ao grupo uma visão privilegiada.

Era um encontro com essa figura insular e do entremeio que procurávamos naquela manhã quente para uma consulta.

Nosso primeiro contato com Maria segue as formalidades iniciais. Uma conversa descontraída em que ela diz que seria visitada, falamos sobre a pesquisa, os fotos e vídeo que faríamos e os problemas de ordem espiritual que nos assaltavam no momento. *Descarrego* é o que ela prescreve. Parte-se para a seleção das ervas, base da defumação e do benzimento. Revezamos no ritual, a lógica é a mesma. A pessoa senta-se de frente para a entrada do recinto com as mãos descruzadas – nesse caso fomos recebidos na palhoça adjacente à sua residência que serve de cozinha uma vez que é onde está o fogão à lenha para o preparo de alimentos e que fornece combustível para a defumação. Não deve-se vacilar para a primeira pergunta: “Quem pode mais que Deus?” “Ninguém!”. Muitas palavras são quase sussurradas, umas orações de bom agouro nos envolve tão bem quanto o incenso colocado no chão sob nossas costas. Alguns vaticínios ou preditos são ditos no final da sessão. Depois partimos para a consulta, momento em que ela vai pedir para escrevermos o nome das ervas para o banho de *Descarrego*, *Atração de Amor* e *Chama*, a saber, olho grande, afasta azar, óleo unguido, amoníaco, dente de alho, três limões, sabão grosso, alfazema, mel, moeda, uirapuru, água de jiboia, corre atrás, abre caminho, busca longe, cinza, cominho, quebra mandinga. Muitos deles se repetem nos banhos prescritos.

A conversa segue e não percebemos quando a consulta é finalizada. Não é sempre, mas ela pode preparar um banho de *Descarrego* para ser tomado ali mesmo. Em algum momento perguntamos se ela prepararia um. Ela respondeu que sim e é ela quem nos lembra próximo da partida. A estadia se alonga, observamos Maria separa as ervas e levá-las ao jirau para misturá-las cuidadosamente em uma bacia. Banho tomado, ela ainda tem tempo para apresentar seu quintal, preparar um café e agradecer mais uma vez a vinda. O retorno é feito pelo mesmo caminho, transpassando os mesmos limiares. Para aqueles que se permitem envolver nos ares benfazejos da Maria do Bairro, o sentimento experienciado é de leveza, os problemas, angústias, opacidade volatizam-se. O peso de viver parece deslocar-se, perde-se nos meandros daquela pequena ilha em Taperaçu Campo. Sobre Maria, há sempre algo que não é possível representar textualmente. Algo, presumimos nós, que apenas as fotografias podem dizer.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Como o novo entra no mundo. **In:** _____. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 292-325.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. Xamanismo e tradução. **In:** _____. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 101-113.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

PEREIRA, Rogério. **Na escuridão, amanhã**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VILAÇA, Aparecida. Os xamãs. **In:** _____. **Quem somos nós: os Wari' encontram os brancos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 202- 207.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A morte como quase acontecimento. Disponível em: <<http://www.institutocpfl.org.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>>. Obtido em: 05 set. 2017.

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **In:** _____. **A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 347-399.

_____. Perspectivismo. **In:** _____. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 33-54.

























GRAFISMO CORPORAL E SABER TRADICIONAL TENETEHAR TEMBÉ DE GUAMÁ

José Agnaldo Pinheiro Pereira¹
José Guilherme dos Santos Fernandes²

Recebido em: 10/08/2017
Aprovado em: 04/09/2017

As expressões culturais de diferentes etnias indígenas no estado do Pará, a exemplo do grafismo corporal, em geral pouco estudadas, configuram um conjunto interligado de conhecimentos, que

(...) são saberes e práticas que não poderiam, logicamente, ser nem deles, nem de outros grupos. Não só porque são produto das redes de troca entre humanos e sobrenaturais, como porque são gerados e apenas expressados no âmbito desse sistema de trocas, entre pessoas, entre grupos, entre humanos e não humanos (...) GALLOIS (2007 p. 97-98).

