

# Dialéticas amazônicas da literatura

Juciane Cavalheiro  
Gerson Albuquerque  
(orgs.)



**FAPEAM**  
Fundação de Amparo à Pesquisa  
do Estado do Amazonas



*editora*  
**UEA**

# **Dialéticas amazônicas da literatura**

Governo do Estado do Amazonas

Wilson Miranda Lima  
**Governador**

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa  
**Reitor**

Cleto Cavalcante de Souza Leal  
**Vice-Reitor**

*editora*UEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva  
**Diretora**

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas  
**Secretária Executiva**

Sindia Siqueira  
**Editora Executiva**

Samara Nina  
**Produtora Editorial**

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)  
Alessandro Augusto dos Santos Michiles  
Allison Marcos Leão da Silva  
Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro  
Izaura Rodrigues Nascimento  
Jair Max Furtunato Maia  
Mário Marques Trilha Neto  
Maria Clara Silva Forsberg  
Rodrigo Choji de Freitas  
**Conselho Editorial**

Allison Marcos Leão da Silva (UEA)  
Carlos Roberto Ludwig (UFT-Porto Nacional)  
Elder José Lanes (UFRR)  
Germana Maria Araújo Sales (UFPA)  
Gerson Rodrigues de Albuquerque (UFAC)  
Hélio Rodrigues da Rocha (UNIR)  
Juciane dos Santos Cavalleiro (UEA)  
Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT-Araguaína)  
Marília de Nazaré de Oliveira Ferreira (UFPA)  
Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)  
Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)  
Sidney da Silva Facundes (UFPA)  
Silvana Andrade Martins (UEA)  
**Comitê Científico**

Juciane Cavalleiro  
Gerson Albuquerque  
(orgs.)

## **Dialéticas amazônicas da literatura**



Silas Menezes  
**Projeto Gráfico**

Giuliana Loureiro  
Raquel Ponce  
Samara Nina  
**Conversão para eBook**

Wesley Sá  
**Preparação e revisão de texto**

Bianca Vieira  
Diana Farias  
Wanessa Ramos  
**Revisão de prova**

Samara Nina  
**Finalização**

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas  
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

D536  
2021

Dialéticas amazônicas da literatura / Organizadores: Juciane Cavalheiro, Gerson  
Albuquerque. – Manaus (AM): *editoraUEA*, 2021.

268 p.: il.; 21 cm.

ISBN 978-65-87214-51-1

Inclui bibliografia

1. Crítica Literária. 2. Literatura. I. Cavalheiro, Juciane, Org. II.  
Albuquerque, Gerson, Org. III. Título.

CDU:1997 – 82.09

Editora afiliada:

Editora afiliada



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

*editoraUEA*

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil  
CEP 69050-010 | +55 92 38784463  
[editora.uea.edu.br](http://editora.uea.edu.br) | [editora@uea.edu.br](mailto:editora@uea.edu.br)

# Sumário

---

- 8 **Apresentação**
- 11 **Dante, Cervantes e a musa idealizada: um estudo comparativo entre *A Divina Comédia* e *o Quixote***  
*Anne Caroline do Nascimento Ribeiro*  
*Juciane Cavalheiro*
- 27 **Passagens da geopoesia: etnoflâneries centroestinas pelas ruas de Goiás**  
*Augusto R. Silva Junior*
- 38 **Euclides da Cunha e suas metáforas amazônicas**  
*Carlos Antônio Magalhães Guedelha*  
*Iná Isabel de Almeida Rafael*
- 54 **Aspectos de retórica e ritmo no contexto da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano**  
*Carlos Renato R. de Jesus*
- 66 **Arquivo, coleção, memória: um encadeamento de imagens na poesia brasileira (Carlos Drummond de Andrade, Luiz Bacellar e Astrid Cabral)**  
*Fadul Moura*
- 80 **Bichos e visagens na literatura indígena amazonense**  
*Francisco Bezerra dos Santos*  
*Jackeline Mendes Brandão*
- 92 **Poéticas, éticas e estéticas de uma cidade entre o rio e a floresta, na Amazônia acreana**  
*Gerson Rodrigues de Albuquerque*
- 119 **Os bora e os uitoto do noroeste amazônico no relato antropológico de Thomas Whiffen**  
*Hélio Rodrigues da Rocha*  
*João Carlos Pereira Coqueiro*
- 132 **D. Pedro Casaldáliga e José Craveirinha: pelo pão e pelo carvão: poéticas em combustão**  
*Isaac Ramos*

- 142 **O fantástico na literatura de expressão amazônica: ensino e pesquisa**  
*Jandir Silva dos Santos*  
*Vinicius Milhomem Brasil*
- 155 **Dois caminhos aquém dos Pirineus: apontamentos sobre o extraordinário nas literaturas ibéricas e ibero-americanas**  
*Juciane Cavalheiro*  
*Mauricio Matos*
- 162 **Ivan Serpa e a Fase Negra: a preocupação social na arte em meados da década de 1960 e a pós-modernidade**  
*Luciane Viana Barros Páscoa*  
*Márcio Leonel Farias Reis Páscoa*
- 180 **Imagens da História**  
*Marcos Frederico Krüger Aleixo*
- 185 **O Lustre, de Clarice Lispector: indícios de incesto**  
*Maria de Fatima do Nascimento*
- 201 **História e memória: a poesia nua de Adília Lopes**  
*Rayesley Ricarte Costa*
- 217 **A representação de personagens negros na ficção amazonense do século XX: a presença na ausência e a manutenção dos estereótipos**  
*Renata Beatriz B. Rolon*
- 231 **O ensino da poesia afro-brasileira: cultura, memória e identidade**  
*Rosidelma Pereira Fraga*
- 247 **A viagem de Spix und Martius pela Amazônia, em 1819/1820**  
*Willi Bolle*
- 263 **Sobre os autores**

## APRESENTAÇÃO

**Dialéticas Amazônicas da Literatura** surgiu da reunião de simpósios, cursos e palestras realizados durante o II GELLNORTE, nosso tão almejado Grupo de Estudos Linguísticos e Literários da região Norte, cujo tema foi “Linguística e Literatura na Amazônia: políticas de pesquisa para as margens”. O encontro realizou-se de 28 a 31 de maio, em Manaus, e foi sediado nas dependências da Universidade do Estado do Amazonas.

Por um lado, temos na coletânea autores de diversas partes da Amazônia brasileira e pertencentes, em sua grande maioria, aos Programas de Pós-graduação da região (UEA, UFAM, UFPA, UFAC, UNIR, UERR). Temos, de certa forma, um mapa das pesquisas na área da literatura nessa região. Foi esta, inicialmente, a proposta, quando, a partir da análise das linhas e projetos de pesquisas dos docentes vinculados aos dez Programas de Pós-graduação da área de Literatura e Linguística, realizamos a chamada para submissões de propostas de simpósios e cursos em 22 áreas que, de certo modo, sintetizam as pesquisas realizadas na região. Por outro lado, o livro, com 18 capítulos, abre o olhar para questões nacionais, não só pela participação de pesquisadores de outras regiões (Centro-Oeste (UnB e UNEMAT) e Sudeste (USP e UNICAMP)), mas também pela diversidade de temas.

No primeiro capítulo, **Dante, Cervantes e a musa idealizada: um estudo comparativo entre *A Divina Comédia* e o *Quixote***, as autoras realizam uma releitura de duas das mais célebres obras da literatura canônica ocidental. Sob o prisma da Literatura Comparada, analisam as personagens femininas das duas obras, Beatrice e Dulcineia, evidenciando as recepções provenientes de *A Divina Comédia* e do movimento literário do *Dolce Stil Nuovo* em o *Quixote*.

Augusto R. Silva Júnior, em **Passagens da geopoesia: etnoflâneries centroestinas pelas ruas de Goiás**, discute, a partir da ideia de *flânerie*, o *etnoflâneur*, aquele que, mas não apenas, “segue para o campo para entender antigas e novas formas de trabalho”. Evidencia que a matéria da geopoesia – “livros todos feitos de *ignoranças e revelanças*” – se deixa ver na palavra do outro, entre o enunciável e o estilizável.

Apoiados, sobretudo em Lakoff e Johnson, Carlos Antônio Magalhães Guedelha e Iná Isabel de Almeida Rafael, em **Euclides da Cunha e suas metáforas amazônicas**, observam que as metáforas amazônicas de Euclides da Cunha externam a visão dele sobre a terra e a gente da e na Amazônia, muito além de serem “apenas” recursos retóricos.

Carlos Renato Rosário de Jesus, em **Aspectos de retórica e ritmo no contexto da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano**, apresenta as concepções



de Quintiliano sobre o ritmo, como recurso retórico, tal como nos aparece no livro IX, cap. IV, de sua *Institutio oratoria*. Para tanto, serve-se do embasamento oferecido por seus antecessores, particularmente Aristóteles e Cícero, nas partes específicas da *Ars rhetorica* e do *Orator*, respectivamente. Procura mostrar como Quintiliano desenvolveu os preceitos que lhe antecederam, bem como as particularidades inerentes às suas próprias concepções sobre os aspectos estilísticos que proporcionam o *ornatus* e a *elegantia* ao discurso oratório.

Em **Arquivo, coleção, memória: um encadeamento de imagens na poesia brasileira (Carlos Drummond de Andrade, Luiz Bacellar e Astrid Cabral)**, Fadul Moura discute o trabalho crítico-criativo de possíveis sistemas mnemônicos de organização do mundo, dos afetos e do saber por parte de poetas brasileiros. Mediante o fio condutor arquivo-coleção-memória, perfaz um caminho possível por imagens recorrentes na poesia brasileira da modernidade à contemporaneidade.

Em **Bichos e visagens na literatura indígena amazonense**, os autores apresentam uma abordagem sobre o animal na literatura, considerações sobre a relevância e função de bichos e seres sobrenaturais na literatura de autoria indígena amazonense.

Gerson Rodrigues de Albuquerque, em **Poéticas, éticas e estéticas de uma cidade entre o rio e a floresta, na Amazônia acreana**, acompanha e problematiza diferentes narrativas sobre a cidade de Rio Branco, capital do Acre. Narrativas que a inventaram e reinventaram de inúmeras formas, mas, no geral, sempre presas à “estética amazonialista que é a estética do vazio – desértico, distante, dependente, solitário, isolado, insalubre, vítima – que governa nossas subjetividades”.

Em **Os bora e os uitoto do noroeste amazônico no relato antropológico de Thomas Whiffen**, os autores demonstram como o capitão britânico Thomas Whiffen (1878-1922), que viajou pelas terras entre os rios Içá-Japurá, descreve a cultura desses dois povos nativos do noroeste amazônico em seu relato etnográfico.

Isaac Ramos apresenta, em **D. Pedro Casaldáliga e José Craveirinha: pelo pão e pelo carvão: poéticas em combustão**, dois importantes poetas. Observa que o espanhol D. Pedro Casaldáliga e o moçambicano José Craveirinha abraçam temáticas que se alimentam e dialogam com as lutas sociais nas quais se envolvem. Destaca que não se trata do puro e simples engajamento, mas do uso e do empenho da palavra poética como denúncia social, como revolução em busca de um devir.

**O fantástico na literatura de expressão amazônica** traz um didático estudo, caracterizado pelos autores como “literatura fantástica manifestada no Amazonas”, de textos que evocam o imaginário amazônico, seja pela expressão mítica indígena, seja pela expressão folclórica cabocla.

Em **Dois caminhos aquém dos pirineus: apontamentos sobre o extraordinário nas literaturas ibéricas e ibero-americanas**, os autores abordam a questão da presença/ausência do *elemento extraordinário* nas histórias das literaturas ibéricas e ibero-americanas. Partindo do princípio de uma origem comum na Europa medieval, verificam a partir de que momento tais literaturas passaram a tender mais para o *ordinário* ou para o *extraordinário*, bem como as oscilações que estas tendências passaram a provocar, particularmente, em cada literatura. Apontam, em suas conclusões, para um destino *in fieri*, como haverá de ocorrer nas mais importantes literaturas.

Em **Ivan Serpa e a Fase Negra: a preocupação social na arte em meados da década de 1960 e a Pós-Modernidade**, os autores trazem a pintura expressionista de Ivan Serpa (1923-1973), artista plástico carioca de carreira internacional e um

dos ícones do construtivismo no Brasil. Destacam a relação do pintor com a Fase Negra, uma arte de denúncia contundente e de testemunho de um período caótico onde os fantasmas e monstros do medo, da repressão, da fome, da guerra e dos mártires torturados imperavam.

Marcos Frederico Krüger Aleixo, em **Imagens da História**, acompanha as sete partes de *Imagem*, de Elson Farias, nas quais se percorrem a História do Amazonas, de seus primórdios pré-coloniais até a abolição da escravatura no estado.

No capítulo seguinte, Maria de Fatima do Nascimento, em **O lustre, de Clarice Lispector: indícios de incesto**, acompanha a relação entre os irmãos Daniel e Virgínia, personagens centrais do romance *O lustre*, com o propósito de demonstrar indícios de incesto.

Rayesley Ricarte Costa, por sua vez, em **História e memória: a poesia nua de Adília Lopes**, apresenta discussões acerca da literatura da autora contemporânea portuguesa, com vistas a investigar em que medida sua produção atua como instrumento de resistência e subversão, reconstruindo a identidade do sujeito feminino, vítima das violências de gênero.

Renata Rolon analisa, em **A representação de personagens negros na ficção amazonense do século XX: a presença na ausência e a manutenção dos estereótipos**, as dimensões sociais e artísticas presentes nos textos literários selecionados. Observa que a presença negra, materializada na literatura produzida no Amazonas, ainda que reduzida, deve ser traduzida em matéria para a elaboração de uma consciência crítica, questionadora.

Rosidelma Pereira Fraga, em **O ensino da poesia afro-brasileira: cultura, memória e identidade**, traz conceitos sobre literatura afro-brasileira, literatura negra, literatura negro-brasileira e literatura de minorias e discute sobre a valorização da cultura e identidade afro-brasileira, por meio de um debate histórico-crítico em torno de uma “literatura menor” dos pré-abolicionistas à contemporaneidade.

O livro finaliza com o capítulo **A viagem de Spix und Martius pela Amazônia, em 1819/1820**, de Willi Bolle. O pesquisador acompanha e relata a viagem que os dois naturalistas fizeram pela Amazônia, de fins de julho de 1819 até meados de junho de 1820. Para a realização da expedição de Spix e Martius, observa que foi especialmente favorável o casamento, em 1817, da princesa Leopoldina de Habsburgo com o futuro imperador D. Pedro I. Do séquito dela fazia parte um grupo de cientistas e artistas, entre eles o zoólogo Spix e o botânico Martius.

A presente coletânea procurou trazer pesquisas desenvolvidas sobre estudos literários, sobretudo na região Norte do Brasil. Objetiva, assim, contribuir para a divulgação dos estudos na área.

Manaus, maio de 2019.

Juciane Cavalheiro  
Gerson Albuquerque

**Dante, Cervantes e a musa idealizada:  
um estudo comparativo entre *A Divina  
Comédia* e o *Quixote***

---

Anne Caroline do Nascimento Ribeiro  
Juciane Cavalleiro

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dante Alighieri (1265 -1321) e Miguel de Cervantes (1547-1616) constituem dois nomes egrégios do cânone da literatura universal, reconhecidos amplamente como autores de obras que transcendem fronteiras temporais e geográficas: Dante, tanto por seus tratados de política e filosofia como pela sua *Commedia* (1321), e Cervantes pela ilustre jornada do “cavaleiro da triste figura” em o *Quixote* (1605) e (1615). Consideradas obras máximas das literaturas italiana e espanhola, respectivamente, *A Divina Comédia* e o *Quixote* representam, de certa forma, as primeiras obras literárias em língua europeia moderna<sup>1</sup> e, mais do que no cânone literário, encontram-se em lugar íncrito e célebre no seio cultural de seus países.

Tais criações são extensamente estudadas por várias vertentes dos estudos literários e consubstanciam-se em diversas esferas artísticas, servindo de inspirações para releituras, versões e interpretações sob diversos paradigmas artísticos e humanísticos. Entretanto, mesmo com as diferentes formas de abordagem já feitas a essas obras, pouco se falou em estabelecer uma relação de comparação entre elas e, menos ainda, entre as personagens femininas<sup>2</sup>, pois tanto no épico italiano quanto na paródia espanhola, duas figuras se destacam nas tríades de protagonistas<sup>3</sup>: Na *Commedia*<sup>4</sup>, talvez nada seja tão simbólico e misterioso quanto a musa Beatrice, e em o *Quixote*, nenhuma outra figura feminina aguça tanto a curiosidade dos leitores quanto a donzela Dulcineia. A presente investigação insere, no escopo da teoria literária e da Literatura Comparada, um estudo voltado para o cortejo dessas duas obras canônicas, com enfoque nas figuras femininas das tríades de protagonistas, representadas na *Commedia* pela figura simbólica enigmática de Beatrice, e em o *Quixote*, como a curiosa e incorpórea figura da donzela Dulcineia Del Toboso.

Através da análise comparativa, sobretudo no que concerne à figura da musa idealizada, e em como a personagem de Dulcineia Del Toboso apresenta recepções provenientes de Beatrice e da escola italiana do *Dolce stil nuovo*, buscamos também atestar o pressuposto de que a literatura se constitui de um frequente diálogo textual, pois “a literatura nasce da literatura. Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 25). Quando Perrone-Moisés e os demais autores de Literatura Comparada fazem tal afirmação, evidenciam a relação dialógica que os textos estabelecem uns com os outros, transpondo questões temporais e espaciais, atribuindo-lhes a alcunha de uma obra “universal” não por si só, mas também por serem capazes de, além de se comunicar com outras culturas, relacionar-se também com outras obras de distintas épocas. Foi nosso intento, pois, através de estudo comparado do *Quixote*

<sup>1</sup> A *Divina Comédia* foi responsável pelo início da unificação da língua italiana, que antes era constituída por 14 dialetos, segundo pesquisas do próprio Dante em seu tratado *De Vulgari Eloquentia*.

<sup>2</sup> Salvo pequeno comentário de Harold Bloom em *O cânone ocidental*, momento em que se vale de Dulcineia Del Toboso para exemplificar a questão da falta de identidade real de Beatrice (BLOOM, 1964, p. 86).

<sup>3</sup> Na *Divina Comédia* representados por Dante, Virgílio e Beatrice, e em o *Quixote*, como don Quixote, Sancho Pança e Dulcineia.

<sup>4</sup> Nome originalmente dado por Dante. O adjetivo “divina” foi adicionado apenas posteriormente por Boccaggio.

e de *A Divina Comédia*, asseverar como a literatura se encontra nesse frequente diálogo e como, mesmo com mais de três séculos de diferença, a musa de Dante influenciou particularidades à musa quixotesca.

A metodologia da pesquisa é de cunho essencialmente bibliográfico. Na primeira etapa, realizamos a leitura de autores como Nitrine (1997) e Remak (1961) e suas concepções sobre Literatura Comparada, procedendo a uma leitura reflexiva sobre os pontos de convergência e divergência entre os autores sobre a definição, metodologia e objeto de estudo da Literatura Comparada. Em seguida, procedemos à leitura de *A Divina Comédia* e do *Quixote*, sempre cotejando as traduções com as versões originais em italiano e espanhol, centrando-nos nas personagens femininas, nas características do *Dolce Stil Nuovo* presentes na personagem de Beatriz, na *Divina Comédia*, e em como esta projeta atributos à Dulcineia, no *Quixote*. Ao mesmo tempo, procedemos a leitura de obras que abordem a história da escola poética do *Dolce Stil Nuovo* e suas principais características, contidas nas obras de Sansone (1961) e Alva (1999). Após a leitura das obras que se compreendem nos objetos de análise, iniciamos a etapa de leitura de livros e artigos de pesquisadores que tratam especificamente da *Divina Comédia* e do *Quixote*, sobretudo no que concerne às personagens femininas. Para tanto, foram utilizados autores como Froés (2011) e Willians (2000), que defendem Beatrice como figura importantíssima para Dante no desenvolvimento da nova concepção sobre o amor que, “representada por Dante em *Vita Nova*, encontrou sua expressão máxima apenas na gloriosa transfiguração da imagem de Beatrice na *Commedia*, seu grande poema épico” (FROÉS, 2011, p. 1). Além disso, contamos com a leitura de autores como Pinilla (2014) e Atlee (1978), que trouxeram considerações teóricas relevantes sobre a personagem de Dulcineia e suas características em relação ao aristotélico de Deus, premissa fortemente relacionada ao *Dolce Stil Nuovo* (REALE, 1965). Por fim, selecionamos excertos nas obras originais e realizaremos a análise, visando à investigação comparativa, intentando comprovar as influências do *Dolce Stil Nuovo* e da criação Dantesca na personagem Dulcineia, de Cervantes, atestando, assim, o diálogo textual entre as duas obras.

## DANTE, BEATRICE E O DOLCE STIL NUOVO

Salvatore Viglio, em sua *Introdução ao estudo de Dante*, inicia o capítulo biográfico do poeta com os seguintes dizeres: “Raramente se encontra, na história das letras, uma figura que, como Dante, domine toda uma literatura desde seus primórdios” (VIGLIO, 1970, p. 49). De fato, o poeta não apenas dominou a escrita artística no que é considerado o início da literatura em língua italiana moderna, como também dedicou-se a diversas outras áreas. De filosofia a filologia, empenhou-se fielmente em cada um desses campos, sobressaindo-se na criação de sua *Commedia*, a qual, segundo Viglio, fez o poeta “despertar nos italianos o sentimento de unidade étnica” (1970, p. 49), necessária a uma Itália dividida tanto por questões políticas como dialéticas.

Dante nasceu em Florença, no ano de 1265 (estimando-se que tenha sido entre 20 de maio e 21 de junho), sendo batizado com o nome de Durante Alighieri. Naqueles anos, Florença era reconhecida como uma das maiores cidades da Europa e, embora as disputas entre facções políticas fossem vigentes, também

passava por uma época de grande riqueza monetária, com a elevação da classe burguesa, que patrocinava a “erupção cultural” da literatura e de outras esferas artísticas. Seus primeiros anos de estudos foram “de natureza laica junto a um dos vários professores particulares (chamados então *docti puerorum*) de Florença” (STERZI, 2008, p. 37), mas foi por conta própria que aprendeu a arte da rima<sup>5</sup> e, quando desejou aprimorar seus conhecimentos sobre poética e retórica, teve como mentor Brunneto Latini<sup>6</sup>. Em 1292, concebe sua primeira criação, *Vita Nuova*, um livreto onde o poeta narra sua história de amor juvenil e nos apresenta aquela a qual seria sua musa e posteriormente sua inspiração para a composição da *Divina Comédia*, Beatrice.

*Vita Nuova* foi uma obra de grande importância não apenas por ser o primeiro livro do poeta e a antecipação da *Divina Comédia*, mas também por ser inspiração para quem crescia entre os poetas toscanos na época: o *Dolce Stil Nuovo*. Iniciada pela poesia de Guido Guinizelli<sup>7</sup>, nas últimas décadas do século XIII, foi um movimento com raízes na *Scuola Poetica Siciliana*<sup>8</sup>. Por sua vez, sabe-se que os literatos da *Scuola Poetica Siciliana* sofreram fortes influências da poesia trovadoresca provençal e para que entendam-se melhor as propostas do *Dolce Stil Nuovo*, se faz necessário uma breve introdução à lírica trovadoresca – principalmente no que se refere ao papel da personagem feminina – e, por conseguinte, sua influência nas escolas italianas “considerando que o efeito mais profundo da espiritualidade medieval foi a nova atitude em face do amor terreno, que surgiu primeiro na Provença” (ALVA, 1999, p. 71).

Durante o século XII, acontecia na Europa o que Feldkircher nos traz como Renascimento Medieval.

O século de ouro da literatura medieval na França deu espaço para o que se chamou de renascimento medieval, ali nasceu a primeira canção de gesta, a primeira poesia lírica, o primeiro torneio cavaleiresco, o primeiro vitral, o primeiro drama litúrgico, a primeira carta de liberdade de uma comuna (FELDKIRCHER, 2006, p. 2).

Dessa era de ouro é que surge o trovadorismo. Ainda que predominasse em toda a França, havia uma divergência de abordagem poética em diferentes hemisférios: “Em língua d’oil [Norte e Centro da França], [a abordagem] foi principalmente heroica, cavaleiresca, didática e alegórica, enquanto na Provença a moda era a alta lírica do amor”<sup>9</sup> (SANSONE, 1961, p. 14). Ou seja, no norte da França dava-se destaque para a figura do herói e dos combates cavaleirescos, enquanto no sul francês, priorizava-se o amor cortês e a exaltação da personagem feminina, não representada apenas como um acessório a disposição do prazer do herói, mas sendo alvo de exaltação. Chama-se atenção para o fato de que a mulher do séc. XII e XIII, nos âmbitos políticos, filosóficos e até religiosos, possuía

<sup>5</sup> *Vita Nuova*, III, 11.

<sup>6</sup> Importante escritor, poeta, político responsável por importantes obras em vulgar como *Li livres dou Tresor*.

<sup>7</sup> Poeta Italiano, nascido em Bolonha. Seu poema *Al cor gentil rempaira sempre amore* é considerado o marco inicial do *Dolce Stil Nuovo*.

<sup>8</sup> Primeiro movimento literário independente da Itália.

<sup>9</sup> “in lingua d’oil, fu principalmente eroico-cavalleresca, didascalica ed allegorica; mentre nella Provenza ebbe voga, l’alta lírica d’amore.” (SANSONE, 1961, p. 14. Tradução nossa).

uma autonomia intelectual muito maior que as mulheres no final da Idade Média. Temos o exemplo de Heloisa, uma das grandes pensadoras do século XII, discípula do filósofo Abelardo, párea em sapiência a muitos intelectuais e monges de sua época. Na literatura trovadoresca do Norte, a imagem da mulher não possuía um papel muito além de acessório, pois se encontrava na obra à mercê dos prazeres do herói. Nesse sentido, o Trovadorismo Provençal propagava a exaltação à mulher, pois “a canção lírica canta um novo ideal, profano, do cavaleiro, não mais a serviço da cristandade, mas a serviço da dama” (ALVA, 1999, p. 73).

Quando na Itália surge um dos primeiros movimentos nacionais e a primeira escola poética italiana, denominada *Scuola Poetica Siciliana*<sup>10</sup>, a principal fonte de inspiração foi o Trovadorismo Provençal, persistindo no mesmo modelo e métrica, o mesmo esquema psicológico e a mesma interação entre amante e amada, com o mesmo requinte formal, mas escrita em vulgar siciliano.

O *Dolce Stil Nuovo* emerge em contrapartida às velhas formas de poesia siciliana: a questão do amor também era central, mas sua principal concepção era a nobreza e o amor sob uma abordagem mais científica e filosófica. Viglio (1970, p. 58) afirma que se pode considerar o primeiro movimento poético independente da língua italiana. A nova escola empolgou os novos poetas toscanos (entre eles Dante), já irritados com os cantos às mulheres dos poderosos, em uma época de mudanças, em que a antiga aristocracia era decadente, dando espaço à emergência da classe burguesa, na qual reinavam cantos às mulheres dos novos burgueses. O *Dolce Stil Nuovo* traz a proposta da elevação do homem sob a perfeição cristã através do amor real e puro: um amor que, acima de tudo, redime. Através disso a mulher não é mais o objeto de perturbação do poeta, mas a responsável por purificá-lo. A mulher idealizada surge como um ser angelical, gentil e nobre, à qual o poeta canta seu amor não de forma vulgar, mas com suavidade e beatificação. Nas palavras de Sansone:

O amor não é um desejo terreno, mas um meio pelo qual o coração gentil, ou seja, nobre se eleva à contemplação da perfeição divina, é a única maneira pela qual a nobreza que a natureza nos coloca na alma, em um estado potencial, se ativa e desdobra em todo o seu vigor. A mulher não é um objeto do desejo sensual, mas uma criatura angélica: com a soma da perfeição emanando de suas virtudes e da doçura harmônica de sua beleza, eleva a alma a Deus, dissolvendo-a de toda a miséria e da fealdade terrena (SANSONE, 1961, p. 23. Tradução nossa)<sup>11</sup>.

Com tais atributos, a personagem de Beatrice consiste numa das mais célebres *Donna Angelo*,<sup>12</sup>: é a ela, casta e nobre, que o poeta se refere ao afirmar que irá dedicar *A Divina Comédia* e dizer o que jamais se disse de nenhuma outra (*Vita Nuova*, XLII), já um prévio aviso da composição da *Commedia*. Willians (2000), em

<sup>10</sup> “É dita siciliana não porque todos os poetas foram sicilianos, mas apenas pelo fato que essa iniciou na corte do rei da Sicília (Federico II)” (SANSONE, 1961, p. 20. Tradução nossa).

<sup>11</sup> “L’amore non è brama terrena, ma il mezzo com cui il cuore gentile, cioè nobile, si leva ala contemplazione della perfezione divina, è la sola via per cui quel tanto de nobilita che la natura ci pone, in stato potenziale, nell’anima si attui e si dispieghi in tutto il suo vigore. La donna non è oggetto de desiderio sensuale, ma una criatura angelica: essa, com la somma dele perfezione che emanano dalle sue virtù e dalla soavitá harmoniosa della sua bellezza, leva l’anima a Dio, sciogliendola da ogni miseria e bruttura terrena” (SANSONE, 1961, p. 23).

<sup>12</sup> Nome dado às musas dos poetas do dolcestilnuovismo (ROBIN, 2010).

seu profundo estudo *The Figure of Beatrice*, defende a personagem de Beatrice como a mais espetacular invenção do poeta e a legitimação da originalidade de Dante.

Em 1303, ainda sob influência do *Dolce Stil Nuovo* e já no exílio, Dante inicia a composição da sua *Commedia*. Embora Beatrice não se faça presente durante a jornada através do Inferno, é ela a responsável por fazer com que Virgílio interceda em resgate ao poeta. Começa então a jornada de redenção, iniciada pela ação misericordiosa da musa com a finalidade de, através de uma viagem pelo mundo de Sofrimento e Castigo (Inferno) e Reflexão e Purificação (Purgatório), tornar-se finalmente digno de entrar no Paraíso. A premissa da purificação através do amor casto proposta pelo *Dolce Stil Nuovo* é seguida fielmente na *Divina Comédia*, pois, além de apresentar a jornada do poeta em busca da elevação espiritual, o que guia Dante em sua viagem é a convicção do encontro com Beatriz: o amor virtuoso como ponte capaz de aproximar o homem de Deus e livrá-lo da miséria terrena.

## DULCINEIA DEL TOBOSO

Em um salto temporal de 300 anos, chegamos a 1547, ano de nascimento de Miguel de Cervantes Saavedra. O cenário histórico – e geográfico – é completamente outro: na época do reinado decadente de Felipe III (que seguiu o governo absolutista de Felipe II), os grandes gastos com exportação e exploração resultaram numa gravíssima crise social, afundando o país em dívidas e inflações que se refletiram grandemente, por exemplo, em La Mancha, região em que havia exacerbadamente desemprego e criminalidade, entrando em absoluto contraste com os castelos opulentos, vilarejos e cavaleiros andantes que recheavam os romances de cavalaria no “Renascimento Medieval”.

A obra máxima de Cervantes surge em meio a esse cenário social e é composta por dois livros: o de 1605, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, e o de 1615, *O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de la Mancha*<sup>13</sup>, escrito para contestar a versão apócrifa surgida em 1614, assinada por Avellaneda. O primeiro livro, composto por quatro partes, soma 52 capítulos. Hansen e os outros cervantistas observam que:

O texto do último capítulo do livro de 1605 afirma que dom Quixote saiu pela terceira vez, foi a Saragoça, onde participou de justas e depois, como os pergaminhos achados na caixa de chumbo supostamente informariam, voltou, morreu e foi enterrado. Logo, as aventuras de dom Quixote contadas no segundo livro, de 1615, ocorrem, no tempo da ficção, antes do final do capítulo 52 do primeiro, que o dá por morto e sepultado. Na cronologia interna da obra, o capítulo 52 do Dom Quixote de 1605 é efetivamente o último. Ou seja: Dom Quixote é um livro com 2 partes (a de 1605 e a de 1615) em que, logicamente, a segunda é decorrência da primeira, mas se inclui ficcionalmente nela bem antes, entre o capítulo 51 e 52 (HANSEN, 2012, p. 23).

<sup>13</sup> As citações das obras *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) e de sua continuação, *El ingenioso cavaleiro Don Quijote de la Mancha* (1615) serão apresentadas a partir da edição bilíngue de Sérgio Molina, edições de 2003 (Primeiro Livro) e 2007 (Segundo Livro). As citações das obras serão identificadas pelas siglas remissivas DQ I, para o livro de 1605, e DQ II, para a segunda parte da obra, bem como a indicação do capítulo.



Cervantes, através da sua obra, faz uma paródia aos romances de cavalaria que ainda eram de notável popularidade na época e satiriza, por meio da personagem de dom Quixote e da sua jornada, os princípios que conduziam as histórias dos heróis de tais romances: o personagem principal, Alonso Quijano, é um homem culto e que acaba por perder a sanidade após entregar-se à literatura de cavalaria “Lendo de claro em claro e os días de sol a sol; e, assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo” (DQ I, cap. I, 2003, p. 57)<sup>14</sup>. Tomado por sua loucura cavaleiresca e convencido de que realmente é um cavaleiro como os dos livros, parte em sua própria jornada, acompanhado de Sancho Pança, a quem denomina como seu escudeiro, mas não sem antes idealizar uma figura feminina a quem destinaria as honras de suas vitórias em campo.

Surge, na história, a enigmática figura de Dulcineia Del Toboso: “uma invenção de terceira ordem, já que seu inventor Dom Quixote (invenção de segunda ordem) foi criado pelo Fidalgo Alonso Quixada (invenção direta do autor, de primeira ordem)” (PINILLA, 2014, p. 100). A personagem criada por Alonso é completamente incorpórea: são as demais personagens que atribuem características idealizadas a ela. Assim que dom Quixote se propõe a destinar sua jornada e vitórias a uma mulher, a primeira coisa que cria é o nome<sup>15</sup> da sua donzela. No decorrer da narrativa, as demais características de Dulcineia são metamórficas de pessoa para pessoa, cada qual lhe atribuindo uma identidade imaginária, seja como aldeã Alonsa Lorenzo, como descrita pelo narrador, seja como a lavadeira, imagem atribuída por Sancho Pança, e assim sucessivamente.

Por tal complexidade e falta de uma identidade unitária, a personagem de Dulcineia recebeu várias estímulos e interpretações:

A interpretação mais popular é que Dulcineia e o amor que dom Quixote tem por ela servem para fazer uma zombaria cômica do amor cortês. Não há como rechaçar tal interpretação; no entanto, sob a superfície da realidade, há outras possibilidades de interpretação. Casaldueiro diz que Dulcineia é pura ideia. Madariaga declara que ela é a glória. Emilio Goggio diz que Dulcineia é o principal motivo de todas as ações de dom Quixote. Riley sugere que o problema para os filósofos contemporâneos é se a identidade corporal é uma condição necessária para uma identidade pessoal; que quando este problema filosófico for resolvido, poderemos saber mais sobre Dulcineia (ATLEE, 1978, p. 1. Trad. nossa)<sup>16</sup>.

Após trazer algumas das diferentes interpretações sobre Dulcineia, Atlee também apresenta sua própria concepção da personagem, considerando, mesmo assim, que nenhuma das propostas anteriores deve ser descartada, pois essas

<sup>14</sup> “leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho ler, se le seco el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (DQ I, cap. I, p. 57).

<sup>15</sup> DQ I, cap. I, 2003, p. 60.

<sup>16</sup> “La interpretación más popular es que Dulcinea y el amor que don Quijote le tiene sirven para hacer burla cômica del amor cortés. No se puede refutar tal interpretación; sin embargo, bajo la superficie de la realidad hay otras posibilidades de interpretación. Casaldueiro dice que Dulcinea es pura idea. Madariaga declara que ella es la gloria. Emilio Goggio dice que Dulcinea es el móvil principal de todas las acciones de don Quijote. Riley sugiere que el problema para los filósofos contemporâneos es saber si la identidad corporal es una condición necesaria para que haya una identidad personal; que cuando se resuelva este problema filosófico quizá sepamos más de Dulcinea (ATLEE, 1978, p. 1).

auxiliaram a elaborar uma interpretação de Del Toboso como “Uma metáfora do conceito aristotélico de Deus que surgiu na idade média em forma do amor cortês” (ATLEE, 1978, p. 1)<sup>17</sup>. O autor exemplifica posteriormente, a partir de Aristóteles, que Deus é o intelecto ativo da alma racional, o que mobiliza todas as demais emoções, movimentando o mundo como a amada move o amante. Sendo assim, Dulcineia representaria essa força inspiradora que move a personagem principal ao seu fim, como demonstrado nas palavras de seu admirador: “Pois verá que tudo redundará em aumento da sua glória e fama, pois toda a que alcancei, alcanço e alcançarei pelas armas nesta vida vem do favor que ela me dá e deu a ela pertencer”<sup>18</sup> (DQ I, cap. XXXI, p. 434).

Essa concepção aproxima a personagem das propostas medievais do amor cortês iniciadas com o Trovadorismo Provençal e, mais ainda, com a escola do *Dolce Stil Nuovo*, que apresentava fortes concepções aristotélicas sobre o papel do amor na elevação divina. Para a personagem dom Quixote, Dulcineia representa tudo aquilo que Beatrice representou para Dante: o amor platônico, a musa inalcançável, o amor que o faz atravessar uma jornada que o redime e o dignifica. Para Cervantes, sua criação representa, além da figura redentora, a idealização da idealização: uma musa idealizada que, para tornar a proposta o mais imaginativa possível, foi inspirada em uma das mulheres mais misteriosas com relação a sua real existência. “Beatrice apresenta um caráter pouco realista em sua personalidade, o que sugere sua existência mais evidente na mente de Dante do que fora dela” (DE SANCTIS apud FROÉS, 2015, p. 4). Salienta-se que a real existência de Beatrice e sua identidade como filha do banqueiro Falco Portinari nunca foram completamente comprovadas. Uma elucubração, portanto. Mesmo em *Vita Nuova*, o mais próximo que temos de sua biografia, em momento algum é citado o sobrenome Portinari. Ainda que se tratasse de Beatrice Portinari, a paixão platônica fez o poeta atribuir qualidades e características que não haveria como comprovar sem uma real convivência, o que se sabe através do relato do poeta que não havia de fato.

## RECEPÇÕES DA PERSONAGEM BEATRICE EM DULCINEIA

Um dos maiores debates referentes ao cânone literário é a dúvida do que torna uma obra, de fato, “canônica” e quais os critérios utilizados para que determinada criação receba essa alcunha. O valor estético indubitavelmente se encontra entre os critérios, mas não basta. Nosso objetivo nesse momento não consiste em encontrar uma resposta para o que é denominado cânone, mas relacionar possíveis características às obras aqui analisadas e uma questão de grande pertinência ao cânone é a questão da imortalidade da obra e autor: “o legado é uma noção que deve ser observada a partir de um vínculo intenso com a vida e a morte do homem, pois é a da impossibilidade de driblar a morte que o sujeito, angustiado diante da sua construção individual (seja intelectual ou não), se volta para o legado, ou seja, para a herança que garantirá a memória do seu nome

<sup>17</sup> “Una metáfora del concepto aristotélico de Dios que surgió durante la edad media en forma del amor cortés” (ATLEE, 1978, p. 1).

<sup>18</sup> “Pues verá que todo redundará en aumento de su gloria y fama, pues cuanta yo he alcanzado, alcanzo e alcanzaré por las armas en esta vida, toda me viene del favor que ella me da y de ser yo suyo” (DQ I, cap. XXXI, p. 434).

após o fim da sua vida” (BERETTA, 2014, p. 108). A arte, em especial a literatura, é o vínculo que liga o homem ao vislumbre da imortalidade. Uma pintura, um poema ou um romance apresentam os reflexos dos anseios humanos, dentre eles a aversão e o temor da ideia da morte, culminando na própria busca por um legado, que resulta no cânone. Sabemos que Dante, Cervantes e suas respectivas obras suprem o princípio da “imortalidade” literária, já que até os dias de hoje são vastamente estudadas por vários âmbitos dos estudos humanísticos, sempre sob uma nova perspectiva. Um dos subsídios para a sustentação dessa imortalidade encontrar-se-ia no próprio diálogo textual entre as obras, e é aqui que passamos a utilizar da literatura comparada como mais uma abordagem de estudo de *A divina comédia* como possível inspiração em outro cânone da cultura ocidental, o *Quixote*.

Para amparar a proposta que apresentamos aqui de realizar uma aproximação comparativa entre as personagens femininas presentes na *Divina Comédia* e em o *Quixote*, utilizaremos os postulados teóricos da Literatura comparada a partir de Remak (1994), que preconiza a literatura como o diálogo não apenas da literatura com outras literaturas num nível supranacional ou internacional, mas também da literatura com diferentes âmbitos sociais, conforme se lê em sua definição para a “escola americana”:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p. 175).

De fato, *A divina Comédia* e o *Quixote* possuem entre si séculos e quilômetros de diferença, tornando suas comparações um tanto quanto laboriosas e de complexa visualização, mas ainda assim podem apresentar similaridades amparadas pelos seus próprios contextos históricos e sociais. Dante viveu na época de exaltação ao amor cortês e ao amor *stilnuovista*, recebendo ainda as ressonâncias do século de ouro da literatura medieval que se refletem no *Dolce Stil Nuovo*, assim como na sua própria obra e na figura de Beatrice com a adoração à personagem feminina. Quando Cervantes tece sua crítica aos romances de cavalaria em seu romance satírico, o faz através de uma personagem que deseja com tanta intensidade o retorno da “era de ouro” que chega a se fazer cavaleiro. Dom Quixote não simplesmente se imagina um cavaleiro. Em sua mente ele o é e, como cavaleiro, necessita daquilo que move o cavaleiro em sua jornada, logo cria Dulcineia: isto é, o desejo de retornar a um cenário histórico e social próximo a Dante o faz criar a sua própria “Beatrice”.

A influência da literatura “in lingua d’oil” na composição do *Quixote* se faz presente de forma perceptível no decorrer de toda a narrativa, pois, para a criação de uma personagem que possui uma bagagem tão ampla sobre a literatura de cavalaria, Cervantes fez uso de um conhecimento quase enciclopédico sobre tais obras. Não obstante, para a construção da personagem de Dulcineia, o autor foi um pouco além do Trovadorismo Provençal, buscando inspiração possivelmente nos autores italianos, principalmente os do *Dolce Stil Nuovo*, que prezavam pela figura da musa como elo com o divino e com a elevação espiritual.

Dante finaliza seu primeiro livro, *Vita Nuova*, revelando que espera homenagear Beatrice da forma que nenhuma mulher foi homenageada, um anúncio predecessor da *Divina Comédia*. Sendo assim, o poeta já havia, ao final da escrita de seu primeiro livro, decidido escrever seu poema sacro de forma que a personagem feminina não fosse apenas glorificada, mas que também através de quem a sua jornada de redenção se tornasse possível. Em o Quixote, como mencionado anteriormente, Alonso, quando decide sair em busca de suas aventuras, não o faz sem antes criar uma donzela a quem destinar sua jornada e suas vitórias. Sem essa donzela, é inconcebível um cavaleiro permitir-se sair em suas aventuras, pois não seria movido por um propósito. A musa era algo essencial entre os cavaleiros andantes, sendo assim, essencial para a personagem de dom Quixote.

Um ponto relevante de contato entre as obras está em uma das essências do romance Dantesco e mesmo do *Dolce Stil Nuovo*: a questão do amor platônico, um distanciamento velado entre o poeta e sua musa, mas que não teria tornado impossível os breves contatos entre os amantes. Enquanto Beatriz era viva, Dante nunca trocou com a moça mais do que cumprimentos, reverências e olhares, chegando a sofrer terrivelmente quando a mesma, em um momento de ciúme, se nega a cumprimentá-lo<sup>19</sup>. Já no capítulo XXV do *Quixote*, o protagonista afirma essa relação velada de contatos com a sua senhora, já que em determinado momento, sua loucura cavaleiresca lhe permite recordar dos encontros com sua musa, com quem nunca trocara mais do que cumprimentos: “uma vez que meus amores e os dela foram sempre platônicos, sem irem além de um honesto olhar”<sup>20</sup> (DQ I, cap. XXV, p. 335).

Essa premissa do distanciamento é motivada justamente pelo lugar de exaltação que as suas respectivas damas ocupam, onde o físico e os sentimentos carnis não se lhe devem alcançar. Essa característica de servidão do amor cortês também pode marcar o início do amor espiritualizado pregado pelo *Dolce Stil Nuovo*, no qual a adoração pela senhora não encontrava fim no “amar e receber”, mas no “amar e purificar-se” através desse amor.

Há outro momento que nos leva a ver Dulcineia e Beatrice claramente elevadas à condição sagrada. No início da *Divina Comédia* (Inf., II), Dante encontra-se perdido em uma selva escura, cercado por três feras, sem chance alguma de salvação, quando, em seu auxílio, surge Virgílio<sup>21</sup>. Em seguida, descobrimos que este se encontra ali por intercessão de Beatrice, a qual, vendo Dante em perigo e não podendo ir à terra para salvá-lo, vai ao encontro do poeta romano e solicita sua interveniência:

“Sendo, entre os mais suspensos, eu ali  
Uma senhora tão beata e bela  
Chamou-me e que mandasse lhe pedi.  
Luzia o seu olhar mais do que estrela;  
E logo de dizer suave e lhana,  
Na voz angelical que se revela:  
‘Ó alma tão cortês e mantuana,

<sup>19</sup> *Vita Nuova*, capítulo X.

<sup>20</sup> “Porque, mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin entenderse a más que a um honesto mirar” (DQ I, cap. XXV, p. 335).

<sup>21</sup> Poeta romano clássico muito admirado por Dante e autor de grandes obras como as *Bucólicas* e *Eneida*.

De quem o mundo a fama inda perdura  
 E de durar quanto ele já se ufana  
 O amigo meu, que o não é da ventura,  
 Nessa praia deserta ei-lo impedido,  
 E atrás volveu e o medo o desfigura;  
 E eu temo já se encontre tão perdido,  
 Que tarde a socorrê-lo va levada,  
 Por quanto cá no céu já tenho ouvido!  
 Ergue-te, pois e com a palavra ornada  
 E o mais que o for mister a se salvar,  
 O ajuda, a fim de que eu seja consolada.  
 Eu sou Beatriz, ora a fazer-te andar;  
 Do lugar venho a que voltar pretendo,  
 E o amor me move, que me faz falar.”  
 (Inf. Canto II)<sup>22</sup>.

A única forma de salvar o poeta e fazê-lo encontrar com sua amada é a travessia pelos três reinos espirituais. Beatrice, nesse momento, assume o papel de salvadora, mesmo não aparecendo, apenas sendo citada. É através dela que o poeta inicia sua jornada e é a ela que ele tem como a santa que viria em seu auxílio em casos de desventura, como uma intercessora, evidenciando a espiritualização do amor e da elevação da mulher ao divino. Foi após a morte Beatrice que Dante, escritor, entregou-se intensamente ao estudo da filosofia. O sofrimento pela morte de sua amada novamente como a ponte que o liga a *sapienza*, simbolizando a própria teologia.