Desse modo, o grafismo corporal enquanto traço manifesto da cultura material e imaterial desses povos está relacionado à identidade étnica.

Após décadas de negação e alienação de seus direitos tradicionais e vivendo sob o regime de tutela de órgãos oficiais como o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e Fundação Nacional do Índio (FUNAI), os Tenetehar de Guamá reorganizaram-se junto aos parentes de Gurupi, na luta pelo território e fortalecimento da cultura tradicional, o que levou ao ressurgimento das pinturas corporais no final da década de 1980 e início dos anos 1990.

A reintrodução do grafismo corporal como traço cultural da identidade de autoafirmação étnica deve ser avaliado também como uma estratégia política simbólica de diferenciação, pautada na ideia de ancestralidade que abrangeu diferentes contextos socioculturais dos Tembé de Guamá.

A referência cultural para o uso das pinturas corporais no subgrupo tupi Tembé Tenetehar de Guamá, entre os anos de 1985 e 1993, foram as memórias, os saberes e as práticas dos parentes de Gurupi, que passaram a ensinar além da brincadeira do Kaê-kaê (ehe-ehe) e de algumas cantorias, o preparo e o uso do jenipapo e do urucum na elaboração de padrões tradicionais das pinturas corporais, mais especificamente as pinturas da cuia, da meia-

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia - UFPA/Campus Bragança (PPLSA). Email: agnusgrunge@gmail.com

² Pós-Doutor. Professor dos Programas de Pós-Graduação Linguagens e Saberes na Amazônia- UFPA/Campus Bragança (PPLSA) e Estudos Antrópicos da Amazônia -UFPA/Campus de Castanhal (PPGEAA). E-mail: mojuim@uol.com.br

lua e da onça pintada. Paralelamente outros modelos e padrões de grafismos corporais de outras etnias foram assimilados.

Abrangendo diferentes contextos socioculturais em sua forma de expressão e manifestação, como em rituais a exemplo da Wyra'whaw, o uso da pintura corporal entre os Tenetehar Tembé de Guamá assume importância na medida em que envolve conhecimento tradicional, valor e sentido de identidade repassados oralmente entre parentes de Guamá e de Gurupi, e que está presente na diversidade simbólica corporeavizual e espacial, bem como no significado que traduz enquanto elemento natural que ajuda no desenvolvimento das crianças e na mediação entre o mundo real e o sobrenatural.

O uso corporal do jenipapo, do urucum e de outras essências naturais pelos Tembé de Guamá no ritual de agregação da Wyra'whaw, está relacionado a uma forma de comunhão cosmológica que celebra a boa saúde física, mental e espiritual dos iniciados na passagem para a vida adulta. Segundo We Wer Tembé³, o uso do jenipapo no corpo atrai karowara (espíritos) porque entre alguns pajés Tenetehar é visto como uma dádiva recebida desses seres encantados ou donos da natureza, e se manifestam em pessoas de “peito aberto” enquanto espíritos de animais como a borboleta e a arara, ou “fechados” pela mãe d'água.

We Wer Tembé afirmou que os karowara também são espíritos de parentes Tenetehar, que já se foram desta vida, mas que retornam durante a “Festa do Moqueado” e são atraídos pelas cantorias e pelo jenipapo. A exemplo do que ocorre com o uso do jenipapo entre os índios Waiãpi, “(...) a pintura marca a separação entre os vivos e os mortos, que deixam de usar o jenipapo e de pertencer ao mundo social (...)” VIDAL (1992, p.131).

A partir de 2003 foi introduzido entre os Tembé de Guamá, o ritual da Wyra'whaw⁴ (Festa dos espíritos), também conhecida como “Festa da Menina Moça” ou “Festa do Moqueado”. Nesse ritual, que envolve três fases, a “toaia”, o “Mingau da Menina Moça” e a “Festa do Moqueado”, o jenipapo assume também a função de *purague* (remédio) usado nos corpos das meninas simbolizando a lua nova, a onça jaguatirica e a guariba⁵, e dos meninos, também como referência à guariba e à lua nova.