Equitativamente, quando dom Quixote encontra-se no que aparenta ser uma situação de perigo, seu primeiro impulso é clamar por sua intercessora: Dulcineia. No final do capítulo VIII, na peleja contra os frades, antes de avançar visando dar um golpe mortal nos criados com quem lutava, o cavaleiro evoca o nome de sua musa como em uma oração, pedindo seu auxílio e socorro para que em seu nome vença aquela batalha:

“Oh, senhora da minha alma, Dulcineia, flor da formosura! Socorrei este vosso cavaleiro que, por satisfazer a vossa muita bondade, neste rigoroso transe se acha!”<sup>23</sup> (DQ I, cap. VIII, p. 126).

Pinilla (2014) relaciona Dulcineia com a “necessidade de Dom Quixote se transformar em um cavaleiro para posteriormente ser um produto de fé.” (PINILLA, 2014, p. 110). Como já foi dito anteriormente, Dulcineia é o que move dom Quixote em sua jornada, transpondo-se, assim, na representação do conceito

<sup>22</sup> “Io era tra color, che son sospesi, / E donna mi chiamò beata e bella, / Tal che di comandare io la richiesi./ Lucevan gli occhi suoi più che la Stella: / E cominciommi a dir soave e piana, / Con angelica voce, in sua favella: / ‘O anima cortese Mantovana, / Di cui la fama ancor nel mondo dura, / E durerà quanto il mondo lontana:/ L’amico mio, e non della ventura, / Nella diserta piaggia è impedito / Sì nel cammin, che volto è per paura; / E temo, che non sia già sì smarrito,/ Ch’io mi sia tardi al soccorso levata, / Per quel ch’io ho di lui nel Cielo udito. / Or muovi, e con la tua parola ornata,/ E con ciò, che ha mestieri al suo campare,/ L’aiuta sì, ch’io ne sia consolata. / Io son Beatrice, che ti faccio andare: / Vegno di loco, ove tornar disio: / Amor mi mosse, che mi fa parlare.’”(Inf, Canto II, tradução Vasco Graça Moura).

<sup>23</sup> “Oh, señora de mi alma, Dulcineia, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero, que satisfacer a la vuestra mucha bondade em este riguroso trance se halla (DQ I, cap. VIII, p. 126).

aristotélico do amor de Deus: é através dela e por ela que o cavaleiro encontra seu valor, assim como Beatrice (a teologia) abre o caminho de Dante e o move em detrimento da sua elevação espiritual.

Em determinado momento, no capítulo XXXI, dom Quixote e Sancho estão conversando, quando Sancho questiona as honras e vitórias que o cavaleiro insiste em destinar a Dulcineia. Dom Quixote explica como é de grande honra, no estilo da cavalaria, que uma dama tenha muitos cavaleiros a seu serviço, mas que os pensamentos deste não devem ir além do prazer de servi-la por ser ela quem é, sem a espera de recompensa ou premiação, apenas que ela os aceite como seus servos. Em sua resposta, Sancho compara o sentimento e adoração do sentimento de dom Quixote por Dulcineia, ao amor que deve ser direcionado ao Deus cristão:

Com essa maneira de amor – disse Sancho – ouvi prédicas que se deve amar Nosso Senhor, por si só, sem esperança de glória nem temor de pena, embora eu preferisse amá-lo e servi-lo pelo seu poder<sup>24</sup> (DQ I, cap. XXXI p. 435).

Sendo assim, é perceptível também aos demais personagens da obra a elevação a que dom Quixote submete a figura de sua donzela em um dos pontos mais relevantes do amor servil e beato: o aprazimento de servir sem esperar gratificação. Na jornada de dom Quixote, ele acredita que isso é indispensável para um cavaleiro ser considerado digno e, por tal motivo destina todas as suas pelepas a sua senhora sem espera de pagamento algum. Dulcineia representa a conceituação do amor a Deus, pois dom Quixote crê, tem fé, luta em seu nome sem nunca tê-la sequer visto, contemplando a já anteriormente citada definição de Atlee (1978) sobre Dulcineia e o conceito aristotélico do amor de Deus. A jornada por Dulcineia, que o move em sua trajetória, o dignifica como cavaleiro.

Para De Sanctis (1996), há uma divisão entre a figura de Beatrice antes e depois de sua morte: “Nesse texto [*Vita Nuova*], Beatrice morre, mas será representada em algumas obras posteriores do poeta como a luz espiritual, a unidade ideal, o amor que une o intelecto e a ação, a ciência e a vida, e, ao subir ao céu, se torna a bella face da Sapienza.” (SANCTIS apud FROÉS, p. 4). Anteriormente à morte de Beatrice, em *Vita Nuova*, o amor do poeta segue os parâmetros do amor cristão, cultuando sua graça, beleza, beatitude e gentileza. Após sua morte, o culto à Beatrice desliga-se da realidade terrena. O poeta debruça-se sobre suas diligências espirituais e poéticas, adentrando na alegórica “selva escura”. É então que se inicia o papel redentor de Beatrice, instigando seu amadurecimento espiritual através de sua jornada e, conseqüentemente, sua elevação a Deus. Para Frachiolla, a morte de Beatrice é o mártir que Dante necessitava para sua salvação:

Assim como Jesus subiu ao céu para salvar não somente seus discípulos, mas a humanidade inteira, sendo a ressurreição a promoção final de sua carreira salvífica na terra (ver ROMANOS, 4:25; 10:9), na Vida Nova Beatrice sobe ao céu para confirmar seu poder salvífico após a morte e ganhar uma existência poética ‘concreta’ (FRACCHIOLLA, 2011, p. 14).

<sup>24</sup> “Com esa manera de amor – dijo Sancho – he oído io predicar que se a de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena, aunque io le querría amary servir por lo que pudiese” (DQ I, cap. XXXI p. 435).

A transfiguração da personagem começa a se completar na *Divina Comédia*, com seu surgimento na cena de intercessão e então no Canto XXX de Purgatório, quando a personagem aparece fisicamente pela primeira vez, cercada de anjos e vestida de vermelho, a “nobilíssima cor” para Dante.

“Assim dentro de nuvens só de flores  
Que lá das mãos angélicas deriva  
E sobre e cai por dentro e fora as cores  
Sobre cândido véu cingindo oliva  
Senhora me surgiu, em verde manto,  
Vestida com a cor da chama viva”  
(Purg. Canto XXX).<sup>25</sup>

A sua transcendência iniciada com sua morte em Vida Nova é concluída apenas na *Comédia*. Em seguida, é ela que leva Dante a um momento de grande relevância na jornada de purificação do poeta: o banho no rio Letes<sup>26</sup>, onde apagará suas memórias e se despirá de todos os seus pecados para adentrar ao Paraíso<sup>27</sup>. Embora esse canto seja vultoso para a dignificação de Dante, sua jornada de redenção ainda não termina, sendo guiado por Beatrice durante grande parte dos círculos do Paraíso, orientado, censurado e sanando todas as suas dúvidas com a sua guia, motivo pela qual Beatrice configura-se como a razão de Deus. No canto I de Paraíso, Dante já foi “transumanado” por Beatrice. *Trasumanare*, segundo Chiavacci, “é ultrapassar a condição humana e não se pode traduzir em palavras, mas dar uma ideia a quem um dia possa experimentá-la” (CHIAVACCI, 2009, p. 26 apud ROBIN, 2010, p. 64). Beatrice exerceu função crucial na elevação de Dante. Sem ela, a *Commedia* seria inconcebível e Dante não teria por quem percorrer sua peregrinação, tal como a amada que move o amante, tal como Deus é o intelecto ativo da alma racional que mobiliza todas as demais emoções, a mesma definição de Atlee (1978) para Dulcineia.

Nem mesmo no segundo volume do *Quixote*, quando há uma reviravolta nas personalidades das personagens, sobretudo na de dom Quixote, que já não se encontra tão “empolgado” com suas aventuras, sua devoção para com Dulcineia não cessa, nem diminui sua credulidade com relação a sua criação. Dulcineia ainda é quem o move e o sustenta em sua jornada, é a quem ele busca em seus momentos derradeiros, como visto no capítulo XXII:

“Oh, senhora de minhas ações e movimentos, claríssima e sem-par  
Dulcineia d’ El Toboso! Se é possível que cheguem a teus ouvidos as  
preces rogativas deste teu venturoso amante, por tua inaudita beleza  
ter rogo eu as escute, pois não são outras senão rogar-te que me não  
negues teu favor e amparo agora que tanto dele hei mister. Eu me vou

<sup>25</sup> “Cosí dentro uma nuvola di Fiori  
Che da le mani angeliche saliva  
E ricadeva in giú dentro e di fori,  
Sovra candido vel cinta d’uliva  
Donna m’apparve, sotto verde manto  
Vestita de color de fiamma viva,”  
(Purg. Canto XXX).

<sup>26</sup> Rio onde as almas devem banhar-se antes de adentrar o reino do Paraíso.

<sup>27</sup> Purg. Canto XXXI.

despenhar, encovar e afundar no abismo que aqui se me apresenta, só porque o mundo conheça que, se tu me favoreces, não há impossível que eu não acometa e acabe”<sup>28</sup> (DQ II, cap. XXII p. 284).

Todas as aventuras e pelejas enfrentadas por dom Quixote são inspiradas em Dulcineia, porque são destinadas a ela e, assim, a musa quixotesca se aproxima da figura de uma *Donna Angeli* ao ser vista como um ser transcendido por seu criador, uma mulher a quem se deve destinar um amor beatificado sem a espera do retorno. “Dom Quixote só é capaz de mostrar o seu poder diante das batalhas e aventuras, a partir da presença oculta de Dulcineia, que lhe orienta os passos, fomenta sua força, anima seu espírito e reforça o princípio de sua existência e de suas ações” (MELLO, 2010, p. 87), da mesma forma que é a força oculta (e posteriormente física) de Beatrice que guia e orienta Dante em sua travessia, renovando seu ânimo e espírito, conduzindo e inspirando suas ações e reforçando o princípio da existência do poeta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura da mulher na literatura atravessa os mais diferenciados cenários e contextos históricos ao longo da tradição das Ciências Humanas, sendo reinterpretada de diferentes formas pelas mais diversas escolas literárias. No *Dolce Stil Nuovo*, que procedeu ao Trovadorismo e Escola Siciliana, ela encontra seu lugar na forma do elo entre o homem e Deus, sendo elevada a uma condição sagrada. É na figura da mulher, transformada em um ser angelical, que se encontra a ponte que liga o homem a Deus e seu conhecimento.

Dante, ao conceber a personagem de Beatrice como aquilo que o movimenta em sua jornada redentora, transcende qualquer criação *stilnuovista* até então, motivo pelo qual seu nome e o de Beatrice são tão relevantes para o movimento. Os anos em que viveu já haviam passado um pouco da era de ouro da literatura medieval (tão cobiçada por dom Quixote), mas ainda assim recebia a reverberação do século XII, sobretudo na literatura, mais precisamente no amor servil e na ideia de adoração e dignificação da mulher.

É, portanto, notória como a escola do *Dolce Stil Nuovo* e sua concepção sobre a figura feminina influenciou na criação mais simbólica e importante de Dante, o que, conseqüentemente, séculos mais tarde, refletiu-se na obra de Cervantes. Mesmo que o objetivo de Cervantes tenha sido realizar uma sátira aos romances de cavalaria, nada anula a validade de pensar que, para a concepção da personagem de Dulcineia, o autor tenha se inspirado na escola poética que mais elevou a condição da mulher ao sagrado e em Beatrice, a personagem mais significativa de tal movimento. Dulcineia é uma criação de dom Quixote, em quem a personagem acredita fielmente, que o move e a quem ele destina suas andanças e vitórias, a figura salvífica e o amor platônico, muito do que Beatrice representou para o seu poeta, algo que procuramos contextualizar e demonstrar ao decorrer

<sup>28</sup> “Oh, senõra de mis acciones y movimientos, clarísima y syn par Dulcinea Del Toboso! Si es posible que llegan a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita beleza te ruego las escuches, que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto le he menester. Yo voy a despeñame, a empozarme y a hudirme em el abismo que aqui se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe” (DQ II, cap. XXII p. 483).



da pesquisa. Buscamos também, através de nossa abordagem, ressaltar como a literatura comparada age sobre os cânones de tão diferentes épocas e cenários sociais esclarecendo de que forma houve essa comunicação entre os textos e como a literatura nasce da literatura.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Introdução, tradução, e notas de Vasco Graça Moura. Edição bilíngue Italiano/Português. São Paulo: Editora Lamark, 2005.

\_\_\_\_\_. Dante. *Vida nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral, 3. ed. Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

ALVA, Blanca Beatriz Diaz. *Prolegômenos para uma filosofia do amor em Dante: um estudo em Convívio*. Tese de Doutorado. São Paulo: UNICAMP, 1999.

ATLEE, A.F. Michael. *Concepto y ser metaforico de Dulcinea*. Volumen xv. c. s. i. c. Madrid, 1978.

BARETTA, Laysa L. S. O gênio romântico e a imortalidade: Análise de “Ahasverus e o gênio” e “mocidade e morte”, de Castro Alves. *Revista estação literária*. Londrina, v. 12, p. 107-122, jan. 2014.

BARROS, Jose, D’Assunção. A poética do amor cortês e os trovadores medievais - caracterização, origens e teorias. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 215-228, 2015.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La mancha*. Primeiro Livro. São Paulo: Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La mancha*. Segundo Livro. São Paulo: Ed. 34, 2007.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Editore Salani, 1996.

FELDKIRCHER, Karin. *A lírica trovadoresca galego-potuguesa e suas características nas cantigas de D. Dinis*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006.

FRACCHIOLLA, Anna. Vida nova de Dante: passos ascendentes. In: *Revista brasileira de história das religiões*. Maringá (PR) v. III, n. 9, jan/2011.

FROÉS, Thalita Sasse. A transformação do amor em Dante Alighieri: Beatrice em Vita Nuova e na Commedia. *Anais do Seminário de poesia – Poesia, Filosofia e imaginário*. Volume 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

HANSEN, João Adolfo. “Leituras de Dom Quixote de la Mancha no Brasil” (Apresentação). In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012.

MELLO, Karla Calasans de. *Nos en(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso* (uma cantata cênica). Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PERRONE-MOISÉS. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 91-99, 1990.

PINILLA, Ingrid Karina Morales. O papel de Dulcinea na Idade de Ferro. *Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 5, p. 77- 111, 2014.

REALE, Miguel. O meu Dante. In: *Revista da faculdade de direito*, Universidade De São Paulo, 60, p. 293-311, 1965.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 189-204, 2011.

ROBIN, Paula Monteleone. *Beatriz, musa de Dante Alighieri, com suas transfigurações na Vita Nova, e incursões na Divina Comédia*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

SANSONE, Mario. *Disegno storico della letteratura Italiana*. Milano: Principato Editore, 1961.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. 1. ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

VIGLIO, Salvatore. *Introdução ao estudo de Dante*. 1. ed. Rio de Janeiro: Electra Editora, 1970.

WILLIAMS, Charles. *The Figure of Beatrice: a study in Dante*. Boydell & Brewer; Edição: Revised ed., 2000.

**Passagens da geopoesia:  
etnoflâneries centroestinas pelas ruas de Goiás**

---

Augusto R. Silva Junior

A geopoésia é um modo de perscrutar possibilidades para a revitalização da condição humana. Em um centro-periférico, não muito diverso de um mundo sem afetos, mas dotado de forças narradoras que lutam contra a uniformidade, com a mais latente experiência das intimidades, instaura-se esse pensamento do deslocamento. Agrega-se a isso o estudo das palavras altiplanas que nos leva a escrever sobre mapas imaginários e paisagens a serem rompidas por *etnoflâneurs* e anotadores, andantes e viajantes – autores.

Com isso, traduz-se uma revisão do sentido da palavra-ideia *sertão*, no plano cultural e cotidiano, no âmbito geográfico e político. Há *sertões* e há *veredas* que se manifestam na ideia de movimentação dos grandes fluxos humanos. Da imagem das transferências das capitais, Bahia, Rio de Janeiro e Brasília evocamos uma confluência de localidades, facilmente encontráveis num conjunto de estados atuais: Goiás, Minas Gerais, Bahia, Tocantins – e o Distrito Federal em sua mais recente condição histórica de “zona de influência” (socioeconômica). A literatura de campo, assim, irrompe como uma condição literária capaz de contar a história dessa literatura que *existe e não existe*.

Partindo desse ponto cultural cerratense constitui-se uma busca pela *etnoflânerie* num espaço, na história, nas palavras e nas passagens. Se para Walter Benjamin as exposições universais foram “lugares de peregrinação ao fetiche mercador” (2018, p. 59) e inauguraram “uma fantasmagoria a que o homem” se entregava à diversão (2018, p. 60), as migrações capitais, por *brasis liminares*, são territorialidades que geram lugares de peregrinação à condição humana. As fundações dessas localidades em sua mais latente forma de enfrontamento inauguraram presentificações a que o ser humano se entregava para *reexistir*.

O primeiro ponto a ser entendido neste caso é que ao não separarmos o exercício crítico do fazer literário ambos confluem no movimento da etnoflanagem. Alguns modelos dessas andanças, apenas no século XX, foram Euclides da Cunha e Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Antonio Candido, José Godoy Garcia e Willi Bolle. Pensadores que consolidaram o entendimento de várias formas de vocalidades, diferentes materialidades e que captaram, na experiência, corporalidades e *passagens*. Buscando na literatura de campo o mapa desse literário, em extensas terceiras margens simbólicas, passagens dialógicas movimentam uma produção artística demigrante que segue na travessia artística e pensamental.

Esse extremo de dentro movimenta índices e expressões e aproximam esteticamente os imaginários marítimos (colonizadores) e do sem-mar (cerrados), sonhos ultramarinos e desejos sertanejos, encontros luso-católico-escravistas e afro-brasileiro-escravizados, desencontros jesuítico-bélicos e indígena-holocáusticos e, claro, movimentos amazônico-amazônidas entre pairagens de selvas-*cerradeiras*. Uma imensa tradição de escritores peregrinaram por varedas e niemares para comporem suas obras formando um grande tabuleiro de localidades e variedades literárias. Nesse sentido, parafraseando a máxima de Antonio Vieira, trabalhamos com aqueles que “saíram para escrever” em detrimento daqueles que “escreveram sem sair”.

Para entender a origem desse pensamento, enquanto uma teoria da literatura brasileira, é importante remontar a um editorial de periódico acadêmico – Revista *Cerrados* – do Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB, v. 35, 2013. De modo muito didático, buscando síntese dialógica, o introito se coloca numa abstração sistêmica de ideias e territorialidades metaforicamente articuladas:

Entrar num texto como quem entra num terreiro, numa capela, numa roda. Esta é a ideia primeva da literatura de campo: peregrinar e voltar para contar. Com isto, esta literatura, em campos plurais, com sua amplitude de temas e de significados, apresenta-se e dissemina-se no âmbito da transdisciplinaridade. Esta vertente, instaurada numa dialógica da colonização, conjuga-se, neste novo milênio, com os estudos da cultura popular, da oralidade e da performance. Esta base integra o pilar de uma dinâmica intelectual que reverbera na prática de um pensamento por escrito. (...) De modo muito geral a Literatura de Campo é composta por vários autores: Padre Anchieta, Padre Vieira, Tomás António Gonzaga, Euclides da Cunha, Hugo de Carvalho Ramos, Mário de Andrade, Erico Verissimo, José Godoy Garcia, Hermilo Borba Filho, Guimarães Rosa, Darcy Ribeiro, Ariano Suassuna, Milton Hatoum, dentre outros. Todos autores citados peregrinaram pelo país em busca da língua certa do povo, da língua errada do povo, para macaqueá-la, estilizá-la, imprimi-la (SILVA JR, 2013, p. 7-8).

Diante dos movimentos apresentados, encontramos matéria suficiente para a discussão de aspectos conceituais importantes para o “lugar da travessia”. Pensamento de uma poesia andante – de narradores demigrantes e vocalidades liricizadas – que nos levam a arrazoar algumas facetas da busca cerratense pelos rios do povo, em diálogo com o elemento teórico das passagens benjaminianas. Ao tratarmos das relações entre a obra de arte e seu mundo próprio, sendo espelho do mundo, sendo parte do mundo, precisamos buscar a voz do professor Antonio Candido que nos leva a pensar a condição desse belo do fazer (artístico) que reflete fenômenos de seu lugar histórico.

Principalmente para aqueles que vão a campo para escrever e comungar, encontrando vazão intensa e intensiva no exercício de *humanização* da palavra. Entre os mais empoeirados gabinetes e bibliotecas cheias de ácaros, diante de redemunhos de terra vermelha e festejos entre vãos e *pula-pulas* o *etnoflâneur* enseja o mesmo processo encontrado naqueles críticos literários que realizaram Literatura de Campo – a exemplo de Candido:

A literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação (...). E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco (...). Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (CANDIDO, 2004, p. 174-75).

Se pensarmos com Antonio Candido, em *O discurso e a cidade*, temos dois tipos de posturas literárias: autores que partem da realidade para retratá-la e aqueles que optam pela fantasia para fazer suas obras, ainda assim, *realistas*. Nesse conluio dialético é que a geopoiesia alimenta-se de livros e de vozes – aproximando vertentes em narradores que vão da estilização escrita aos trejeitos

dos contadores de causos e raizeiros. Compactuando, na vigília, com o postulado do sociólogo Antonio Candido, de que a literatura constitui bem imaterial de necessidade comum, lançamos mão desta necessidade universal, seja na rua ou na fazenda, nos sertões ou nas veredas. Enquanto material de pesquisa, a fim de viabilizar seu provimento para as comunidades de um centro-periférico, historicamente privado deste direito enquanto reconhecimento e circulação, é que a literatura de campo constitui-se.

Dos demorados diálogos entre foliões e performances culturais, das variantes populares aos antepassados que a cada manifestação *demigram* caminhamos pelas “passagens” que nos levam ao labirinto da *etnoflânerie*:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade como alguém se perde numa floresta, requer instrução. [...] Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobrevive a eles (BENJAMIN, 2011, p. 75).

Dosando o retratar da vida como ela realmente seria, e partindo de um universo “absurdo”, traduziu-se de forma muito mais profunda as contingências de cada época. Do labirinto antes, sentido, ao labirinto dos cadernos, a sensação de deixar-se perder evoca o homem das multidões e o indivíduo nas florestas. Estas, por sua vez, aparecem sempre filtradas pelo mata-borrão da memória – instaurando, com as realidades conexões indispensáveis para construir a inteligibilidade e a verossimilhança da geopoesia: “Sob forma de poeira, a chuva consegue vingar-se das passagens” (BENJAMIN, 2018, p. 197). Entre comportamentos e imagens envoltas em um halo irreal, os elementos vagam livremente em paragens tão indefinidas e tão capazes de transmitir um sentimento profundo da vida. Tributários dessa coerência interna a tradição dos *etnoflâneurs* articulou na mesma organização poética marcas realistas e não realistas, reordenando-as pela fatura difusa que nos leva à geopoesia.

Apresentam um itinerário do literário às voltas de uma certa compreensão do espetáculo material e espiritual da máquina do mundo. Encontramos na geopoesia um conjunto de traços para a composição de colchas de retalhos. A geopoesia é exatamente isso: um conjunto de pedaços de tecidos, partes de vestes, restos de panos, trapos de objetos-tecidos, memórias de rostos, cheiros de fumaças que exalam cores, sentimentos do mundo que foram deixados, colhidos, colecionados, guardados. Importa sentir que uma colcha de retalhos é feita exatamente dessas sobras.

Do encontro entre Walter Benjamin e Guimarães Rosa, confluente no trabalho de Willi Bolle, vislumbramos uma desembocadura teórico-criativa:

Extremo, no sentido geográfico: lugar nos ermos e, paradoxalmente, centro geográfico do País; extremo, no sentido existencial: é o lugar onde o ser humano é posto à prova, o lugar emblemático da travessia; extremo, no sentido simbólico, na medida em que representa os limites do conhecimento (BOLLE, 1998, p. 261).

Neste sentido, as ideias de *flânerie* e de *etnoflânerie* coadunam e a diegese do pensamento de Walter Benjamin convida à reflexão. Subjacente aos conceitos muito discutidos (mas não esgotados) como experiência, vivência, fantasmagoria

e aura, o espaço se impunha como elemento sensível nas interpretações benjaminianas. Tendo em mente a pergunta motriz – o que mudou na forma do homem sentir e dar sentido ao mundo com o advento da reprodutibilidade técnica? –, nos esforçamos em tirar das entrelinhas aquilo que entendemos como geopoesia e seu intercurso com a *etnoflânerie*. Passando por *brasis liminares* – numa contínua era da reprodutibilidade humana – esse conluio não se afasta das coisas do mundo visto, nem das pessoas que as veem. Valores, sentimentos e estilos configuram os *modos de ver* e de agir (*poiesis*) e criam uma realidade a partir da impressão sensível – sentidos (em significação) e sentidos (na sensação). Esse mundo que faz parte do mundo e é o próprio mundo sofreu alterações consubstanciais nas mais diversas modernidades, como constatou Benjamin:

talvez a visão diária de uma multidão em movimento representasse, alguma vez, um espetáculo ao qual os olhos devessem primeiro se adaptar. Se admitíssemos essa hipótese, então não seria impossível supor que aos olhos teriam sido bem vindas oportunidades de, uma vez dominada a tarefa, ratificarem a posse de suas novas faculdades (BENJAMIN, 1989, p. 123).

Paralela e indissociável a essa reflexão, a definição de *flânerie* e sua aproximação e distinção da poesia moderna se colocaram como condição para a *etnoflânerie*. Se o flâneur existiu e desapareceu ao longo do século XIX é certo que ele se reinventou nas crônicas de João do Rio e na abordagem do humano realizada pelo próprio Benjamin. Se a figura, antes estava ligada ao ócio e às andanças (flanagens), na *etnoflânerie* encontramos o artefato literário-etnográfico como cerne de sua existência. Os tempos da relação com as paisagens geram as “passagens anotadas”, de um “novo método historiográfico” entrelaçado ao “saber historiográfico”, como coloca Bolle (2018, p. 1707).

Se os estudos de Benjamin podem significar profundamente na análise das metrópoles da América Latina, ainda é possível pensar passagens de/por *brasis liminares* ao aproximá-lo de narradores e *etnoflanêurs* da literatura de campo. À medida em que se aprofunda nas “passagens” benjaminianas o olhar do poeta aparece muito oscilante diante do olhar do *flâneur*. Em outras passagens, essas duas figuras sobrepõem-se, constituindo, assim, um terceiro olhar... A pergunta latente nesse percurso é: que modos de olhar são cambiados quando o *etnoflâneur* anda por locais recônditos, buscando, em vazios demográficos e novas paisagens humanas, aquilo que se configura como material e matéria de poesia.

A situação de tais problemas é bem diferente na Europa e no Brasil. Mas, da constituição de narradores orais e seus gestos de alumbramento, do “painel com milhares de lâmpadas” à “lâmpada sobre o alqueire” a geopoesia ilumina-se. Uma vez que Benjamin reconheceu na multidão um dos aspectos fundamentais da modernidade, que condição humana instaura-se nas largas escalas de terra diante do escritor que demigra para fazer literatura de campo. Para o qual a condição moderna independe de paradigmas consolidados e para o qual os intelectuais prezam a renovação pensamental. Colhendo informações como etnógrafos, flanando como catadores de linguagens, desbravando corporalidades e rompendo liminaridades, o escritor da geopoesia encontra na dissolução de ritmos modos de estar na paisagem. Na *communitas*, gerada pelo encontro com o outro, os tempos de fala e de silêncio, nas relações liminares que só o campo e suas profusões

culturais oferecem a *etnoflânerie* realiza uma espécie de “colportagem do espaço não urbano” numa memória de escrita que é, ao menos, cidadina – posto que letrada. Essa discussão se deu em vários níveis, por exemplo, numa escrita de Hugo de Carvalho Ramos e Guimarães Rosa, José Godoy Garcia e Manoel de Barros.

Na modernidade, os olhos já não seriam mais “janelas da alma”, “espelhos do mundo”. Então, o escritor brasileiro busca uma nova potencialidade e parte para o campo. O poeta agredido pelo brilho da luz elétrica (BENJAMIN, 1989, p. 48), que vê sua originalidade submetida à uniformidade da vida urbana (BENJAMIN, 1989, p. 48) e abandonado à multidão (BENJAMIN, 1989, p. 51) monta seu cavalo andante, pega sua caderneta e busca passagens nos mais diversos *brasis liminares*. Se o poeta francês, ser dotado de cabedal financeiro, com tempo dedicado ao ócio, praticava a *flânerie* e refugiava-se no tumulto que cegava e que, paradoxalmente, revelava, o *etnoflâneur*, por sua vez, segue para o campo para entender antigas e novas formas de trabalho. Ao deixar sua realidade para compor suas narrativas, na palavra do outro, entre o enunciável e o estilizável, reside a matéria da geopoesia: livros todos feitos de *ignoranças e revelanças*.

Para pensar essas ignorâncias e revelações é necessário evocar Cora Coralina. No palco do interior nacional, convidamos à cena uma artista e intelectual que se consolidou com um pensamento ativo e responsivo ao outro, às alteridades múltiplas incessantemente despontadas dos povos cerradeiros e sertanejos. No diálogo com uma *poética popular do cerrado* (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2018) engendra-se poéticas do enfronteiramento. Em um conjunto plural e linguístico, que reverbera em raízes e rizomas dos *brasis liminares*, um sertão-cerrado *presenta-se*. De um país de culturas que se espraia por veredas, vales, vãos, planaltos, *altiplanos*, rios, quilombos, aldeias indígenas e espaços de resistência, tais como assentamentos, uma conjuntura é coadunada pela crítica polifônica. Arranjam-se vozes de poetas, como os goianos/mineiros/brasiliários José Godoy Garcia, Anderson Braga Horta e Cassiano Nunes; confluem prosadores das gentes e tropas migrantes, a exemplo de Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis; reverberam jaguncismos e retirantes de uma memória que passa por Graciliano Ramos, Hermilo Borba Filho e Guimarães Rosa. Se buscarmos os palcos e telas de cinema inda afloram dramaturgos e cineastas que fazem do Planalto Central espaço para a geopoesia teatral e cinêmica: Dulcina de Moraes, Geraldo Lima, Hugo Zorzetti e Vladimir Carvalho, dentre outros vão recriando diálogos centroestinos.

Além de cantores e versistas populares de nomes apagados pela histografia, cujas obras perpetuam-se nas entoações das festas populares de santos, estações e ações. Fazeres em verso, prosa, teatro, performance e canção que conferem vitalidade à expressão popular consciente de um Brasil ainda deveras inconsciente das vozes de seu centro-cerrado e que as propostas de trabalho certamente abarcarão e revelarão. Conforme adverte Maria Zaira Turchi, esse literário não aceita uma delimitação precisa de fronteiras. É do movimento oscilatório que configura-se a linguagem literária. Deste modo, em diversos níveis a linguagem é embebida de uma capacidade em que o literário apresenta-se universalizado a partir de pequenos índices da cultura, que aparecem prodigiosamente no arranjo dos diversos recursos literários e artísticos (TURCHI, 2003, p. 95).

Nesta perspectiva, apresentamos o poema-necrológio “Quem foi ela?”, de Cora Coralina (1965). Percorremos ruas e becos da Cidade de Goiás. Essa cidade, que precisou encarnar-se barroca ao deixar de ser a capital do imenso estado de Goiás foi denominada Vila Boa (e fundada em 1826). Na geopoesia de Coralina



uma poética profunda ressalta-se na movimentação de vozes femininas ecoando em movimentações de forças biográficas – ao contrário da historiografia tão calcada nos desbravadores, bandeirantes, “anhangueras” e outras variantes de seres hegemônicos.

Esse poema-necrológio articula uma poética *coralina* com a imagem de Idalina da Cruz Marques e seu importante papel social na cidade. Ao mesmo tempo conjuga o destino de uma Professora Terezinha Vieira Maia que empenhou-se no arquivamento desse poema por mais de cinquenta anos. Retirado de um jornal de circulação em Goiânia, nos idos de 1965 – tendo a fonte ainda não identificada por nós, nesse longo poema encontramos toda a extensão de destinos goianos. Numa pedaço de folha de periódico temos o encontro entre a “rua da ponte”, onde viveu Cora Coralina e a “rua do fogo” onde viveram Idalina Marques e Terezinha Vieira Maia – nascida no 09 (SILVA JUNIOR, 2012, p. 209).

Além do próprio material impresso (em jornal) congrega-se o relato vivo (memória oral) de Terezinha Vieira Maia que faculta detalhes encarnados da figura da biografada e da poeta biografizante. Num exercício de geopoesia nossa perspectiva busca renovar o conceito geral de Literatura de Campo que se transforma com a *etnoflânerie*. Da sabedoria enformada pelos fusos discursivos, pelas tramas formais e pelas linhas sociais que apresentam experiências de uma geopoesia *coralina*, nossa colcha de retalhos poética entrama-se:

Quem foi ela?

Toda a cidade a conhecia sem precisar do seu nome.

Sua porta da rua e sua porta do meio se abriam pela manhã e ficavam de pedra encostada até as horas tardias do sono.

(...)

Gente grande, gente pequena, da cidade e das roças.

Gente recusada e gente pobrezinha, procurando ali suas migalhas.

Gente que saiu de Goiás, que passou a vida inteira noutras terras e que volta um dia a rever parentes, matar saudades.

Um rosário todo de recordações, de novas e velhas amizades e bem-querer

(CORALINA, 1965; em todas as citações do poema será mantida a grafia original).

Na sustentabilidade da leveza de ser Idalina, também conhecida como “Vodinha” era uma “fonte segura das informações das velhas coisas,/ pessoas e costumes da cidade que vão se desgastando/ com a passagem do tempo” (CORALINA, 1965). Percorrendo grupos anônimos, colhendo expressões nas ruas e nos becos de Goiás, Cora Coralina realiza a *etnoflânerie*. Como se seguisse Vodinha pela Rua da ponte e outros becos da Cidade de Goiás, e assim, vai revelando os tipos, as relações humanas, a miséria material das paragens de um barroco pobre.

A pergunta que dá título ao poema-necrológio repetida ao longo do poema evoca esse não precisar saber o nome, posto que a presença da pessoa em casa, de porta aberta, na igreja, cuidando dos detalhes, nas ruas, entre maiores e menores fez dela essa figura tão cuidada e tão cuidadosa. É dessa onipresença na territorialidade que Cora Coralina maneja diversos personagens sem nome diante dessa pessoa “explicada”.

Poesia plena de cotidiano, o discurso da “Boa Morte”, dissemina-se numa tripla articulação polifônica do espaço, do momento e do memento:

Morta... Morta parece ainda maior do que viva.  
Morta parece ainda mais sábia do que o foi em vida porque penetrou  
no grande e solene sentido da morte.  
Tôda a sabedoria da vida que constituiu seu maior cabedal ao longo dos  
anos aliou se agora ao profundo e insondável da morte.  
“A lâmpada sobre o alqueire”...  
(CORALINA, 1965).

Momento do trespassse, memento poético e lugar identificável – a Igreja da Boa Morte, que era “cuidada” por essa mulher conjugam uma memória viva e o enterro celebrado numa escrita de morte. A tanatografia, em geopoesia, compõe um retrato tão específico em paisagens tão plurais. A pergunta “Quem foi ela” liga-se à uma segunda repetição: A lâmpada sobre o alqueire”. Essa variação das repetições entoam o tom fúnebre do poema-necrológio, mas estruturam também a geopoesia coralina que emana-se dialogicamente do diálogo bíblico ao tratar da biografia de uma mulher que foi capaz de “trazer acesa a lâmpada de uma igreja durante 50 anos...” O desfecho do poema pode representar bem essa sensação do movimento e presença feminina na cidade de Goiás:

Na pedra do seu túmulo uma palavra pode ser gravada  
definindo sua vida – Fidelidade.  
(...)  
Fidelidade – foi a marca de sua vida devotada a igreja.  
Quem foi ela?  
(CORALINA, 1965; grifos da autora).

Da Igreja da Boa Morte, situada na praça do coreto, passando por sua casinha na rua do fogo até a rua da ponte – de onde Cora Coralina compunha seus versos de alfenim e puxa encontramos uma topografia memorialística da antiga (e tão presente) capital goiana.

A geopoesia então, desponta como essa fonte segura das velhas coisas – que de tão longe vem ecoando, das pessoas – que de tão longe foram migrando, e dos costumes que de tão humanos vão se poetizando. Se a vida se desgasta na passagem do tempo, por sua vez, nas passagens da poesia ela se encorpa, faz-se verbo, unge-se de comunhão, mas de uma comunhão do feminino. Esse mesmo feminino foi composto por Niemar. O poeta, neto da cidade, compôs um conjunto de poemas da *etnoflânerie*. E, embora a geopoesia seja localizável nas mais diversas manifestações trazidas nesse ensaio, seu livro intitulado *Poemas da rua do fogo* inaugura, de modo autoconsciente e programático, essa vertente no século XXI. Esse encontro de femininos no poema de Cora Coralina não é trazido aqui ao acaso. Todo o percurso desse livro, cujo título é uma franca alusão ao livro de 1977 de Cora, *Poemas da rua da ponte e outros becos de Goiás* assim é interpretado pela filósofa Helena Nogueira:

Poemas da rua do fogo apresenta um poeta abraçado nas avós, tias avós, vodinhas e outras que elas contaram. Mulheres fortes. A Cidade de Goiás também surge avó. Avós de pedra de onde brotam as delicadas caliandras! Ler esse livro é banhar no rio da Carioca, entrar nas casas barrocas, enxergar através das janelas o olhar dessas mulheres... Depois de caminhar pelos poemas e ruas do fogo, reubecei os meus pés e os do

poeta – que escreve com eles... Andei pelos becos de Vila Boa catando sombras. Vi com meus olhos a força da procissão e o medo inocente da fúria injusta! Saibam, leitoras e leitores, que, ao abrirem esse livro, terão seus sentimentos expostos – sentimentos do mundo que o poeta parece conhecer mais do que nós mesmos! (NOGUEIRA, 2019, s.p.).

*Poemas da rua da ponte* também escolhe personagens de genealogias que atravessam séculos. O livro, feito artesanalmente, é costurado pela geopoésia de Coralina. O pseudônimo da poeta goiana ganha cargas semânticas que adjetivam e definem, mais especificamente, uma memória de fez literário pela antiga capital de Goiás – Vila Boa. Mas, como coloca Nogueira (2019), Niemar entende a cidade a partir desse feminino que está disseminado pelas ruas, pelas casas, pelas procissões. Ao mesmo tempo, pelo cruzamento de biografias, de bibliografia (guardada), necrológio e buscas da geopoésia no literário é que o livro vai se compondo. Nos “Poemas da rua da ponte”, por exemplo, saindo desse título encontramos: “e que tudo que implique/ devaneio, core, corra/ rio vermelho que cursa”; (...) que tudo que core implique/ saber e memoraria, demoras”; até a última estrofe que define a força “coralinificada” dessa poética: (...) do rio vermelho/ que corre nos corpos tão/ coralinos e tudo cora:/ a terra a tarde e as laranja das hora (NIEMAR, 2019, p. 08-09).

Neste livro, porém Cora Coralina torna-se, como Idalina da Cruz Marques personagem da geopoésia. O encontro com o poema (quase) inédito “Quem foi Ela”, tendo sido apenas recitado no túmulo de Vodinha e saído apenas numa página de jornal de 1965 é totalmente redescoberto:

#### QUEM FOI ELA

rua do carmo, n. 22  
quem foi ela? quem foi aquela mulher?  
tantos batizou, tantos batizara  
tantos criou, tantos criara  
mulher mãe e madrinha: vodinha

cuidava da igreja da boa morte e das almas  
cuidava do espírito santo e dos corpos  
com água benta, comida paraquemviesse  
pão, água fresca e café coado na hora

na sua pobreza não faltava nada  
quem foi ela? foi vodinha...  
pergunte à cora, ou à vó terezinha  
vodinha – avó e madrinha  
(NIEMAR, 2019, p. 41).

São latentes a sabedoria e o encontro nesses versos. A localidade leva o leitor a mais uma das ruas do livro-cidade. Nela se dá o encontro a poeta, tão conhecida, a mulher que cuidou da igreja da Boa Morte por mais de cinquenta anos e a professora (vó Terezinha – as letras minúsculas são marcas da poética de Niemar) que guardou um poema (quase) enterrado na condição de necrológio e “notícia de jornal”. Nesse encontro fica exposto o ponto de maturidade da geopoésia. A consciência de um real que se institui na literatura de campo de um centro-periférico é novamente visitada por um *etnoflâneur*. As mulheres, suas ações e

marcas deixadas no mundo, são adequadas para essa *revelação*. São imagens também adequadas para o final desse ensaio. Imagens que apresentam, justamente, o processo de constituição de uma poesia por *brasis liminares*. Liminalidade e enfrontamento daqueles que vislumbram e vislumbraram a consciência de uma existência social e espiritual através de passagens, vocalidades e feminilidades.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas Vol. 3 Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG/ Imprensa Oficial de São Paulo, org. Willi Bolle, 2007.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense S. A., 1963.

BENJAMIN, W. *Oeuvres I, II, III*. Trad: M. Gandillac, R. Rochlitz e P. Rusch. Frankfurt am Main, Gallimard, 2000.

BENJAMIN, W. *Ensayos escogidos*. Selección y traducción de H. A. Murena. 1. ed.- Buenos Aires: El cuento de plata, 2010.

BENJAMIN, W. *Or Toward a Revolutionary Criticism*. Terry Eagleton, 1981.

BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas” – MetrÓpole & Megacidade. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 1707-1746, 2018.

BOLLE, Willi. Walter Benjamin: *Passagens*. *Revista viso - cadernos de estética aplicada*. 1. ed. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, v. 1. p. 1.168, 2006.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br* – o romance de formação do Brasil. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2004.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrÓpole moderna*. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 1994.

BOLLE, Willi. O Sertão como forma de pensamento. *Scripta* (PUCMG), Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 259-271, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Ed. Duas Cidades. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2004 [1970].

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997. Vols. I e II.

CORALINA, Cora. *Quem foi ela?* Jornal Impresso (s. ref.), 11 de dezembro de 1965. s. p.

GARCIA, José Godoy. *Araguaia mansidão*. Goiânia: Editora Oriente, 1972.

MEDEIROS, A. C. M; GANDARA, L. C. ; LEITE, K. R. O. SILVA JUNIOR, A. R. *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. 1. ed. Goiânia: R&F Editora, v. 1. 2018, 168 p.

NIEMAR, A. *Poemas da rua do fogo*. Brasília: Editora Avá, 2019.

NOGUEIRA, Helena. [Quarta capa]. NIEMAR, A. *Poemas da rua do fogo*. Brasília: Editora Avá, 2019.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. 8. ed. Goiânia: editora da UFG, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro. Record, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SILVA JUNIOR, Augusto. R. Centroestinidades e geopoiesia: casa de morar Niemar é a poesia. Ana Clara Magalhães de Medeiros; Karine Rios de Oliveira Leite; Augusto Rodrigues da Silva Junior; Lemuel da Cruz Gandara. (Org.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. 1. ed. Goiânia: R&F Editora, 2018.

SILVA JR., Augusto. R. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura* (Poslit/UnB). V. 22, n. 35, 2013, p. 7-10. Disponível em: <[http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf\\_2](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2)>. Acesso em: 30 nov. 2017.

SILVA JR, A. R. MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, v. 5, n. 2, p. 232-248. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/viewFile/1699/1209>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

SILVA JUNIOR, A. R. Performance do Fogo: ensaio sobre a procissão do fogaréu na cidade barroca de Goiás. In: João Gabriel L. C. Teixeira; Letícia C.R. Vianna. (Org.). *As artes populares no Brasil Central: performance e patrimônio*. 1. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2012, v. 1, p. 209-227.

## **Euclides da Cunha e suas metáforas amazônicas**

---

Carlos Antônio Magalhães Guedelha  
Iná Isabel de Almeida Rafael

## EUCLIDES DA CUNHA NA AMAZÔNIA

Por volta de 1904, o clima dominante da política externa brasileira girava em torno de questões diplomáticas na Amazônia, envolvendo acirrados conflitos de fronteira entre o Brasil, a Bolívia e o Peru. Os conflitos com a Bolívia diziam respeito à posse da região que hoje é o Estado do Acre. Sendo um território boliviano, o Acre se encontrava ocupado por um grande contingente de brasileiros – nordestinos que haviam migrado e continuavam migrando para a Amazônia a fim de fugir da seca avassaladora do sertão.

O conflito contava com lances paralelos na região e na capital federal. Na região, os enfrentamentos da luta armada entre brasileiros e acreanos ou entre brasileiros e peruanos; na capital federal, as intrincadas batalhas diplomáticas com o Peru e a Bolívia, tendo à frente, pelo Brasil, o Barão do Rio Branco, tido como um grande negociador cuja capacidade de dialogar teria evitado conflitos de proporções mais sérias entre os países em litígio (RABELLO, 1966). Euclides teve sua atenção despertada para esse quadro e decidiu participar do debate. E participou ativamente, escrevendo cinco artigos para o Estado de São Paulo, tratando da questão por diferentes ângulos.

A situação conflituosa na Amazônia exigia medidas urgentes da diplomacia brasileira. As fronteiras mal dimensionadas precisavam ser fixadas definitivamente. Para proceder ao reconhecimento dos limites, foram criadas duas comissões, uma do Juruá e outra do Purus. O Barão do Rio Branco nomeou Euclides como chefe da comissão de reconhecimento do alto Purus. Como se tratava de uma comissão mista, a chefia deveria ser dividida com Pedro Buenaño, o representante do Peru. Euclides partiu para a missão, chegando a Manaus em 30 de dezembro de 1904. Teve que enfrentar uma exaustiva espera de mais de três meses na capital amazonense, até que finalmente, em 5 de abril de 1905, a comissão mista Brasil-Peru iniciou sua viagem de Manaus às cabeceiras do rio Purus, chegando em 14 de agosto. Em outubro, a comissão regressaria a Manaus, concluindo os trabalhos em 16 de dezembro.

O interesse de Euclides pela Amazônia vinha principalmente de suas leituras a respeito da região, sobre a qual já havia inclusive escrito artigos no jornal. Quais as razões para esse interesse em viajar para paragens tão distantes? Possivelmente resolver seu problema de engenheiro desempregado, saciar a vontade de fugir dos problemas que o atormentavam na cidade grande e dar vazão ao fascínio que sentia pela região. Uma soma disso tudo, talvez. Depois da sua nomeação para a viagem, em confissão a amigos (Oliveira Lima e José Veríssimo, por exemplo), esclarecia com todas as letras que seu objetivo era “estudar a região e o povoamento que ali se faz, para outra obra que, à semelhança de *Os Sertões*, revele ao Brasil mais um pedaço de si mesmo” (MOTA, 2003, p. 159).

Ainda relativamente jovem, e motivado pelo êxito incomparável de *Os Sertões*, Euclides sentia que precisava superar um novo desafio, o de não ficar marcado para a posteridade como autor de um só livro, daqueles que brilharam intensamente, mas o seu brilho sendo resultado de um lapso apenas momentâneo, episódico, de talento e genialidade, quase ao acaso. Euclides não queria ter esse estigma pesando sobre si, associado ao seu nome. E sabia que ali estava a sua segunda grande oportunidade de produzir uma obra de grande significado. A primeira fora quando da sua ida a Canudos, de onde resultou *Os Sertões*.