³ Pajé e cantador em rituais da Wyra'whaw, e grande conhecedor das tradições Tenetehara.

⁴ É uma expressão na língua Tembé, que segundo o professor Txina'i Tembé se relaciona a um conjunto de significados, dentre os quais, Wyra – espírito de pássaro grande, e haw – passagem para o outro lado; lugar, local.

⁵ Existe divergência entre os Tembé de Guamá e de Gurupi quanto à simbologia da pintura usada em todo o corpo da menina moça, e nas mãos, pés e parte inferior do rosto do menino, na última fase da Wyra'whaw. Entre vários Tembé de Guamá, é tida como do animal guariba; para We Wer Tembé, ela se relaciona ao desenvolvimento dos iniciados. Levantamos a hipótese de que houve uma renomeação dessa pintura corporal, assim como de outras, pelos Tembé de Guamá.

As transformações efetuadas no corpo pelas diferentes modalidades de revestimento – pintura, escarificação ou odor – têm por objetivo alterar a posição do indivíduo em face de seus vizinhos e, sobretudo, em face do mundo sobrenatural. Em todos os casos, visam modificar a distância – aproximando ou separando – entre o homem e o mundo dos outros, sejam eles indivíduos rivais ou entidades sobrenaturais... (VIDAL, 1992, p. 227).

Em maio de 2012, participamos do mingau de três jovens iniciadas na aldeia Ytaputyr, onde foi possível fazer uma entrevista oral com Paxik Tembé, pajé e sábio conhecedor das tradições Tembé de Gurupí. Indagamos sobre o significado das pinturas que as jovens usavam nos membros superiores e inferiores, bem como nas costas, peito e barriga. Informou que se tratava da pintura da meia-lua ou lua nova, e apontando para o céu falou que as meninas estavam em fase de crescimento assim como a lua nova. Quanto à pintura usada na face da menina moça, Paxik Tembé informou ser a da onça pintada, animal presente nas matas do Gurupi, e considerado encantado para os Tenetehar Tembé e Guajajara. Paxik Tembé afirmou que foram as onças quem ensinaram os Tenetehar a fazerem a “Festa do Moqueado”.

A “Festa do Moqueado” entre os Tembé de Guamá, é realizada atualmente nas aldeias Ytaputyr e Sede, e ocorre durante uma semana na estação do verão entre junho e dezembro e envolve jovens Tembé de Guamá e de Gurupi.

Após o termino da Wyrá’w haw, os meninos e meninas iniciados não podem tomar banho em rio e igarapé desacompanhados, nem sair à noite ou adentrar locais de matas sozinhos enquanto o jenipapo ainda estiver no corpo.

Este ensaio etnofotográfico em sequência narrativa fotográfica de jovens Tembé Tenetehar em ritual de passagem compreende duas fases da Wyrá’w haw: o “Mingau da Menina Moça” e a “Festa do Moqueado” registradas nos anos de 2010 e 2012, na aldeia Ytaputyr, Terra Indígena Alto Rio Guamá, e coloca em evidência a importância da pintura corporal enquanto traço da identidade cultural desta etnia.

REFERÊNCIAS

GALLOIS, Dominique Tilkin. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental. Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília, v 4, n 2. 2007.

VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.













VÍDEOS ETNOGRÁFICOS



AS POÉTICAS ORAIS DE MARIA NOS LIMIARES DE TAPERACU-CAMPO

THE ORAL POISTICS OF MARIA IN THE THRESHOLDS OF TAPERACU-CAMPO

Fernando Alves da Silva Júnior
Aline Costa da Silva

SINOPSE: Maria do Bairro é uma pajé. Figura limiar por excelência e por alguns motivos. Primeiro por não se enquadrar nos padrões heteronormativos, não responder ao binarismo masculino/feminino, algo similar ao que propõe Judith Butler em seu *Problemas de gênero* (2013). Segundo por ter escolhido um lugar que está no entremeio de duas comunidades, Acarpará e Tamatateua. Terceiro porque para a própria condição de pajé¹ estar no entremeio é uma prerrogativa para aquele que consegue ver o que os olhos comuns não enxergam. O que Maria vê compõe suas poéticas orais e nelas as histórias da Matinta e do Lobisomem são narradas, dando-nos saber, com evento e performance, as vivências da encantada de Taperaçu-Campo e suas experiências limiars com a mitopoética amazônica.