Mota (2003, p. 164) comenta que

Da observação atenta e prolongada da geografia, do clima, das condições de vida na Amazônia e da situação social de seus habitantes Euclides projetava escrever - mesmo antes de partir para Manaus - um novo livro, para o qual chegou a escolher o título de “Um Paraíso Perdido”. Após a sua longa viagem pela Amazônia, o desejo transformou-se para ele, como no caso de Canudos e de *Os Sertões*, numa obrigação moral.

Por que obrigação moral? Assim como acontecera no seu regresso de Canudos, Euclides retornou da Amazônia desolado e revoltado com o que testemunhara: populações relegadas ao abandono, vivendo em condições subumanas, na mais absoluta miséria. Viu os seringueiros sendo explorados pelos seringalistas arrivistas, submetidos a um regime de escravidão no meio da floresta, um lugar longínquo demais onde a justiça não conseguia ou não tinha interesse em chegar. E assim como fizera em Canudos, prometeu a si mesmo escrever um “segundo livro vingador”, para trazer à luz aquele mundo estúpido que o Brasil desconhecia e “reclamar do governo medidas em favor dos sertanejos que, transformados em seringueiros, garantiam para o Brasil a posse de regiões riquíssimas, e ao mesmo tempo eram relegados a mais extrema miséria e a mais cruel exploração” (MOTA, 2003, p. 164).

Mas o projeto da construção do segundo livro vingador não se realizaria. Nas palavras de Mota (2003, p. 164), “seus afazeres, sua precária situação financeira - que o obrigava a trabalhar sem folga para o sustento da família - sua vida atormentada e sua morte prematura iriam impedi-lo de concretizar esse projeto”. O que restou de sua intenção foi uma série de artigos, que seriam os primeiros traços do esboço do livro, reunidos com o título *À margem da história*, uma coletânea publicada em 1909. Esses escritos, no entendimento de Mota (2003, p. 164), “são suficientes para se ter uma ideia do plano grandioso de Euclides, da sua veemente defesa do seringueiro. [...] Vê-se por esse esboço de livro que Euclides era cada vez mais um sociólogo e escritor político do que propriamente um literato.”

Regressando ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1906, Euclides entregou o relatório ao Ministério do Exterior, que só foi publicado em junho. Tornou-se adido ao Gabinete do Barão do Rio Branco, sem estabilidade, numa função não oficial (RABELLO, 1966). No mesmo ano tomou posse na Academia Brasileira de Letras. Em 1907, publicou *Contrastes e Confrontos* (artigos publicados entre 1901 e 1904 nos jornais “O Estado de S. Paulo” e “O País”) e *Peru versus Bolívia* (oito artigos escritos para o “Jornal do Comércio”). Em 2 de dezembro, proferiu a conferência “Castro Alves e seu tempo”, no Centro Acadêmico XI de Agosto (Faculdade de Direito), de São Paulo. Em 1908, prefaciou os livros *Inferno Verde*, de Alberto Rangel, e *Poemas e Canções*, de Vicente de Carvalho (RABELLO, 1966; MOTA, 2003).

Em 1909, Euclides prestou concurso para a cadeira de Lógica do Colégio Pedro II, prova escrita e oral, sendo classificado em segundo lugar (o primeiro foi Farias Brito). Foi nomeado professor em 14 de julho. Ministrou sua primeira aula dia 21 e a última em 13 de agosto, uma sexta-feira. No dia 15 de agosto, uma manhã chuvosa de domingo, foi assassinado por Dilermando de Assis, amante de sua esposa. A morte o colheu prematuramente, por meio desse crime passionai, aos 43 anos de idade.

As metáforas analisadas neste estudo foram colhidas dos textos deixados por Euclides para a posteridade.



## SOBRE A TEORIA DA METÁFORA CONCEPTUAL: ENTRE ALVOS E FONTES

Os pesquisadores George Lakoff e Mark Johnson são considerados os responsáveis pela “mudança paradigmática”, em que o pensamento assume o *locus* da metáfora, passando a ocupar o lugar primário nos estudos metafóricos. No ano de 1980, eles *Metaphors we live by*, que foi traduzido para o português em 2002, com o título *Metáforas da vida cotidiana*.

A teoria da metáfora conceptual originou-se no campo da linguística cognitiva, a partir do momento em que Lakoff e Johnson, inseridos em um grupo de pesquisa, debatiam a veracidade da afirmativa de que a linguagem, assim como o pensamento, era inerentemente literal, ou seja, se conseguíamos nos comunicar e entender uns aos outros, por meio da linguagem, era porque usávamos a linguagem literal no nosso dia a dia (LENZ, 2013). A primazia da afirmação da existência da linguagem literal sobre qualquer outro tipo de linguagem, por muito tempo ocupou o ápice dos estudos na área da semântica, até que surgiu o grupo acima citado, cujos pesquisadores discordaram dessa concepção de comunicação, a qual reduzia a linguagem e o pensamento aos seus aspectos inerentemente literais, engessada e pré-determinada pelos sentidos próprios dos signos linguísticos.

Martelotta e Palomanes (2012, p. 177) confirmam essa delimitação da análise linguística de perspectiva gerativista, ao afirmar que “os gerativistas privilegiaram em suas análises a busca de aspectos linguísticos universais, deixando de lado, portanto, as questões sociais e interativas que caracterizam, de modo mais localizado, o uso concreto da língua nas situações reais de comunicação”. É importante ressaltar que o grupo em que Lakoff estava inserido rompeu com esse postulado de perspectiva gerativista, originado com as teorias do linguista norte americano Noam Chomsky, o qual preconiza, dentre outras proposições, a atuação independente dos módulos da mente (cada módulo responde pela estrutura e desenvolvimento de uma forma de conhecimento).

Essa perspectiva, pautada exclusivamente na Linguística Gerativa, exclui da análise linguística todos os elementos externos ao homem, como, por exemplo, o contexto, a situação, o próprio corpo humano (corpo e mente, aqui, são elementos desassociados), etc., restando à análise a explicação dos padrões linguísticos por meio de propriedades estruturais internas e específicas da língua. Na contramão dessa corrente, emerge, na área denominada Linguística Cognitiva, o grupo de estudiosos interessados na relação entre linguagem e pensamento, preocupados em examinar a relação da estrutura da mente com áreas externas à linguagem, como por exemplo, os princípios e mecanismos cognitivos não específicos à língua, incluindo os princípios de categorização humana; princípios pragmáticos e interacionais; e princípios funcionais em geral, tais como iconicidade e economia, o grupo buscará na área da ciência cognitiva a justificativa para muitos ideais sugeridos.

É nesse grupo de estudiosos que vemos destacado o nome de George Lakoff, entre os iniciadores da Linguística Cognitiva. Apresentam-se nessas pesquisas novos conceitos como os de conhecimento (a partir das experiências no mundo), sentido (como sendo *entidades conceptuais*), projeção (conexões entre domínios cognitivos), mesclagem (conexão entre diferentes domínios conceptuais), etc. Lenz (2013, p. 38) destaca que eclodem, nesse momento, “três dos grandes achados das ciências cognitivas com grandes repercussões para os estudos linguísticos e filosóficos”, que, segundo, Lakoff e Johnson, são: “a mente é inerentemente corpórea, o pensamento é de modo geral inconsciente e os conceitos abstratos são em grande parte metafóricos”.

Para Lakoff e Johnson (2002), a metáfora funciona como base do pensamento humano. Dizendo de outra forma, para esses teóricos o pensamento humano tem base metafórica. Assim sendo, a metáfora funciona como forma de expressão da verdade que está contida na mente do falante, e posteriormente é revelada por meio de expressões linguísticas.

As expressões linguísticas, segundo a teoria conceptual, são uma forma de verbalizar o pensamento que se tem a respeito daquilo que se profere. O conceito que essa abordagem traduz está expresso na compreensão do próprio nome da teoria – conceptual –, que traduz a noção de concepção, porque conceitualiza alguma coisa (SARDINHA, 2007). Nesse sentido, a metáfora sempre dá um conceito de algo.

É interessante observar que a metáfora, segundo essa visão, deixa de ser algo individualizado, característico de um gênio, para possuir uma generalização mais evidente e presente nos falantes, tendo uma natureza absolutamente mundana. Esse conceito distancia-se sensivelmente da concepção retórica da metáfora, cultivada desde Aristóteles, cujo *locus* é a linguagem. Na teoria conceptual, o *locus* da metáfora deixa de ser a linguagem e passa a ser o pensamento. E, para externar esse conceito contido no pensamento, o falante se vale de expressões metafóricas, que têm a função de verbalizar tais conceitos.

Nesses termos, os autores da teoria conceptual explicam que a metáfora não é somente uma questão de linguagem, de palavras, mas é também – e principalmente – uma questão de pensamento e de ação, pois consideram que o pensamento humano é de base metafórica e, além disso, as metáforas norteiam nossas ações. Pensamos por meio de metáforas e agimos com base nelas.

Em Lakoff e Johnson (2002), a metáfora é vista como algo que está contido em nosso pensamento, por estar enraizado em nossa cultura. E para se comunicar, compreender, ser compreendido e entender o mundo, o indivíduo precisa dominar essas metáforas, compartilhar tal conhecimento, caso contrário a comunicação é afetada semanticamente, prejudicando a interação social nas situações mais triviais.

No entendimento de Lakoff e Johnson (2002), quando utilizamos uma metáfora, o fazemos por ser ela o único recurso de que dispomos para externar o conceito que está em nosso pensamento, e que queremos verbalizar. Assim, toda metáfora é irrepetível, não podendo, portanto, ser parafraseada sem perda de conteúdo cognitivo e semântico. Parafrasear uma metáfora implicaria dizer uma coisa diferente do que ela diz em sua essência, daí o seu caráter de unicidade.

Para Lakoff e Johnson (2002, p. 45), não se usa a metáfora como uma forma de ornamentação linguística, como queriam os estudiosos da concepção retórica da metáfora, iniciada por Aristóteles. Ela está presente em nossa vida diária, desde as atividades mais simples até as mais complexas:

A maioria das pessoas acha que pode viver perfeitamente sem a metáfora. Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação (...). Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas.

A metáfora sempre relaciona dois domínios diferentes da realidade: o domínio-fonte e o domínio-alvo. O termo “domínio” é utilizado para definir as

diferentes áreas do conhecimento ou experiência humana. Assim, a metáfora conceptual pode ser sempre representada pela estrutura DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE. O alvo é sempre algo mais abstrato com que temos de lidar conceitualmente; já a fonte é algo mais concreto, com que lidamos mais diretamente em termos de conceitos e de experiência. A junção desses dois domínios em uma metáfora nos possibilita transferir as concepções, crenças, experiências, e etc. da fonte para o alvo, para assim melhor compreender este último. Vejamos a metáfora de Euclides: “[...] Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores, *com aqueles fardos agitantes consignados à morte*. Mandavam-nos para a Amazônia” (CUNHA, 2003, p. 85 – grifo nosso).

a) O *domínio-fonte* é aquele a partir do qual conceitualizamos alguma coisa metaforicamente. No caso da metáfora exemplificada acima, o comércio é o domínio-fonte.

b) O *domínio-alvo* é aquele que desejamos conceitualizar. Esse é o domínio mais abstrato. No exemplo que estamos analisando, o domínio-alvo é a situação existencial e social dos sertanejos nordestinos.

c) E, por fim, as *expressões metafóricas*, que são as expressões linguísticas através das quais a metáfora conceptual se concretiza na língua. Por exemplo: em “abarroavam”, “fardos agitantes”, “consignados à morte”, temos expressões linguísticas que atualizam a metáfora dessas pessoas como sendo uma espécie de mercadoria em trânsito.

Na teoria da metáfora conceptual, a metáfora é compreendida como um fenômeno cognitivo. O conceito metafórico é visto como primordial e está contido na mente do falante, por meio do pensamento. A partir desse pensamento, deriva-se a expressão linguística através da fala ou da escrita. É importante compreender que, nessa visão, a expressão linguística é subordinada à representação mental, além de ela ser também corporificada, pois, de acordo com essa teoria, o corpo humano é a base ou a fonte de muitas metáforas cognitivas. Logo, tanto o conceito metafórico, contido na mente, quanto o corpo humano que é a base ou a fonte das metáforas, são primordiais para o estudo das metáforas.

## EUCLIDES: UM METAFORISTA

Entendemos que Euclides foi um grande metaforista. Tomamos aqui o termo “metaforista” com o sentido de aquele que cria metáforas ou metaforiza. Metaforizar segundo Francisco (2001, p. 68), consiste em

reelaborar o Mundo. Mas reelaborá-lo orientado pelo conhecimento existente do Mundo. Assim sendo, tanto a ciência, quanto a arte podem ser vistas como linguagens que, apesar de diferentes, possuem a mesma pertinência cognitiva. Tanto a ciência, quanto a arte reelaboram o Mundo. Não são meras descrições do Mundo. São modos de criar Mundos.

Euclides se esmerou em criar metáforas, sem parcimônia, em praticamente todos os textos que escreveu. Elas medram em *Os Sertões* e nos demais livros de sua autoria, nos artigos que escreveu para jornais, nos ensaios e nas cartas que endereçou a familiares e amigos. Foi essa constatação que ensejou a elaboração desta pesquisa, na qual revisitamos as metáforas euclidianas mais expressivas que, de alguma forma, se ligam ao universo amazônico. Analisamos as metáforas

do grande metaforista para descrever aspectos geográficos e paisagísticos da Amazônia, assim como a gente, as relações sociais, os conflitos de fronteira e outros flagrantes da região.

Escrevendo sobre a Amazônia, Euclides elaborou metáforas que veiculam a sua visão sobre a região. E na literatura euclidiana as metáforas ostentam-se a cada página, a cada parágrafo, formando um grande painel da sua concepção sobre aquela porção do Brasil. Assim sendo, para atingir o objetivo de analisar metáforas de Euclides, difícil foi operar o recorte necessário a um trabalho desta natureza. O início do percurso se deu com a imersão nos textos de Euclides, com o fim de detectar em quais deles a Amazônia se apresenta como assunto. E dessa pesquisa resultou a descoberta de que: a primeira referência à Amazônia, ainda que bem panorâmica, ocorre em *Os Sertões*, em que o autor faz referência à terra e ao clima amazônico, além das condições de adaptabilidade do homem ali. Depois, em suas “Impressões Gerais”, do livro *À Margem da história*, questiona a “literatura científica” sobre a região, que, no seu entender, situa-se “bem pouco além de um mundo maravilhoso”. Ele relembra o caso exemplar do pesquisador Frederico Hartt, que estava estudando a geologia do Amazonas, “quando em dado momento se encontrou tão despeado das concisas fórmulas científicas e tão ancorado no sonho, que teve de colher de súbito todas as velas à fantasia: – Não sou poeta. Faço a prosa da minha ciência” (CUNHA, 2003, p. 36).

Parece haver uma similaridade entre a condição de Hartt e a de Euclides, no sentido de tentar adentrar no universo da ciência abdicando do seu “lado poeta”. Esforçando-se por se libertar da impertinente imaginação, Hartt mergulhou em suas deduções rigorosas. No entanto, duas páginas adiante já se encontrava novamente enredado em novos arrebatamentos e enlevos. Mas Euclides explica que tal fato se deu porque a Amazônia tem a marcante peculiaridade de impressionar a civilização distante, por seus múltiplos superlativos. “É que o grande rio, malgrado a sua monotonia soberana, evoca em tanta maneira o maravilhoso, que empolga por igual o cronista ingênuo, aventureiro romântico e o sábio precavido” (CUNHA, 2003, p. 37).

Ali, segundo Euclides, “às induções avantajam-se demasiado os lances de fantasia. As verdades desfecham em hipérboles”, emparceirando os sonhadores e fantasistas aos sábios deslumbrados. E “os dizeres da ciência desfecham num quase idealismo: as análises rematam-nas prodígios; as vistas abreviadas nos microscópios desapertam-se no descortino de um passado muitas vezes milenário” (CUNHA, 2003, p. 37-38).

Tanto no caso dos sertões baianos como no da Amazônia, foi a metáfora que redimiou Euclides, dando vigor à sua escrita e oferecendo a chave de acesso a um mundo inacabado para, de algum modo, compreendê-lo. Como demonstra Paiva (2005, p. 163), “posto que o mundo é inacabado e jamais pode ser contemplado em sua plenitude, a possibilidade da criação poética ou científica é infundável, e o dinamismo do pensamento – que em último instância é propiciado pela imaginação criadora –, na poética ou na ciência, não possui termo”. Assim, os escritos de Euclides sobre a Amazônia são recheados de metáforas que elucidam tanto o pensamento científico quanto os vislumbres poéticos do escritor.

Discorrendo sobre a metáfora, Coimbra (2012) aponta uma diferença fundamental entre as metáforas da ciência e as metáforas da literatura: na ciência, a metáfora surge, a priori, com a função de cobrir lacunas terminológicas, isto é, ela não deriva de um “imperativo estético ou expressivo”, “mas destina-se

a um percurso de divulgação e convenção que culminará, eventualmente, na perda da consciência do percurso conceptual efetuado”. Dessa forma, quando um pesquisador propõe um paralelo metafórico para nominar uma determinada descoberta, ele pretende introduzir esse termo na comunidade científica, empenhando-se para que o mesmo venha a ser aceito e utilizado pelos seus pares. Quando isso acontece, o uso acaba por fazer com que a consciência do paralelo metafórico se dilua. Por exemplo, quando ouvimos falar, hoje, em vírus informáticos, jamais estabelecemos conexões de sentido desse “vírus” com alguma doença de natureza médica. “Não podemos, no entanto, segundo a Linguística cognitiva, afirmar que a figura morre. Nesta perspectiva, pelo contrário, considera-se que ela ganha uma nova vida, já que se generaliza, e se entrosa no código linguístico” (COIMBRA, 2012, p. 3).

Por outro lado, a metáfora literária, ou poética, não nasce destinada à vulgarização (embora isso possa eventualmente acontecer). A metáfora incrustada em um poema, por exemplo, não responde por nenhum objetivo de propor terminologia com vista à sua utilização geral.

Se o cientista espera, ao introduzir novos termos por uma analogia, que esta seja considerada boa, aceite e utilizada pelos outros cientistas, o poeta, ao criar uma nova expressão metafórica, não estará, à partida, a pensar que ela virá a ser utilizada pelos outros poetas. A beleza da metáfora poética prende-se, antes, com a sua originalidade, o seu caráter único e irrepetível. Assim, enquanto uma analogia científica bem feita e útil em termos terminológicos será, em pouco tempo, pertença da comunidade e utilizada em textos subsequentes até se perder a noção da projeção metafórica inicial, a linguagem figurada de um poema será única e irrepetível. De fato, mesmo que ela seja retomada em palimpsesto, por processos de intertextualidade, algo novo lhe será, de cada vez, acrescentado e sobreposto, algo que só o gênio criador do poeta será capaz de conquistar (COIMBRA, 2012, p. 3).

Além de tudo, resta o reconhecimento de que o cientista e o poeta têm em comum, em seus escritos, a necessidade de ultrapassar os estreitos limites do código linguístico estabelecido na linguagem cotidiana. “Os novos campos do saber desbravados pela ciência, por um lado, e os mundos possíveis da realização poética ficcional, por outro, exigem ambos um alargamento das potencialidades semânticas da linguagem”. Consequentemente, a analogia se torna um recurso valioso e imprescindível para que a ponte seja estendida sobre o desconhecido, e isso vale para cientistas e poetas. Assim, “todas as diferenças que possamos encontrar entre os dois tipos textuais não ultrapassam, no campo da expressão metafórica da linguagem, um mesmo impulso criativo, uma mesma necessidade de fantasia e de ir mais além” (COIMBRA, 2012, p. 4).

Rodrigues (2007, p. 20) confirma que metáforas e analogias “são utilizadas de forma abundante na produção de conhecimento, em todas as áreas. A história e a filosofia da ciência estão repletas de casos em que metáforas, analogias e modelos foram utilizadas na física, na química, na biologia, etc.” E acrescenta que o que é raro não é a utilização da metáfora na ciência, de forma explícita ou implícita, mas a sua não utilização. O uso de analogias e metáforas é inevitável na construção de modelos científicos. Rodrigues (2007) lembra que, aquilo que se tornou objeto, isto é, recebeu dimensão “real” – construída ou coisificada – teve a própria analogia como sustentação corpórea no mundo dos objetos.

Rodrigues (2007) assume que o pensamento metafórico

não é formalmente ensinado a ninguém, emergindo como uma propriedade da própria inteligência (logos) humana. Isso nos leva a crer que a analogia pode bem ser vista como um ato cognitivo, como uma faculdade da cognição mesma, em que a razão busca comparações, correlações e similaridades de modelos, linguagens, formas, funções, estruturas, estéticas, etc., entre dois ou mais domínios distintos de objetos de conhecimento em que pelo menos um desses domínios já seja conhecido, mapeado, compreendido, modelado, aceito (RODRIGUES, 2007, p. 21).

Formado na atmosfera cultural do Brasil da segunda metade do século XIX, era normal que Euclides defendesse a relevância social do conhecimento científico de acordo com as noções do cientificismo. Perfilando-se entre os que assim procediam, ele busca “compreender as expressões artísticas por meio dessa *crença* no predomínio do saber científico sobre as outras manifestações do espírito humano”, conforme assinala Nascimento (2011, p. 6) Mas, conforme adverte Bachelard (1937; 1938), a ciência contemporânea é um conhecimento inacabado, em construção, e não passa de uma ficção a ideia da objetividade total, absoluta. Além disso, mesmo a razão atuando contra as imagens e contra as metáforas, está fora do seu alcance pulverizá-las completamente (PAIVA, 2005).

Por essa razão, as metáforas são abundantes nos textos de Euclides, mesmo aqueles pretensamente científicos, técnicos ou sem qualquer veleidade literária, como bilhetes familiares. Certa vez, ele escreveu uma pequena carta ao filho (Euclides da Cunha Filho), comentando as notas registradas no seu boletim escolar, na qual dizia: “Recebi as notas pelas quais vejo que estás tenente em português e coronel em latim. Ficaria mais contente se trocassem os títulos. Em todo caso, vejo que não estás perdendo tempo. [...] E a nossa velha Aritmética? Nem um posto? Nem mesmo o de alferes?” (In: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 372). Quando nasceu o terceiro filho, a quem deu o nome de João Luís, em 28 de novembro de 1907, escreveu ao amigo Escobar: “Também por aqui me anda a praga dos filhos. Nasceu mais um. [...] Estou ficando patriarca” (In: GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 342). Consta também que, em outra ocasião, referindo-se ao quarto filho, de nome Luís, disse ao amigo Coelho Neto que aquela criança era “um pé de milho num cafezal” (MOTA, 2003, p. 182). Referia-se ao fato de o novo filho ter cabelos louros e olhos azuis, diferentemente dos demais, que tinham tez morena (RABELLO, 1966). E assim era: em tudo que Euclides escrevia, lá estavam às metáforas, tanto as literárias quanto as não literárias.

Nesse sentido, parece-nos interessante ver uma certa similaridade entre Euclides e Shakespeare. Este, segundo Moura (2012), chegou bem perto do uso do “metaforês”, que seria uma linguagem constituída apenas de metáforas, tal como acontece em uma passagem de “Jornada nas Estrelas”. O fato de chegar perto já é um evento digno de nota, uma vez que Moura (2012) julga ser impossível se praticar uma linguagem dessa natureza, o metaforês. Assim sendo, há o destaque para o fato de Shakespeare ter a mania de metaforizar tudo. É o que acontece também com Euclides.

## **METÁFORAS AMAZÔNICAS DE EUCLIDES**

Com base nesse arrazoado, abstraímos, da leitura de textos de Euclides, as dez metáforas conceptuais a seguir, cada uma exemplificada por duas expressões linguísticas, entre as que a verbalizam:

### A) *Metáfora: A Amazônia é uma obra de arte*

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “É, sem dúvida, o maior quadro da terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantam de uma banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou, as serranias de arenito de Monte alegre e as serras graníticas das Guianas (CUNHA, 2003, p. 34);

- “De seis em seis meses, cada enchente, que passa, é uma esponja molhada sobre um desenho mal feito: 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, 2003, p. 355).

Comentário: na verbalização da Amazônia como obra de arte nos textos de Euclides, geralmente a região é apresentada como um produto (ou processo) de artes plásticas. Ora é um quadro pictórico, ora é uma obra de escultura. Também é comum o rio Amazonas ser descrito, em metáforas personificadoras, como um artista descontente que realiza a sua obra e, muitas vezes, a destrói para recomeçar o trabalho. Uma das molas propulsoras dessa metáfora foi a observação, por parte de Euclides, do fenômeno das “terras caídas”, muito comum nos grandes rios amazônicos.

### B) *Metáfora: A Amazônia é um teatro*

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “Entre as magias daqueles cenários vivos, há um ator agonizante, o homem” (CUNHA, 2003, p. 355);

- “O que sobremaneira o impressionou é o espetáculo da terra profundamente trabalhada pelo indefinido e incomensurável esforço dos formadores do rio” (CUNHA, 2003, p. 63).

Comentário: em Euclides é comum encontrarmos a hileia como um cenário imponente, desmedido, onde pequeninos atores desenvolvem os seus dramas e tramas, em variados roteiros. Ali é o palco onde se desdobra o espetáculo do homem e da terra.

### C) *Metáfora: A Amazônia é um deserto*

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “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*” (CUNHA, 2003, p. 79);

- “[...] Daí a minha ânsia de partir – *buscando a forte distração do meu duelo com o deserto*, nesta majestosa arena de quinhentas léguas que me oferece o Purus” (em Carta a Afonso Arinos, dezembro de 1904).

Comentário: a imagem do deserto é recorrente em Euclides. Mas é claro que, para conceber a região como um deserto, ele teve que ignorar a existência dos muitos povos primitivos, indígenas de várias etnias, que habitavam a região à época. Mas a “visão do deserto”, em relação a uma densidade geográfica tão baixa, era sempre uma grande tentação, e era renitente: uma terra imensurável, deserta de gente, desabitada.

#### *D) Metáfora: A Amazônia é um livro*

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “A Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis” (CUNHA, 2003, p. 354);

- “A história, ali, parece um escandaloso plágio da natureza física” (CUNHA, 1975, p. 135).

Comentário: Euclides comumente apresenta a região como um livro, não um livro acabado (produto), mas que está sendo escrito (processo). Dessa forma, externa a sua visão da Amazônia como uma terra em formação, inacabada, incompleta. Na face “edenista” de sua literatura, a região se mostra como uma página do Gênesis que ainda não foi concluída, uma terra nova, onde tudo está “em ser” e “por ser”. Curtius (1966) assinala que a metáfora da natureza e do mundo como um livro é uma imagem bastante recorrente na literatura ocidental. Está presente na literatura sagrada, nos escritos de filósofos como Diderot, Voltaire e Rousseau, além dos escritores pré-românticos ingleses e românticos alemães. Euclides dialoga com eles em seus escritos amazônicos.

#### *E) Metáfora: A Amazônia é uma mulher*

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “O artista atinge-a de um salto; adivinha-a; contempla-a d’alto; *tira-lhe, de golpe, os véus, desvendando-no-la na esplêndida nudez da sua virgindade portentosa*” (CUNHA, 2003, p. 354);

- “É a terra moça, a terra infante, a terra em ser, a terra que ainda está crescendo” (CUNHA, 2003, p. 355).

Comentário: a imagem da mulher nova, virgem, intocada, associa-se à ideia da terra inexplorada, onde a penetração ainda não se deu de fato, apenas foi ensaiada em momentos pontuais da história. A Amazônia está à espera de ser “conhecida”.

#### *F) Metáfora: A Amazônia é adversária do homem*

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “Aquele natureza soberana e brutal, em pleno expandir de suas energias, é uma adversária do homem” (CUNHA, 2003, p. 48);

- “O deserto é um feitor perpetuamente vigilante. Guarda-lhe a escravatura numerosa” (CUNHA, 2003, p. 108).

Comentário: ali, segundo Euclides, o homem chegou antes do tempo, enquanto natureza ainda estava “arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão”. Tornou-se um “intruso impertinente”, que não era esperado e não é querido. Daí os constantes “enfrentamentos” entre o homem e a terra inóspita. A natureza, inclusive, ajuda a perpetuar a situação de escravidão do homem, porque o aprisiona, estrangula e aniquila em seus círculos fechados e, ao mesmo tempo, em seus “desmarcados” de distâncias intransponíveis. Assim, o homem a ataca e ela se defende, agredindo-o também.



### G) Metáfora: A Amazônia é um quadro nosológico

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “Cada igarapé sem nome é um Ganges pestilento e lúgubre” (CUNHA, 2003, p. 81);

- “Creio que faltam bem poucos dias para que se torne efetiva essa minha trágica candidatura ao impaludismo, ao beribéri, à filária, e, talvez, à morte”. (em carta a Plínio Barreto, em 22 de outubro de 1904, antes de embarcar para a Amazônia).

Comentário: Euclides vai para a Amazônia com um conhecimento prévio, obtido nas leituras que fizera, a respeito das questões sanitárias da região. Em cartas a amigos, antes de sua viagem, afirmava claramente a sua perspectiva negativa em relação às doenças tropicais que possivelmente o esperavam. E, de fato, foi acometido de algumas dessas doenças ao pisar em solo amazônico. Inicialmente, não se deu bem com o clima, a que chamou de “perpétuo banho de vapor”.

O clima, segundo ele, favorecia o adoecimento. Para suportá-lo, era preciso ter “nos músculos a elástica firmeza das fibras dos buritis e nas artérias o sangue frio das sucruuiubas”. Euclides chega a fazer uma certa “chalaça” com o fato de Bates o ter chamado de “*glorious clime*”: “não sei como traduzir o *glorious clime* de Bates. Não há exemplo de um adjetivo desmoralizado (felizmente em inglês!)” (In: GALVÃO e GALOTTI, 1997, p. 250-252). Em carta ao amigo Porchat, escreveu: “Eu, firme na minha envergadura esmirrada e seca, faço neste clima canicular prodígios de salamandra” (in: GALVÃO e GALOTTI, 1997, p. 257).

Logo que chegou a Manaus, Euclides foi assaltado pela febre que tanto temia, e ficou receoso de ela ter sido “um lugubrememente gentil cartão de visita do impaludismo, pressuroso em atender o hóspede recém-chegado” (in: GALVÃO e GALOTTI, 1997, p. 253). Pouco a pouco, no entanto, ele foi se adaptando ao clima e “fazendo as pazes” com o sol do Equador. Chegou, inclusive, a dizer que passou a entender perfeitamente o adjetivo “glorious” de Bates, o qual se ajustava adequadamente à designação do clima tropical.

Mas a “reconciliação” com o clima não impediu a doença. O temido impaludismo o alcançou de forma irreversível. Já em 1906, estando no Rio de Janeiro às voltas com a elaboração do relatório da expedição, escrevia sob o impacto do impaludismo. Ele descreve a situação em carta a Francisco Escobar, datada de 18 de abril de 1906, dizendo que existe uma coisa pior que a tuberculose, que é franca: “é o insidioso impaludismo larvado que a medicina não atinge tão vário é ele e incaracterístico. Estou, por isto, aflito por terminar todas estas coisas, a fim de limpar o meu organismo dessa ferrugem que ameaça devorá-lo” (in: GALVÃO e GALOTTI, 1997, p. 302). O impaludismo contraído na Amazônia haveria de acompanhá-lo pelo resto da vida.

Essa desagradável condição de doente, somada às leituras anteriormente realizadas e às observações feitas durante sua expedição, levou Euclides a generalizar a Amazônia como um espaço eminentemente nosológico e fatal. Para ele, toda a gente que parte para a região “leva no próprio estado emotivo a receptividade a todas as moléstias” (CUNHA, 2003, p. 77), porque está entrando na “paragem clássica da miséria e da morte”. Essas afirmações surgem após a observação experiencial das condições insalubres e de higiene extremamente precária de comunidades ribeirinhas, assim como dos seringais. Por isso, Euclides entende que tanto a terra quanto o homem amazônico necessitam de um trabalho cuidadoso de “saneamento”.

## H) *Metáfora: O seringueiro é um escravo*

Exemplos de expressões linguísticas que a verbalizam:

- “O sertanejo emigrante realiza, ali, uma anomalia sobre a qual nunca é demais insistir: *é o homem que trabalha para escravizar-se*” (CUNHA, 2003, p. 88);

- “Quatrocentos homens, às vezes, que ninguém vê, dispersos por aquelas quebradas, e mal aparecendo de longe em longe no castelo de palha do acalanhado barão que os escraviza” (CUNHA, 2003, p. 108).

Comentário: escravidão parece ter sido a palavra mais adequada que Euclides encontrou para definir a condição trabalhista dos seringueiros no interior da hileia. Trato dessa questão com maior detalhamento no capítulo “Condensações e deslocamentos”.

## I) *Metáfora: A seleção natural é uma eleição*

Expressões linguísticas que a verbalizam:

- “Toda a aclimação é desse modo um plebiscito permanente em que o estrangeiro se elege para a vida. Nos trópicos, é natural que o escrutínio biológico tenha um caráter gravíssimo” (CUNHA, 2003, p. 87);

- “(o clima) elegeu e elege para a vida os mais dignos. Eliminou e elimina os incapazes, pela fuga ou pela morte” (CUNHA, 2003, p. 95).

Comentário: depois das impressões iniciais completamente negativas sobre o clima amazônico, Euclides reconcilia-se com ele e, em seguida, passa a defendê-lo. Usa para isso um capítulo cujo título é “Um clima caluniado”. Nele, o escritor vê no clima uma faculdade de “magistratura natural”, cujo magistrado, o clima, prepara a terra para os mais fortes. Sugere que aqueles que chamaram a esse clima de “insalubre” estavam caluniando-o, porque onde se fala de insalubridade, deveria se falar de “apuramento”, ou seja, “a eliminação generalizada dos incompetentes” (CUNHA, 2003, p. 88). Na verdade, entende Euclides, o clima elege para a vida os mais competentes, assim como também forja a eliminação dos incapazes. Assim é que, em diálogo com Darwin e Bates, Euclides lança ao leitor um desafio: “Reconheçamos naquele clima uma função superior. [...] Ele exercitou uma fiscalização incorruptível [...] policiou, saneou, moralizou. [...] prepara as paragens novas para os fortes, para os perseverantes e para os bons” (CUNHA, 2003, p. 95).

## J) *Metáfora: O rio é uma pessoa*

Expressões linguísticas que a verbalizam:

- “(o Purus) inclui-se entre os mais interessantes rios trabalhadores, construindo os diques submersíveis que o aliviam nas enchentes” (CUNHA, 2003 p. 68);

- “O Purus é um enjeitado. Precisamos incorporá-lo ao nosso progresso” (Cunha, 2003, p. 76).

Comentário: entre os grandes rios da Amazônia, merecem destaque em Euclides o Amazonas e seus afluentes Purus e Juruá. Esses rios, de uma forma geral, são personificados. No texto “Rios em abandono”, Euclides refere-se aos rios amazônicos a partir da teoria do geógrafo americano Morris Davis, que foi considerado o “biógrafo” dos rios da Pensilvânia. Na teoria de Davis, os rios têm infância, adolescência, virilidade e velhice ou decrepitude. Na Amazônia, os rios

ainda não chegaram à fase de maturidade, inclusive porque banham a provável “terra mais nova do mundo”. Eles ainda estão em busca dos seus leitos definitivos e, por isso mesmo, apesar de serem “rios trabalhadores”, o seu trabalho é estranhamente paradoxal: destroem em segundos o que levaram séculos para construir.

## CONCLUINDO SEM CONCLUIR

Procuramos investigar, nos limites da natureza desta pesquisa, as questões relativas ao discurso metafórico de Euclides da Cunha sobre a Amazônia, lendo as metáforas utilizadas por ele para descrever a região, dada a superabundância de metáforas amazônicas em seus textos. E a primeira premissa que o estudo veio a confirmar é a de que Euclides foi, de fato, um grande metaforista. Vimos que as metáforas residem em praticamente todos os seus textos, não apenas os ficcionais, mas igualmente os pretensamente não ficcionais, como as inúmeras cartas endereçadas a amigos e familiares e os relatórios técnicos que frequentemente escrevia, em razão do ofício de engenheiro.

Assumimos apoiados em Lakoff e Johnson (2002), que as metáforas amazônicas de Euclides externam, de fato, a visão dele sobre a terra e a gente *da* e *na* Amazônia, muito além de serem “apenas” recursos retóricos. Elas demonstram a evolução do pensamento de Euclides a respeito da região amazônica: as primeiras metáforas, que registram suas primeiras impressões, revelam um indisfarçável desapontamento e decepção em relação às expectativas que alimentara a partir das “monografias” que lera. Viu a região como um espaço entediante e monótono, porque homogêneo. Mas dessa visão “aérea” homogeneizante, ele deriva para a denúncia da espoliação dos seringueiros pelos patrões arrivistas, que os escravizavam.

Nesse sentido, evolui do geografismo para o enfoque sociocultural forjado pelos flagrantes que vivenciou no decurso de sua expedição. Ou seja, da tendência inicial à negativização do espaço e da gente amazônica, presente nas leituras que absorveu, evolui para uma defesa dessa terra e dessa gente, principalmente os sertanejos nordestinos que ali se encontravam. E, claro, há equívocos e acertos na visão do escritor materializada nas metáforas. Por exemplo, ele se equivoca ao conceber o rio Amazonas como destruidor da terra, quando, na verdade, o fenômeno das “terras caídas” das suas margens está na ordem normal das coisas, conforme assegura Braga (2002).

Euclides se equivoca também quando lança mão da metáfora do “deserto” para descrever a região. Para conceber a região como deserta de gente, desabitada, seria necessário ignorar os inúmeros povos nativos que a habitavam, tendo a imensa floresta tropical como a sua “casa”. Além disso, havia grandes cidades na Amazônia, no início do século XX, como Manaus e Belém, e tantas outras cidades menores. Só que a tentação da generalização era sempre uma possibilidade nessa Amazônia que “sempre teve o dom de impressionar a civilização distante”. E Euclides generalizou – ou seria melhor dizer “exagerou”? – nesse ponto, como em alguns outros. Chamou “deserto” à pequena densidade demográfica da região e, nesse aspecto, prestou um desserviço às comunidades nativas amazônicas.

Ponto para ele quando corrige o tópico da insalubridade do clima. O clima tropical úmido fora vítima da “calúnia” de alguns estudiosos consultados por Euclides, como é o caso do médico italiano Luigi Buscalione, que o estimularam a também caluniá-lo, responsabilizando-o pelo pretense “rebaixamento moral”

e pelo “enfraquecimento de todas as faculdades” dos recém-chegados e dos habitantes da região, além imputar-lhe a responsabilidade pela assustadora incidência de doenças que faziam da região o reino das pestes e moléstias.

Não cabe razão a Euclides também quando ele olha para a gente amazônica como preguiçosa e desregrada, ainda mais apontando o determinismo fatalista do clima como fator de degenerescência humana, que torna aquela gente indiferente a qualquer esforço civilizatório. Evidentemente, trata-se de um olhar etnocêntrico oriundo das leituras que fizera, como é o caso dos textos de Bufon e dos divulgadores de suas ideias (PINTO, 2006). Mas ele revisa o tópico depois, no texto “Um clima caluniado”, redimindo o clima dessa predicação “caluniosa”. Na retificação do tópico, atribui ao clima uma função “superior”, qual seja a de realizar a seleção natural, preparando a terra para os mais aptos.

Euclides acerta quando mostra o seringueiro como um escravo. Escravidão teria sido o melhor termo para descrever o regime de trabalho perpetrado nos seringais amazônicos naqueles idos, quando os seringueiros, via de regra, eram prisioneiros das dívidas insanáveis junto ao patrão e da prisão a céu aberto da natureza circundante, que os aniquilava. Euclides fica tão abismado com os flagrantes de escravidão dos seringueiros naquele “renascer de um feudalismo acalcanhado e bronco”, (CUNHA, 2003, p. 53) que não se furta a tornar esse um dos seus principais temas quando escreve sobre a Amazônia. Defende a instauração de leis trabalhistas que redimam o homem abandonado nos rincões amazônicos e a aplicação da justiça contra a vergonhosa e aterradora espoliação.

Se a Amazônia é intraduzível, como Euclides poderia traduzi-la? Como decifrar um enigma indecifrável? Era imperativo escrever sobre a região. Como resolver o impasse? Euclides achou a chave do enigma: a metáfora – só ela pode dizer o indizível, traduzir o intraduzível, abarcar o inabarcável. Por isso, Euclides dela se valeu sem parcimônia. A metáfora se apresenta aí como uma ponte sobre o abismo do inefável. E ela ainda contribui para hachurar muitas incômodas lacunas tanto da linguagem científica quanto da artística.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *Le Nouvel esprit scientifique*. Paris: J. Vrin editeur, 1937.
- \_\_\_\_\_. *La Formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris: J. Vrin editeur, 1938.
- BRAGA, Robério. *Euclides da Cunha no Amazonas*. Manaus: Valer; Fundação Lourenço Braga, 2002.
- COIMBRA, Rosa Lídia. Metáfora poética e analogia científica: um ponto de encontro. Estudo apresentado no *sexto congresso da AIL do Centro de Línguas e Culturas da universidade de Aveiro*. Disponível em: <[http://www.oocities.org/ail\\_br/metaforapoeticaeanalogia](http://www.oocities.org/ail_br/metaforapoeticaeanalogia)>. Acesso em: 27 dez. 2012.
- CUNHA, Euclides da. *Peru versus Bolívia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Amazônia – um paraíso perdido*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; EDUA, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: INL, 1966.

FRANCISCO, Domingos. *Metáfora da plenitude* - a heteronímia pessoana à luz da teoria da metáfora de Paul Ricoeur. Lisboa: Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.

GALVÃO, Valnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1997.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coordenação de tradução Mara Sophia Zanotto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUUC, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

LENZ, Paula. Semântica cognitiva. In: FERRAREZI JUNIOR, Celso; BASSO, Renato. *Semântica, semânticas*. São Paulo: Contexto, 2013.

MARTELOTTA, Mário Eduardo; PALOMANES, Roza. Linguística cognitiva. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Manual de linguística*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MOTA, Lourenço Dantas. *Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora Três, 2003 (A Vida dos Grandes Brasileiros, 11).

NASCIMENTO, José Leonardo do. *Euclides da Cunha e a estética do cientificismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PAIVA, Rita de Cássia Souza. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

PINTO, Renan Freitas. *Viagem das idéias*. Manaus: Valer/Prefeitura de Manaus, 2006.

RABELLO, Sylvio. *Euclides da Cunha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966 (Coleção Vera Cruz, Literatura Brasileira, vol. 103).

RODRIGUES, Léo Peixoto. *Analogias, modelos e metáforas na produção do conhecimento em Ciências sociais*. Pelotas [01]: Pensamento Plural 11-28, julho/dezembro, 2007.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007. (Lingua[gem], 24).

**Aspectos de retórica e ritmo no contexto da  
*Institutio Oratoria*, de Quintiliano**

---

Carlos Renato R. de Jesus

## INTRODUÇÃO

No primeiro século depois de Cristo, Marco Fábio Quintiliano (30?-96? d.C.), eminente professor de retórica em Roma, traz a público seu grande tratado: a *Institutio oratoria*, traduzida comumente como “Educação oratória”, e publicada, talvez postumamente, em setembro de 96 d.C. A importância e o reconhecimento de Quintiliano como grande mestre de sua época são comprovadas pelo fato de que, durante o governo do imperador Vespasiano (9-79 d.C.), é fundada uma escola pública de retórica, que teria sido a primeira da capital, e seu fundador, Quintiliano, o primeiro rétor remunerado pelo Estado, tendo sido, posteriormente, preceptor do próprio imperador Domiciano.

Sua magnífica obra consta de 12 livros e compreende, de forma didascálica e indubitavelmente clara, todas as principais teses que assinalaram o sistema e o desenvolvimento da retórica antiga (GARAVELLI, 2008, p. 38). Não se trata, portanto, de uma nova teoria, mas de uma súpula das doutrinas precedentes, sistematizadas e reelaboradas de modo crítico, aprofundado e rigoroso. A *Institutio* trata fundamentalmente da educação do orador, desde as primeiras letras até sua prática forense. Em certas edições, temos mais de mil páginas de texto latino, cujo conteúdo, eruditíssimo, ocupou lugar de destaque na educação dos medievos por muitos séculos.

O estudo do sistema da retórica, propriamente dito, encontra-se nos livros III a XI, sendo que a parte concernente ao que aqui nos interessa de imediato, os recursos estilísticos do discurso oratório, no conjunto de sua elaboração escrita, a *elocutio*, reside nos livros VIII e IX. Neste trabalho, faremos uma abordagem a respeito das concepções de Quintiliano sobre um dos fatores que, segundo o grande mestre, é essencial para a qualidade artística, isto é, para a *elegantia* do discurso a ser pronunciado pelo orador que deseja arrebatá-lo não apenas a anuência do auditório, pela persuasão de seus argumentos, mas também sua admiração (*páthos*) causada pelo deleite e pela beleza de seu discurso. Estamos falando do *numerus*, o ritmo proporcionado pelo emprego de elementos linguísticos que produzem determinados efeitos estéticos no texto. Faremos um sucinto levantamento das ideias de Quintiliano a esse respeito, presentes, especificamente, no capítulo IV do livro XI de sua obra magna. Para tanto, servir-nos-emos do embasamento oferecido por seus antecessores, particularmente Aristóteles (384-322 a.C.) e Cícero (106-43 a.C.). O primeiro escreveu o principal livro da Antiguidade clássica que, ainda hoje, define a disciplina Retórica: sua *Techné rhetoriché* (“Arte retórica”) delineou de forma decisiva e sistemática o funcionamento dos elementos que a compõem. O segundo, Marco Túlio Cícero, escreveu um vasto acervo teórico (além de seus muitos discursos oratórios, que deram prática à teoria), sobre o tema.

Dessa forma, aceitando a sugestão de Barthes (1975), trilharemos o caminho aberto por Aristóteles, com a teoria; por Cícero, com a prática; e por Quintiliano, com a pedagogia. Tudo no que diz respeito, especificamente, ao problema estilístico, acima citado, da utilização do ritmo no discurso.

## BREVE INCURSÃO A ARISTÓTELES, CÍCERO E QUINTILIANO

Embora Platão tenha tratado diretamente da Retórica nas suas obras *Górgias* e *Fedro*, será seu mais brilhante discípulo que irá elaborar, de forma completa, o

primeiro manual acerca da retórica antiga. Entre os textos de Aristóteles, encontra-se a *Arte Retórica*. Nessa obra, dividida em três livros, Aristóteles elabora uma conceitualização da disciplina, dividindo-a em categorias e atribuindo nomes às diversas técnicas nela presentes e por ela utilizadas, a exemplo do que já fizera antes em diversos outros campos do conhecimento. A retórica, então, é concebida como uma ferramenta, uma disciplina puramente formal utilizável em diversos campos do conhecimento. O projeto de Aristóteles consistia num trabalho que pudesse contemplar a “argumentação”, o “estilo” e as “partes do discurso”, de modo que podemos fazer um breve resumo esquemático da estrutura do livro como um todo.

No livro I, encontramos a introdução, definição e divisão da matéria, em correlação com a Dialética. O autor censura seus predecessores por haverem estudado principalmente as provas alheias à *Ars* (capítulos 1-3). Depois trata dos argumentos da Retórica a partir da inferência do orador e da sua adaptação ao público e classifica os diversos gêneros de discurso (capítulos 4-15), quais sejam: deliberativo (na assembleia), epidítico (no teatro), judiciário (no fórum). Desse modo, a retórica é classificada em gêneros, de acordo com o objetivo a que se propõe: pode ser deliberativa, se o auditório tiver que julgar uma ação futura; judicial, se o auditório tiver que julgar uma ação passada; e epidítica, se o auditório não tiver que julgar ações passadas nem futuras.