Palavras-Chave: Poética oral. Maria do Bairro, Limiar. Matinta. Lobisomem.

SYNOPSIS: Maria do Bairro is a shaman. It is a threshold figure par excellence and for some reasons. First, it does not fit the heteronormative patterns, it does not respond to male / female binarism, something similar to what Judith Butler proposes in her *Gender Problems* (2013).

¹ Xamã, curandeiro ou pajelança cabocla são termos que optamos por não problematizar e que aqui adquirem o mesmo valor semântico.

Second, he chose a place that is in the middle of two communities, Acarpará and Tamatateua. Third, because for the very condition of the shaman being in the middle is a prerogative for one who can see what ordinary eyes do not see. What Maria sees composes her oral poetics and in them the stories of the Matinta and the Werewolf are narrated, giving us to know, with event and performance, the experiences of the enchanted one of Taperaçu-Campo and its threshold experiences with the Amazonian mythopoetics.

Keywords: Oral poetics. Maria do Bairro, Threshold, Matinta, Werewolf.

FICHA TÉCNICA

Produção: Fernando Alves da Silva Júnior

Imagens/Operador de Câmera: Fernando Alves da Silva Júnior

Edição: Aline Costa da Silva

Roteirista: Fernando Alves da Silva Júnior e Aline Costa da Silva

CREDITS

Production: Fernando Alves da Silva Júnior

Pictures / Camera Operator: Fernando Alves da Silva Júnior

Edition: Aline Costa da Silva

Writer: Aline Costa da Silva

LINKS PARA ACESSO

<https://youtu.be/IIF3-D6VSQ0>

<https://vimeo.com/236291830>



LA DANZA DE LOS PESCADORES: LA RELIGIOSIDAD Y EL COLETIVO EN TLACOTEPEC, GUERRERO/ MEXICO

A DANÇA DOS PESCADORES: A RELIGIOSIDADE E O COLETIVO EM TLACOTEPEC/MEXICO

Francisca Galeana Salgado

SINOPSIS: La expresión de la religiosidad en la comunidad de Tlacotepec, Guerrero se expresa a través de danzas que simbolizan la devoción de los diversos colectivos al santo patrono Santiago Apostol. Diversos grupos de danzantes se presentan cada año afuera de la iglesia de la comunidad. Este grupo de danzantes específico, realiza "La danza de los pescadores" creyendo que esa danza será intercambiada por gracias con el Santo, siendo beneficiado el colectivo. Y según las narraciones de los sujetos, estos se preocupan con la vitalidad de la danza, por lo que incluyen a las nuevas generaciones (que van desde los 6 años) para que sean partícipes de esta expresión religiosa/cultural. Dentro de esa colectividad se ayudan con la división de los roles y el trabajo, como ellos describen: uno de ellos hace las mascararas, el otro se encarga del tambor y de la flauta . Y dentro de ese colectivo interactuan su individualidad con su coletividad: el hecho de que cada uno decora sus sombreros , y escoje su ropa manteniendo la imagen coletiva de un pescador. El género femenino tambien se incluye en la expresión, ya que aunque no participan mujeres en la danza, ellas son representadas a través de hombres que visten de mujeres resaltando el papel que estas ejercen en la vida de los pescadores.

Palavras-Chave: Religiosidade. Dança. Coletivo. Pescadores.