No segundo livro, o autor se detém nos aspectos retóricos relativos ao público. Primeiramente, trata do *páthos* (capítulo 1) e, em seguida, de como suscitar emoções nos ouvintes (capítulos 2-11), de como se adaptar ao ouvinte (capítulos 12-17) e das formas de argumentação lógica (capítulos 18-26). O livro II é consagrado, ainda, aos sentimentos e às emoções com as quais o discurso irá lidar e que o orador deve conhecer (cólera, amizade, temor, vergonha, cortesia, piedade, indignação, etc.); depois, Aristóteles passa à forma de raciocínio peculiar à retórica: não se trata do silogismo rígido da ciência da Dialética, mas de um raciocínio que visa somente a uma probabilidade aceitável; Aristóteles o chama *entimema*. Ele lhe classifica as diversas espécies antes de passar aos *tópoi* (“lugares-comuns”) ou temas gerais de argumentação.

O terceiro livro diz respeito ao discurso, à composição e à forma. Trata da teoria do estilo (*elocutio*); apresenta a diferença da prosa (*oratio soluta*, isto é, a prosa comunicativa, do dia-a-dia, sem a intenção de convencer) com a retórica; enfoca a ordem das partes do discurso (*dispositio*) e ainda aborda o léxico e as figuras (*schemmata*). É nesse livro que Aristóteles faz menção ao ritmo como elemento constitutivo da retórica. Sua preocupação é se “o ritmo deve ou não condicionar a redação do estilo em prosa” (PLEBE, 1978, p. 86) e a solução apontada por ele é de que a prosa deve ter ritmo, mas deve evitar a métrica, isto é, as medidas próprias da poesia:

Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι μήτε ἄρρυθμον: μὲν γὰρ ἀπίθανον (πεπλάσθαι γὰρ δοκεῖ), καὶ ἅμα καὶ ἐξίστησι: προσέχειν γὰρ ποιεῖ τῷ ὁμοίῳ, πότε πάλιν ἤξει.

A forma do estilo não deve ser nem métrica nem desprovida de ritmo. De facto, a primeira não é persuasiva, pois parece artificial, e, ao mesmo tempo, desvia a atenção do ouvinte, pois fá-lo prestar atenção a elemento idêntico, quando a este regressar (*Rhet.*, 3, 8, 1)<sup>29</sup>.

A partir do século II a.C., a Retórica chega a Roma. Diversas escolas são

<sup>29</sup> Todas as traduções da *Retórica*, de Aristóteles, são de Manuel Alexandre Júnior (cf. referências).



fundadas, muitos oradores surgem. O maior expoente deles é, sem dúvida, Marco Túlio Cícero. Sua prática oratória tem base aristotélica. Barthes (1975, p. 158), assim distingue a retórica ciceroniana da de Aristóteles:

a) medo do “sistema”; Cícero deve tudo a Aristóteles, mas o desintelectualiza. Quer penetrar-lhe a especulação de “gosto”, de “natural” (...); b) a nacionalização da retórica: Cícero procura romanizá-la (é o sentido do *Brutus*), a “romanidade” aparece; c) o conluio mítico do empirismo profissional (Cícero é um advogado mergulhado na vida política) e da vocação à grande cultura; esse conluio terá um brilhante destino: a cultura se tornará o ornamento da política; d) a assunção do estilo: a retórica ciceroniana anuncia um desenvolvimento da *elocutio*.

De fato, a “romanidade” inserida por Cícero à prática oratória, tem seu principal mérito na valorização do debate filosófico (GARAVELLI, 1988). A concepção ciceroniana acerca da preparação da arte oratória, segundo Senger (1960), se encontra no *De oratore*, considerada a obra mestra de Cícero no que concerne aos seus diversos livros sobre o assunto. Não obstante, no *Orator*, ele dedica parte da obra a discutir a necessidade da formação integral do orador, inclusive no que diz respeito aos conhecimentos de Filosofia:

*Nec uero a dialecticis modo sit instructus et habeat omnis philosophiae notos ac tractatos locos. Nihil enim de religione, nihil de morte, nihil de pietate, nihil de caritate patriae, nihil de bonis rebus aut malis, nihil de uirtutibus aut uitiiis, nihil de officiis, nihil de dolore, nihil de uoluptate, nihil de perturbationibus animi et erroribus, quae saepe cadunt in causas et ieiunius aguntur, nihil, inquam, sine ea scientia quam dixi grauiter ample copiose dici et explicari potest.*

Mas não apenas este instruído na Dialética, mas também aquele que possua todos os conhecimentos e o manejo de todas as questões da filosofia. De fato, sem a disciplina que mencionei há pouco, ninguém pode expressar e desenvolver com majestade, amplitude e elegância nada sobre a religião, sobre a morte, sobre a piedade, sobre o amor à pátria, sobre o bem e o mal, sobre as virtudes e o vício, sobre os deveres, sobre a dor, sobre o prazer, sobre as paixões e extravios da alma – assuntos que se apresentam amiúde nas demandas e que se tratam de modo bastante seco (*Orator*, 118)<sup>30</sup>.

Numa época em que a Oratória estava em decadência, em que se optava por uma retórica mais simples e sem as técnicas mais elaboradas empregadas por Cícero, era preciso retomar os princípios do que o grande orador romano acreditava ser a matriz do orador perfeito. O discurso eloquente e vibrante constituía a *elocutio*, onde se localizam as aplicações das normas estabelecidas por ele para uso do *numerus* como elemento imprescindível à constituição do discurso oratório (*oratio numerosa*).

No entanto, o modelo que sobreviverá na Idade Média como representativo da Retórica Clássica será a obra de Quintiliano. Os livros da *Intitutio oratoria* apresentam o mais completo plano teórico a respeito da eloquência elaborado

<sup>30</sup> Todas as traduções do *Orator* são de minha autoria.

na Antiguidade. Não traz, entretanto, nenhuma novidade ou nova teoria, nem o autor adere a qualquer linha específica, mas oferece uma espécie de síntese das doutrinas precedentes a respeito da disciplina. A obra trata desde os requisitos atávicos do orador, passando pela educação e formação do berço, até a aquisição acadêmica das técnicas linguísticas da matéria e a profunda índole moral e cívica que permeia o verdadeiro orador (*uir bonus dicendi peritus*):

O livro I (...) trata justamente de como se deve preparar a criança para o exercício da oratória desde a mais tenra idade (...). No livro II, Quintiliano discute o caráter e o papel do mestre de Retórica e apresenta sua visão sobre a disciplina, definindo a metodologia a ser seguida. À exposição, propriamente, do sistema da Retórica, reservam-se os livros III a XI, que tratam de sua origem, das partes que compõem a arte oratória, dos diversos tipos de discurso, da exposição, do raciocínio e da argumentação a ser seguidos pelo orador, bem como das figuras e tropos, da imitação, da memória e da declamação. O livro XII, por último, trata especificamente do papel do orador e de seus deveres, sobre os quais se situa o de primar por sua honestidade (...) (PEREIRA, 2006, p. 27).

Eminentemente didática, a obra mantém posição análoga à de Cícero, no tangente à relação entre retórica e filosofia:

*Neque enim hoc concesserim, rationem rectae honestaeque uitae (ut quidam putauerunt) ad philosophos relegandam, cum uir ille uere ciuilis et publicarum priuatarumque rerum administrationi accommodatus, qui regere consiliis urbes, fundare legibus, emendare iudiciis possit, non alius sit profecto quam orator.*

Pois não concederia que o interesse por uma vida correta e honesta deva ser relegado aos filósofos, como alguns julgaram, quando o homem realmente políticos, adaptado à administração dos assuntos públicos e privados, que possa dirigir as cidades com deliberações, alicerçar com leis e corrigir com julgamento, certamente não possa ser outro senão orador (*Institutio oratoria*, I, 1, 10)<sup>31</sup>.

Apoiando-se em Cícero, a quem concebe como o grande modelo oratório a ser seguido, Quintiliano retoma e enfatiza algumas ideias de seu predecessor, especialmente aquelas relacionadas à necessidade de apontar os requisitos indispensáveis para a formação do orador perfeito, cujos conhecimentos e habilidades não se restringiriam apenas ao uso dos instrumentos persuasivos do discurso oratório, ou ao domínio das leis e da própria argumentação. Mais do que isso, o orador perfeito deveria ser capaz de, além de persuadir e maravilhar seu auditório nas demandas forenses ou públicas, também de ser sensível à premência de liderar a *Vrbs* no caminho de seu estabelecimento como sociedade igualmente perfeita. Tudo isso sendo possibilitado pelo talento técnico do orador e pela sua capacidade de despertar a confiança em sua audiência, cujos resultados só podem ser alcançados pelo manejo das palavras do discurso. Compreender e interpretar as estratégias que compõem o discurso elegante, habilmente construído e esteticamente organizado que pretende resultar naquelas expectativas é o que

<sup>31</sup> Todas as traduções da *Institutio oratoria* são de Bruno Basseto (cf. referências).

pretendemos fazer, de modo panorâmico, neste texto. Por isso, como recorte de uma pesquisa mais ampla, o que interessa particularmente a nós, neste momento, é o capítulo IV do livro IX, onde Quintiliano oferece sua visão acerca do ritmo na prosa, como importante recurso retórico.

## QUINTILIANO E SUA PROPOSTA

Como vimos, a *Institutio oratoria* está longe de ser mais um manual de retórica tradicional. Revela-se, antes, um projeto amplo e articulado de formação cultural e moral do orador, acompanhando todas as fases de sua formação e de suas atividades e deveres. Menos pessimista que o historiador Tácito (56 – 117 d.C.) no seu *Dialogus de oratoribus*, o qual concede espaço maior à discussão sobre os motivos da decadência da oratória, o escopo declarado de Quintiliano foi o de resgatar, adaptando-a a seu tempo, a herança ciceroniana, a cujo ideal oratório e tipo de formação cultural e filosófica o autor da *Institutio* também almejava, embora tendesse mais para sua formação pessoal e competência técnica do que para uma liderança política e intelectual, como a que entrevia Cícero (BARCHIESI, 1991, p. 129). Sua extensa e importantíssima obra constitui o último suspiro da complexa retórica clássica latina, constituindo muito mais do que a síntese da ciência retórica entre os latinos. Encontramos no mestre de retórica, uma “pedagogia original”, no dizer de Citroni (2006, p. 843). Para o estudioso, o fato de dedicar uma inteira seção (o livro I) à infância do orador, constitui, por si, grande originalidade sem precedentes. Porém, a abordagem de Quintiliano é muito mais grandiosa. Seu livro não apenas abarca o debate sobre o estilo das diversas correntes oratórias de seu tempo, mas usa de sua autoridade de professor dedicado à matéria por tantos anos, no sentido de tanto sedimentar um estilo “ideal”, que seria o ciceroniano, e, mais ainda, imbuir seu orador de responsabilidade moral (*ibid.*, p. 848), cujas ramificações encontram corpo na própria vida pessoal do orador. Seu estilo é claramente inspirado no de Cícero, porém, ainda segundo Citroni (*ibid.*), “Quintiliano sabe combinar a precisão exacta e sóbria dos passos técnicos com a mais viva dinâmica expressiva das argumentações que envolvem problemas gerais”. Seu estilo, enfim, mesmo que vinculado à exposição doutrinal, é marcado daquela fluidez e elegância que caracterizaria decisivamente a literatura clássica romana.

## RITMO, ESTILO E RETÓRICA

No último capítulo do livro IX, Quintiliano se dedica especificamente à *compositio*: o tratamento a ser dado no tocante à união (composição) das palavras e ao ritmo. Em constante diálogo com Cícero, Quintiliano vai construindo seu texto defendendo a importância da composição para o orador, uma vez que esta não serve apenas para deleitar, mas também para a excitação dos sentimentos (*Inst. or.*, IX, 4, 9). Assim, atraídos que somos pela melodia e pela música, somos arrebatados para emoções diversas. Citando o *Orator*<sup>32</sup>, de Cícero, o grande mestre enfatiza a necessidade de o orador dispor as palavras harmoniosamente. Para tanto,

<sup>32</sup> *Quantum autem sit apte dicere, experiri licet, si aut compositi oratoris bene structam collocationem dissoluas permutatione uerborum.* (“Com efeito, é possível, por um lado, provar o quanto é importante falar elegantemente se decompuseres um período bem estruturado de um orador cuidadoso com uma alternância das palavras” – *Or.* 232).

Quintiliano distingue dois estilos fundamentais para composição harmoniosa (*recte componere*): um estilo interligado e entrelaçado (*iuncta e contexta*) e outro livre (*soluta*). Este último convém à conversação e às cartas, por exemplo. Mesmo assim, não está isento de certo ritmo, ainda que menos perceptível (*Inst. or.* IX, 4, 19-21). Ainda no que se refere à colocação das palavras, o mestre enumera os componentes necessários à *compositio*: a ordenação (*ordo*), a união (*iunctura*) e ritmo métrico (*numerus*) (cf. *Inst. or.* IX, 4, 22ss).

A *ordo* refere-se ao modo de unir as palavras. Deselegante seria, por exemplo, em *fratres gemini* (“irmãos gêmeos”), manter a palavra *fratres* (“irmãos”), já que seria redundante e desnecessário. Além disso, sendo o verbo a força da linguagem convém encerrar a frase com ele, a não ser que isso soe mal, por algum motivo.

A *iunctura* afeta as palavras individualmente, assim como os incisos (*incisa*), os membros (*membra*) e os períodos (*perihodi*)<sup>33</sup>. Deve-se evitar palavras mal sonantes, cacófatos, ecos e hiatos, embora, às vezes, no caso deste último, pode até ser conveniente se usado adequadamente. É o caso da sequência *pulchra oratione ista acta te* (“orgulha-te por esse belo discurso teu”), em que o hiato entre o final de *pulchra* e *ista* e o início de *oratione* e *ista*, e ainda entre *ista* e *acta*, na elocução da frase, torna-se necessário para evitar uma velocidade descabida. A supressão de certas consoantes também deve ocorrer para o bem da agradabilidade, como em *post meridiem*, que fica *pomeridiem*, por exemplo<sup>34</sup>. Há que se evitar também o uso excessivo de palavras monossilábicas, verbos e nomes curtos ou muito longos (a fim de a linguagem não ficar muito pesada) e a reunião de palavras com igual ritmo métrico e com igual desinência, com igual forma de declinação. Também não é bom que se sigam verbos a verbos, nem nomes a nomes. É preciso variedade (*Inst. or.* IX, 4, 38-43).

Ao tratar do *numerus*, Quintiliano, assim como Aristóteles, diferencia **ritmo** e **metro**. Ritmo é “espaço de tempo”; metro é “ordenação” (*Inst. or.* IX, 4, 45). Aquele afeta a quantidade, tem preferência por pés<sup>35</sup> de gênero igual, como o dátilo (– ∪ ∪), de uma medida e meia, como o péon (– ∪ ∪ ∪), ou duplo, como o iambo (∪ –) e o troqueu (– ∪) (cf. *Or.* 215). Para estabelecer uma estrutura rítmica, seja no verso, seja na prosa métrica, interessa a *mora*, isto é, o menor tempo de duração de uma sílaba, e não a sílaba propriamente dita. Dessa forma um pé do tipo – ∪ ∪, pode ser equivalente a ∪ ∪ –<sup>36</sup>. Já o metro afeta a qualidade do pé. O sistema de metros é fechado, pois, de fato, não é possível trocar um dátilo por um espondeu, como na prosa. O ritmo não tem um limite fixo, somente *arsis* e *tesis*, não *ictus*<sup>37</sup> como na poesia. Além disso, inclui o movimento do corpo, já que

<sup>33</sup> Trata-se das estruturas do estilo, mencionadas anteriormente por Quintiliano (IX, 4, 22), definidas e sistematizadas por Cícero (*Or.* 224).

<sup>34</sup> Essa questão é exaustivamente exemplificada por Cícero no *Orator* (153-162).

<sup>35</sup> O “pé” é uma unidade de medida que constitui a base de um verso greco-romano, constituído por uma combinação de sílabas longas e breves. Na prosa métrica também pode ser usado, quando forma as chamadas “cláusulas métricas”.

<sup>36</sup> O que interessa é a duração de tempo de um pé. Por isso, é possível fazer comutações de várias espécies, desde que se mantenha a quantidade de moras, ou seja: – – é igual a ∪ ∪ –, por exemplo. O que significa dizer os espaços de tempo são bem livres, se comparados às sílabas, quando estas forem bases do metro, na poesia, cuja limitação é devida a rigidez das estruturas de versificação.

<sup>37</sup> A terminologia usada para nomear o tempo forte e o tempo fraco refere-se, assim como o nosso “bater” e “alçar”, à prática de escandir a leitura do texto com o pé ou com o dedo: o tempo forte se chamava *thesis* (θέσις, que significa precisamente “apoio”, a batida do pé ou do dedo), enquanto o tempo fraco foi chamado *arsis*, (ἄρσις, que significa levantamento, do pé ou do dedo).

este possui cadências rítmicas, do mesmo modo que a voz e os gestos também estão vinculados à natureza do conteúdo do discurso, o que torna a *compositio* diretamente ligada à *pronuntiatio* (*Inst. or.* IX, 4, 138-139).

Portanto, a prosa (*oratio numerosa*) deve ter como base o ritmo, mas não deve ser constituída exclusivamente de ritmos: *quod Cicero optime uidet ac testatur frequenter se quod numerosum sit quaerere ut magis non árrhythmmon, quod esset inscitum atque agreste, quam énrhythmmon, quod poeticum est, esse compositionem uelit* (“o que Cícero vê muito bem e testa com frequência é aquilo que, para ele, seria a busca do rítmico, não tanto o ‘árrhythmmon’ [‘sem ritmo’], o que seria grosseiro e rude, mas o ‘énrhythmmon’ [‘ritmado’], que é realmente poético: isso ele quer como parte da estrutura da composição” – *Inst. or.* IX, 4, 56).

Enfatizando que está tratando especificamente do ritmo oratório (e não da poesia), Quintiliano afirma que os pés métricos são mais difíceis de serem usados na prosa oratória do que no verso, pois neste há poucas palavras, e o princípio é único e igual. Já no discurso os períodos são longos e há muita variedade, sem a qual ele pode desagradar (*Inst. or.* IX, 4, 60ss.). Daí porque a articulação do período em incisos e membros são carregados de ritmo, cujos efeitos são diversos dependendo da velocidade com que eles são articulados: *Hae particulae prout sunt graues acres, lentae, celeres, remissae exultantes, proinde id quod ex illis conficitur aut seuerum aut luxuriosum aut quadratum aut solutum erit* (“conforme essas partículas forem graves, agudas, lentas, rápidas, frouxas ou vivazes, conseqüentemente o que se montar com elas será severo ou luxuriante, bem arredondado ou solto” – *Inst. or.* IX, 4, 69).

Quintiliano retoma esse problema no parágrafo 122 (ainda no capítulo 4), quando reafirma os conceitos-chave de Cícero (presentes em *Or.* 223-225) sobre essa mesma questão. Diz Quintiliano:

*Diximus igitur esse incisa membra circumitus. Incisum, quantum mea fert opinio, erit sensus non expleto numero conclusus, plerisque pars membri. Tale est enim quo Cicero utitur: “Domus tibi deerat? At habebas. Pecunia superabat? At egebas”. Fiunt autem etiam singulis uerbis incisa: “diximus, testes dare uolumus”: incisum est “diximus”. Membrum autem est sensus numeris conclusus, sed a toto corpore abruptus et per se nihil efficiens. (...) Ita que fere incisa et in membra mutila sunt et conclusionem utique desiderant.*

Dissemos que existem os incisos, os membros e o período. O inciso, segundo minha opinião, constará do significado fechados em que os pés métricos estejam completos, enquanto muitos autores o consideram uma parte do membro. Assim o exemplifica Cícero, com “*Domus tibi deerat? At habebas. Pecunia superabat? At egebas*”<sup>38</sup>. Todavia, montam-se incisos também com cada uma das palavras: *diximus, testes dar uolumus* (Dissemos, queremos apresentar a testemunha), em que *diximus* é um inciso. O membro, porém, consta de expressão de um pensamento com os pés rítmicos completos, mas separado do conjunto e por isso sem valor por si mesmo. (...) Por isso, em geral, os incisos e membros são incompletos, e sem dúvida necessitam de uma conclusão (*Inst. or.*, IX, 4, 122-124).

---

Os gramáticos romanos, no entanto, rebatizaram os termos, atribuindo à *arsis* o tempo forte, quando se levanta, e à *thesis* o tempo fraco, quando a voz se abaixa. São essas as acepções até hoje usadas (STURTEVANT, 1975).

<sup>38</sup> “Não tinhas habitação? Ao contrário, tinhas. Restava dinheiro? Pelo contrário, tu passavas necessidade” (Cf. *Or.* 223).

O exemplo proposto por Quintiliano representa clara estruturação do *numerus orationis*. Em primeiro lugar, as sílabas longas e breves agrupadas no final da frase, formando a *clausula* péon-espondaica, depois os quatro incisos – possíveis de terem sido formados por serem constituídos de duas palavras cada um – que formam os membros do período (JESUS, 2013, p. 58):

Período			
membro		membro	
inciso	inciso	inciso	inciso
Domus tibi deerat; at habebas. Pecunia superābāt? Āt ěgēbās.			

Concordando com as prescrições de Cícero, Quintiliano admite o período ser formado por quatro membros (um par de membros constitui o inciso). O período deve transmitir um pensamento completo. Nem demasiadamente curto, para que não seja inconsistente; nem longo demais, para que seja pesado. Por exemplo:

*Vbicumque acriter erit et instanter et pugnaciter dicendum membratim caesimque dicemus: nam hoc in oratione plurimum ualet; adeoque rebus accommodanda compositio ut asperis asperos etiam numeros adhiberi oporteat et cum dicente aequae audientem inhorrescere.*

Sempre que for indispensável falar com severidade, com insistência e com agressividade, nos pronunciaremos por meio de membros e incisos; pois isso tem um peso muito grande no discurso; para tanto a estrutura rítmica deve ser adaptada aos assuntos, de tal modo que se consiga conciliar ritmos mais duros com os assuntos desagradáveis e provocar nos ouvintes aquela mesma aversão que o orador manifesta (*Inst. or.*, IX, 4, 126).

E para cada parte do discurso há um ritmo adequado. É recomendável usar o período nos proêmios dos discursos processuais, quando se quer suscitar a compaixão, variando o ritmo se for elogio ou acusação ou conforme a intenção. Assim, para o proêmio, deve haver variedade de composição:

*Nam iudicis animus uarie praeparatur: tum miserabiles esse uolumus, tum modesti, tum acres, tum graues, tum blandi, tum flectere, tum ad diligentiam hortari. Haec ut sunt diuersa natura, ita dissimilem componendi quoque rationem desiderant.*

Portanto, a vontade dos juízes pode ser preparada de várias maneiras: ora queremos parecer patéticos, ora modestos, ora ásperos, ora sisudos, ora meigos; ora incitar, ora chamar atenção. Sendo tudo isso de natureza diversa, obviamente requerem uma estrutura rítmica diferente (*Inst. or.*, IX, 4, 133).

Na **narração**, portanto, exigem-se pés métricos mais lentos, com membros mais longos e pés mais breves. Os **argumentos** também se servem de pés métricos conforme sua natureza rítmica. Para passagens mais elevadas, é aconselhável o dátilo e o peônio. Já as passagens solenes, acomodam-se melhor ao iambo. Os **epílogos** exigem ritmos lentos e menos sonoros (*Inst. or.*, IX, 4, 132-137).