SINOPSE: A expressão da religiosidade na comunidade de Tlacotepec, Guerrero expressa-se a través de danças que simbolizam a devoção dos coletivos ao Santo São Santiago Apostol. Diversos grupos de dançantes apresentam-se cada ano afora da igreja da comunidade. Este grupo de dançantes específicos realiza a "Danças dos pescadores" acreditando que essa dança será intercambiada em graças com o Santo, sendo beneficiados com a troca. E como eles narram preocupam-se com a vitalidade da dança, por o que incluem as novas gerações desde os seis anos para que sejam partícipes desta expressão religiosa/cultural. Dentro dessa coletividade ajudam-se com a divisão do roles e trabalho, como os sujeitos descrevem; um deles face às máscaras, o outro se encarrega do tambor e da flauta. E dentro desse coletivo interatua sua individualidade com a coletividade: ao fato de cada um enfeitar seus chapéus, e escolher suas calças mantendo a imagem coletiva do pescador. O gênero feminino também é incluído na representação já que embora não participem mulheres na dança, elas são expressas através de homens que se vestem de mulheres, ressaltando o papel que estas exercem na vida dos pescadores.

Palavras-Chave: Religiosidade. Dança. Coletivo. Pescadores.

CRÉDITOS

Producción: Francisca Galeana Salgado

Imágenes/operador de cámara: Francisca Galeana Salgado

Edición: Daniel dos Santos Fernandes e Francisca Galeana Salgado

Guionista/Texto: Francisca Galeana Salgado

CRÉDITOS

Produção: Francisca Galeana Salgado

Imagens/Operador de Câmera: Francisca Galeana Salgado

Edição: Daniel dos Santos Fernandes e Francisca Galeana Salgado

Roteirista/Texto: Francisca Galeana Salgado

LINKS PARA ACESSO

<https://youtu.be/RqwiF0SWw8w>

<https://vimeo.com/236295835>



**PIONEIRISMO NA AMAZÔNIA: UMA VISITA À COMUNIDADE PIONEIRA
PIONEERING IN THE AMAZON: A VISIT TO THE PIONEER COMMUNITY**

José Valtemir Ferreira da Silva

SINOPSE: Este vídeo apresenta uma visita da turma de mestrado flexibilizado em Altamira do PPLSA à comunidade Pioneira localizada no Km 28 Altamira-Brasil Novo/Pa. Em um dia do mês de agosto de 2017, o vídeo registra o momento em que a representante da comunidade narra o processo que culmina com a fundação da referida comunidade. Na captura das imagens, foi usado um celular Samsung Galaxy A5 2016.

Palavras-Chave: Comunidade. Pioneira. Altamira. Mestrado.

SYNOPSIS: This video presents a visit from the PPLSA Altamira Flexible Masters Class to the Pioneira community located at Km 28 Altamira-Brasil Novo/Pa. On a day of August 2017, the video records the moment when the community representative narrates The process that culminates with the founding of the said community. In capturing the images, a Samsung Galaxy A5 2016 mobile phone was used.

Keywords: Community. Pioneer. Altamira. Master.

FICHA TÉCNICA

Produção: José Valtemir Ferreira da Silva

Imagens/Operador de Câmera: José Valtemir Ferreira da Silva

Edição: José Valtemir Ferreira da Silva

Roteirista/Texto: José Valtemir Ferreira da Silva

CREDITS**Production:** José Valtemir Ferreira da Silva**Pictures / Camera Operator:** José Valtemir Ferreira da Silva**Edition:** José Valtemir Ferreira da Silva**Writer / Text:** José Valtemir Ferreira da Silva**LINKS PARA ACESSO**

<https://youtu.be/yRzaIVqhm5w>

<https://vimeo.com/236301670>

NOVA REVISTA AMAZÔNICA

email

novarevistaamazonica.ufpa@gmail.com

revista online

<http://novarevistaamazonica.blogspot.com.br>

publicação ISSU

<http://issu.com>

facebook:

<https://www.facebook.com/Nova-Revista-Amaz%C3%B4nica-952827164854220/>

instagram:

<https://www.instagram.com/novarevistaamazonica>

Twitter

<https://twitter.com/NAmazonica>

Youtube

https://www.youtube.com/channel/UCYpomIB1KqC6_n3mCjl7TDw

Vimeo

<https://vimeo.com/user66557154>



POÉTICA DO NARRAR