Quintiliano está se referindo às **cláusulas métricas**<sup>39</sup>, recurso precioso para o alcance do ritmo no discurso. Para o rétor, as sílabas longas são mais elevadas e graves, e as breves, são mais ligeiras. O ritmo passa a ser enérgico se as sílabas passam de breves a longas; mas brando se passam de longas a breves: *clausula quoque e longis firmissima est, sed uenit et in breues, quamuis habeatur indifferens ultima* (“também a conclusão de uma sentença com sílabas longas se torna firme; contudo, pode se encerrar também com breves, embora se considere a última como indiferente” – *Inst. or.* IX, 4, 93). Na verdade, o mestre romano em pouco difere do que prescreve Cícero sobre esse assunto. Quintiliano prefere os pés de 3 sílabas, e Cícero opta por 4 sílabas (como o péon – ◡◡◡, com uma longa e três breves) ou por 5 (como o dócmio ◡ – – ◡ –, com uma breve, duas longas, uma breve e outra longa). Quintiliano considera que estes não são pés, mas ritmos completos, pois são compostos de dois pés: o péon pode ser considerado a união de um troqueu (– ◡) com um pirríquio (◡◡). Já o dócmio pode ser formado de um anfíbraco (◡ – ◡) e de um iambo (◡ –). Os parágrafos 93 a 111 são dedicados a dar exemplos de uso das cláusulas, mas sem diferenças significativas do que já escrevera Cícero no *Orator*. Porém, a disposição do tema eminentemente didática com que Quintiliano apresenta a questão do ritmo na sua obra consagra a elocutio e cristaliza a maior preocupação de Cícero e razão última do ritmo como recurso retórico. O fato de que a técnica faça tudo parecer sem técnica: *dissimulatio curae praecipua, ut numeri sponte fluxisse, non arcessiti et coacti esse uideantur* (“o importante é não demonstrar esforço despendido em sua montagem, para que os ritmos deem a impressão de fluir espontaneamente e não ter sido buscados e até forçados” – *Inst. or.* IX, 4, 147).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve exposição acima demonstra a profunda preocupação que os rétores antigos, particularmente Quintiliano, tinham com o aspecto estético, rítmico do texto. Obviamente, esperamos que o termo rítmico, aqui empregado, seja sempre lembrado como tradução do termo *numerus*, que indicaria o que hodiernamente poderíamos expressar como “ritmo linguístico”, ou seja, aquela engenhosa maestria em imputar elementos estilísticos eufonicamente agradáveis ao texto, de modo que possibilitem ao orador, no caso, penetrar com mais facilidade nas disposições do auditório. A descrição que Quintiliano faz desse recurso resume-se à franca competência de o orador em elaborar o período oratório, unidade discursiva sobre a qual recaem aqueles elementos rítmicos, de modo eficiente e sutil, pois, sendo seu ritmo discreto, como numa corrida, o orador deve visualizar a “linha de chegada” sem negligenciar o resto. Os efeitos rítmicos são, por isso, continuando na metáfora da corrida, tanto pontos de apoio quanto pegadas deixadas no chão:

*Nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quotiens incipit sensus aut desinit, sic in mediis quoque sunt quidam conatus iique leuiter insistunt, ut currentium pes, etiam si non moratur, tamen uestigium facit.*

<sup>39</sup> Já anteriormente citadas neste texto, as cláusulas métricas estão ligadas à parte final de um período, e são dispostas segundo regras rítmicas. A retórica clássica disciplina atentamente as sequências quantitativas colocadas no fechamento da frase ou de seus membros, de modo que a cláusula constitui a união de dois ou três pés que concluem um período prosástico ou as suas partes, nem sempre coincidentes com uma pausa lógico-sintática.

Portanto, do mesmo modo que os inícios e as conclusões possuem muita importância, uma vez que começa e termina o sentido, assim também no meio existem alguns efeitos que se imprimem suavemente, como os pés dos corredores, que deixam uma certa impressão, embora não permanente (*Inst. or.* IX, 4, 67).

Quintiliano, portanto, do mesmo modo que Aristóteles, defende que o período deve ter uma “volta” completa e manter uma medida suficiente que lhe permita fixar-se na memória e corresponder a uma unidade respiratória<sup>40</sup>. No entanto, o rétor romano focaliza um pouco mais que o filósofo grego na unidade formal e rítmica que deve caracterizar o período, de modo a chamar a atenção do orador para a necessidade de conceder particular cuidado aos contornos rítmicos do início e, sobretudo, do final do período, onde se utilizam as cláusulas métricas. A depender da forma como são dispostas na sentença, essas partículas (incisos e membros) são susceptíveis de constituir o nível hierárquico superior de um segmento, conforme pudemos perceber no exemplo da seção anterior, se apenas justapostas; ou então, apenas fazer parte da composição do período – o qual seria considerado unidade superior – se concatenadas periodicamente, isto é, hipotaticamente (hipotaxe). O mais importante é que, para Quintiliano, tanto as unidades menores (incisos e membros) quanto sua disposição na estrutura mais ampla do período estão conectadas a fatores de ritmo na prosa que ele denomina *oratio uincta atque contexta* (em oposição à *oratio soluta*, a prosa livre), isto é, a prosa “fechada”, periódica (*Instit. orat.* IX, 4, 19-22).

Em síntese, Quintiliano coloca em prática as recomendações do arpinate e confere teoria à prática, de modo sistemático e profundo, o que explica sua intermitente influência não apenas nas escolas de retórica medieval, mas na recepção que ainda hoje se faz do legado estilístico que a Retórica ofertou ao pensamento humanístico – e linguístico – vindouro.

<sup>40</sup> *Inst. or.* 9, 4, 125. Cf. também *De or.* 3, 182; *Brut.* 34; *Inst. or.* 9, 4, 68. Obviamente, a noção “unidade respiratória” ou de “fôlego”, como vimos acima, em Dionísio de Halicarnasso, é bastante imprecisa e vaga. Mas a insistência dos antigos em utilizar esse “critério” – também usado por Aristóteles (*Rhet.* 3, 9) – indica que existe nele alguma recorrência e importância. Em Cícero, aliás, uma especificação desse problema oferece alguma diretriz diferenciada à abstração inicial. Assim lemos no *Orator*, 228: “que o discurso não se arraste infinitamente como um rio – pois deve parar, obrigado não pelo fôlego dos locutores, nem pela pontuação do copista, mas pelo ritmo.” (*Ne infinite feratur ut flumen oratio quae non aut spiritu pronuntiantis aut interductu librarii, sed numero coacta debet insistere*). Nesse sentido, existe um condicionamento que pode auxiliar a entender a delimitação extensiva do período, nossa assim chamada working memory (WILLET, 2002, p. 7). A “memória operativa”, já discutida por nós em outro momento (JESUS, 2013), diz respeito a “um sistema cognitivo que proporciona um armazenamento temporário de informações necessárias ao desempenho de uma ampla série de tarefas, inclusive o uso natural da linguagem (compreensão, produção e recordação do discurso)”. (A cognitive system that provides temporary storage of information necessary to perform a wide range of tasks, including natural language use (comprehension, production and discourse recall). Então, a percepção do ritmo poético, por exemplo, é essencialmente um fenômeno auditivo, para o qual a sintaxe e a semântica fazem uma contribuição auxiliar, uma vez que o ritmo só existe se nós ouvirmos um poema recitado ou o lemos em voz alta (ou mesmo se fizermos uma subvocalização para nós mesmo). Portanto, limitados que são pela memória operativa, os *kóla*, no seu conjunto articulado no período, devem ter o tamanho razoável para serem escutados e compreendidos como totalidades rítmicas, algo que a colometria helenística parece ter percebido bem (WILLET, 2002, p. 17).



## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. 4. ed. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2010.

BARCHIESI, Alessandro et al. *La prosa latina: forme, autori, problemi*. A cura di Franco Montanari. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean (et alii). *Pesquisas de retórica*. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-232.

CICERÓN. *L'orateur: du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Belles Lettres, 1964.

CITRONI, M. et al. *Literatura de Roma Antiga*. Trad. de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

GARAVELLI, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Milano: Tascabili Bompiani, 2008.

JESUS, Carlos Renato R. de. *Introdução à prosa rítmica na antiguidade clássica: estudo e tradução do Orator de Cícero*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.

PEREIRA, Marcos Aurélio. *Quintiliano gramático: o papel do mestre de Gramática na Institutio Oratoria*. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga*. Tradução e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU Universidade de São Paulo, 1978.

QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Ed. da Unicamp, vol. IV. 2016.

SENGER, Jules. *A arte oratória*. Trad. Carlos Ortiz. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

STURTEVANT, Edgar H. *The pronunciation of Greek and Latin*. 2. ed. Chicago: Ares Publishers, 1975.

WILLETT, Steven J. Working memory and its constraints on colometry. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie) 71, n. 2, p. 7-19. 2002.

**Arquivo, coleção, memória:  
um encadeamento de imagens na poesia brasileira  
(Carlos Drummond de Andrade, Luiz Bacellar e  
Astrid Cabral)**

---

Fadul Moura

O presente texto propõe discutir o trabalho crítico-criativo de possíveis gestos mnemônicos de organização do mundo e dos afetos por parte de poetas brasileiros. Para este espaço foram selecionados três autores, a saber: Carlos Drummond de Andrade, Luiz Bacellar e Astrid Cabral. Tal seleção adveio do exercício poético em textos que trazem formas de apresentação da memória. Por esse caminho, compreende-se que suas poéticas aludem a *ideias* de arquivo. A opção por ideias de arquivo, destacando com o plural a amplitude semântica e teórica que essa palavra acessa, diz respeito ao modo com que cada poeta trata aquilo que pode ser elaborado *com* e *pela* memória. As relações que estabelecem com os alvos a serem arquivados nem sempre buscam uma preservação acolhedora de objetos do mundo nem procuram com eles expor uma narrativa ordenada da História. Por vezes, eles tencionam ironicamente o que existe e se voltam ao que falta ou ao que não está mais apresentado em sua totalidade, de sorte que seus poemas sugiram um recolhimento afetivo do mundo por meio de seus fragmentos.

Michel Foucault, ao tratar sobre a *ordem*, aponta que ela é

[...] ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar; de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada (1999, p. XVI).

É interessante pensar com o filósofo sobre uma possível intimidade entre as coisas, a ponto de serem tecidos fios de raciocínio sub-reptícios. A existência desses fios garante concatenamentos e formação de redes pelas quais será exibida uma forma de pensamento daquele que olha, da subjetividade ordenadora. À sua medida, tal subjetividade procura se esconder com a máscara da imparcialidade, o que algumas vezes dificulta a percepção imediata e o alcance em único golpe do princípio do método. Nesse contexto, “atenção” e “linguagem” são moduladoras de um disfarce de normalidade (ou da aparência dele). A seleção do meio com o qual a ordem será expressa antevê a apresentação das coisas. E o resultado é o que está diante de quem vê ou sente tal ordenação. As palavras de Foucault suscitam o caminho reverso, para que seja notado o que está atrás da ordem, porém, não é possível esquecer que o filósofo parte das coisas para alcançar a disciplina aplicada sobre elas.

Reinaldo Marques, ao tratar o que compreende como *arquivo do escritor*, explicita:

[...] [n]a medida em que reúne livros, coleções de objetos pessoais e obras de arte, documentos tanto pessoais quanto ligados ao seu trabalho criativo [...], seu arquivo mostra-se bastante heterogêneo, revela uma intencionalidade ordenadora, mas sem se submeter, de modo geral, a princípios organizacionais preconizados por saberes especializados (2015, p. 19).

O ponto de encontro entre a leitura de Reinaldo Marques e as palavras de Michel Foucault está no que é intrínseco ao arquivo pessoal do escritor: a “intencionalidade ordenadora”. Com a intenção, ele orienta mais que o processo de escrita diante do papel, mas todo o espaço no qual compõe seu arquivo. O espaço, nesse caminho de

leitura, é participante do processo criativo, por ser indissociável. Com a ordenação, o arquivo possuirá legibilidade para o escritor. Isso não quer dizer que esse arquivo seguirá um parâmetro disciplinar, mas que irromperá o enquadramento fechado de disciplinas específicas à medida que a recolha dos elementos que o formarem já será um ato de rebeldia contra os campos ou grupos de onde tais elementos inicialmente forem retirados, para, assim, serem transportados ao arquivo pessoal. Destarte, esse transporte tenciona o ideal de ordem ao passo que modifica, parcial ou completamente, o sentido das coisas. Na mesma direção, a própria ideia espacial do arquivo pessoal é alargada, podendo ir além do espaço convencional de um escritório em direção a outros espaços de vivência do autor, o que pode colaborar com o processo criativo na medida em que o substrato para a composição da poesia adquire natureza que extrapola a palavra.

Se for possível fazer um deslocamento dessa imagem de arquivo exposta pelas palavras do crítico e encará-la como um motivo para a produção literária dos poetas em tela, ficará mais evidente a proposta plural mencionada. Lê-la como uma imagem poética abrirá um caminho que perpassará os três brasileiros com arquivos diferentes através das épocas. Tendo como ponto de partida uma perspectiva de caráter interdisciplinar e comparativista, procura-se investigar o modo como eles se apropriam de categorias como arquivo, coleção e memória e realizam um movimento delas para seus livros quando estão a tratar de objetos, de espaços e de afetos. Com esse eixo, levanta-se esta hipótese de aproximação de tais poetas por meio do procedimento de arquivamento pela palavra poética, além de um trajeto que inicia na crítica aos modelos taxonômicos de registro, passa pela observação do conceito de arquivo e alcança na coleção benjaminiana um modo criativo de estruturação do mundo. Intenta-se, por fim, discutir como o trabalho com a palavra poética mostra a relação entre sujeito lírico e memória afetiva, buscando evidenciar que as estratégias de registro dessa memória repercutem na fatura textual.

## **DRUMMOND E O ARQUIVAMENTO POÉTICO DOS RESTOS**

Carlos Drummond de Andrade já foi reconhecido por Maria Esther Maciel como um caso exemplar de “poeta afeito ao gesto inventariante” (2009, p. 26). Ela o aponta como compositor de uma série de poemas que simulam listas, catálogos e inventários, realizando um gesto irônico sobre as formas taxonômicas tradicionais, o que coloca em evidência as limitações delas. A lista recebe destaque em sua análise em virtude do caráter serial que pode ser encontrado em poemas drummondianos. Lida como ponto de partida para uma configuração de uma ordem que visa ao enciclopedismo, ela é um recurso classificatório de sociedades alfabetizadas, pautada no jogo entre *continuidade*, em que se inscreve uma ordem sequencial, e *descontinuidade*, na “falta de um fluxo discursivo, na falta de conectivos entre os itens” (MACIEL, 2009, p. 29). Em seus poemas, a lista tem estrutura e uso reconfigurados, o que acarreta uma flexibilização na própria ideia de inventário. Isso leva Maciel a afirmar que a poesia drummondiana

[...] se presta tanto ao gesto taxonômico de *inventariar* coisas quanto o de inventar formas poéticas alternativas, híbridas, a partir de suas inúmeras listas, catálogos, recenseamentos e enumerações. E mais: de reinventar ironicamente os dispositivos institucionalizados de classificação, evidenciando que os sistemas de organização das coisas

e do conhecimento – não obstante atendam à necessidade humana de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo – são também mecanismos legitimados pela lógica burocrática do mundo moderno e contemporâneo, com a função de ordenar, controlar, hierarquizar e rotular nossa vida cotidiana [...] (2009, p. 70-71).

O jogo semântico proposto entre “inventário” e “invenção” ressalta o caráter lúdico da poesia. Não se trata de desqualificação do poeta, mas de reconhecimento do trabalho formal como atitude inventiva no poema capaz de desestabilizar instâncias. No percurso das coisas às formas, o poema seria portador de uma potência de mobilização de categorias responsáveis pela fixação das coisas no mundo também no conteúdo. Mover categorias exige um olhar agudo do poeta sobre elas, a fim de aplicar um corte na ordem conhecida, o que afetaria maneiras de apreensão não só delas, mas do conhecimento que as envolve, isto é, o modo de olhar *para* e de pensar *sobre* elas. Os verbos selecionados por Maciel indicam mais que atitudes imperativas, porque taxonômicas, mas um *modus operandi* ilustrador da construção de arquivos. A lista, a enciclopédia, o inventário são, nesse sentido, formas estruturantes encontradas por aquele que toma linguagem como instrumento e enlaça com ela os elementos do mundo. Ironizar inventivamente os dispositivos instauradores das bases de um arquivo é tarefa que Drummond exercita para, assim, dar um lugar novo às coisas, principalmente àquelas que são consideradas dispensáveis ou indignas de memória.

Nesse caso, ele oferece a elas um lugar – o poema. Como loci no qual as coisas são reunidas, sobre ele é depositada a ideia de palavra como registro e transmissão. Se, no primeiro caso, ele é feito suporte sobre o qual é calcado com o código o que deve perdurar, no segundo, é utilizado como elo entre o que já houve e o ato de leitura (sempre contemporâneo). A leitura do poema será o acesso ao que foi registrado com a intenção de perenidade, logo, ela garantirá a reverberação de uma memória. O poema “Resíduo”, de *A rosa do povo* (2002 [1945], p. 158-160), é um exemplo da *poética do inventário* de que fala Maciel (2009) e da possibilidade de acesso ao que foi arquivado pelo poeta. Desde o título, ele indica um jogo entre uma totalidade e um resquício. Sendo a totalidade expressa pela marca da ausência, a palavra-título sobrevaloriza o resquício, a fim de que ele não seja lido como algo pejorativamente incompleto. Ela é reforçada no decorrer da leitura, posto que evoca a prática da memória arquivante dos resíduos do mundo no presente.

Leia-se um excerto do poema:

De tudo ficou um pouco.  
Do meu medo. Do teu asco.  
Dos gritos gagos. Da rosa  
Ficou um pouco.

[...]

Pouco deste pó  
de que teu branco sapato  
se cobriu. Ficaram poucas  
roupas, poucos véus rotos  
pouco, pouco, muito pouco.

[...] Pois de tudo fica um pouco.  
Fica um pouco de teu queixo  
no queixo de tua filha.

De teu áspero silêncio  
um pouco ficou, um pouco  
nos muros zangados,  
nas folhas, mudas, que sobem.

Ficou um pouco de tudo  
no pires de porcelana,  
dragão partido, flor branca,  
ficou um pouco  
de ruga na vossa testa,  
retrato.  
[...]

O argumento do poema traz o antagonismo entre as palavras “tudo” e “pouco”, projetando do título a recusa à totalidade. A composição por sintagmas nominais que predomina ressalta o valor dos fragmentos: o afeto, o nojo e a interrupção de vozes inauditas são elementos que restam de um “tudo” indefinido. Tal indefinição tem na especificidade do que é apresentado o seu polo oposto, conferindo a tais unidades a precisão do resto que deve ser mantido em contraface à grandeza do todo. É nesse sentido que a beleza e a utopia simbolizadas pela rosa – imagem com significados recorrentes em Drummond – são cristalizadas no tempo, tal como acontece com a particularidade associada ao “pó”. Nela, verifica-se que o “pouco” é capaz de cobrir as coisas, tomando conta do espaço anteriormente habitado, como se seu significado fosse maior que o estado anterior à fragmentação. Da mesma forma, os pequenos haveres são maximizados, ao passo que a reiteração constante da palavra “pouco” instala pausas nas quais recrudescer a ânsia pelo que não se pode perder.

Pela leitura de Simone Rossinetti Rufinoni, o poema vai

[...] [a]o enlaço do insignificante invisível: pegada, memória, recalque. O processo vai do escombros, ainda palpável, ao eco da experiência inapreensível, só captada pela lírica [...] no afã de dar sentido ao mundo. Se o poema lembra um catálogo, também pode ser lido como um bazar no qual se amontoam os detritos de uma era: objetos, sentimentos, delírios, fatos, percepções. Nesse sentido, as ruínas da guerra emergem como ápice disfórico da fantasia do progresso e o campo de batalha se faz vitrine da modernidade (2018, p. 253).

Dizendo de outro modo: o poema assume seus elementos como índices possíveis de uma leitura da destruição. A seleção para a apresentação prevê um arquivo a ser construído pelo poeta, como quem faz um “retrato” com base nos resíduos. Ele os remete não só ao plano físico, mas à esfera dos afetos e do trauma. Cabe a lírica a responsabilidade de dizer a subjetividade retorcida. Nessa imagem da destruição ecoa também um resquício de voz de um eu lírico que procura se dizer pelas coisas que mostra em comunicabilidade quase inaudível. São esses componentes também *retratos* da dor, mais sugerida que evidenciada às claras. Ao considerar o poema como “catálogo” ou “bazar”, a leitura de Rufinoni vai ao

encontro das palavras de Maciel. Aqui se destaca: resultado de uma seleção prévia, tais “objetivos, sentimentos, delírios, fatos, percepções” são listados de forma relativamente ordenada em um arquivo do tempo, perfazendo um caminho pelo diminuto até chegar ao alcance do que não mais se vê.

As sentenças do poema trazem cortes sintáticos que favorecem a coerência interna à mensagem, pois são fechadas em uma estrutura igualmente fragmentária. Concentrando, com isso, a atenção do leitor sobre os nomes, vê-se um espólio deixado após a destruição. As coisas enleadas pelos resquícios da subjetividade poética – a julgar pelas poucas vezes que o eu é enunciado – vão ganhando matizes de dor. Destarte, o resto pode, ainda, ser algo que se herda. Da genética ao comportamento, o poema enumera o que foi deixado do tempo anterior, em um ato de “[...] registrar/catalogar as coisas e lembranças do passado, conferindo-lhe o papel de ‘testemunhos’ (aqui, no sentido arqueológico do termo) de um tempo irrecuperável, de modo a fazê-las durar [...]” (MACIEL, 2009, p. 71). Evocando a memória como dispositivo de manutenção do amálgama feito de coisas e sentimentos, o poema apresenta as “folhas” como índice de resistência: uma vez retiradas delas a capacidade de comunicação pela voz, a presença delas deverá ser lida por quem as acessa. Elas conotam uma ação em lento crescimento, alimentando a expectativa de sobrevivência. Apesar dos destroços de guerra, a força vital do que é afeito à terra não foi extinta, logo, dentre imagens que reportam a ruínas, a vontade de sobrevivência atravessa não só a terra solapada, mas também os tempos. Reconhece-se, assim, a durabilidade do registro e a potência de transmissão que o poema encena. Ser testemunho do mundo equivale a dar sinais pelos quais possam nascer novas narrativas a partir das memórias das coisas, do espaço e dos afetos.

## **BACELLAR E A COLEÇÃO QUE NASCE DO LIXO**

No início de sua argumentação sobre arquivo, Jacques Derrida (2001) aponta que a palavra grega *arkhê* carrega dois princípios: *começo* e *comando*. Se o primeiro princípio se refere à natureza ou à história, em um sentido físico ou ontológico, o segundo carrega a lei, o âmbito onde os deuses comandam, onde exercem sua autoridade. Por esse percurso, Derrida desdobra: no espaço do arquivo haveria duas ordens – a primeira, sequencial e jussiva; a segunda, nomológica. Com tais sentidos, *arkhê* remete à palavra *arkheion*, isto é, ao princípio da casa. Havendo coincidência entre o espaço de guarda e o de ordem, caberia aos magistrados superiores, residentes nessa morada, a segurança física e a competência hermenêutica sobre o arquivo. É por esse caminho que o nascimento dos arquivos aponta para um cruzamento: a domiciliação do princípio nomológico, que encaminha a uma topo-nomologia, a qual confere ao arconte um poder.

O pensamento de Derrida suscita a indagação a respeito do que ocorre com papéis, objetos, obras de arte, dentre coisas de natureza diversa àquela definida pelo arconte. O que vem a despertar o interesse para o arquivo pessoal do poeta e a ser tratado como assunto no poema de Drummond, por exemplo, seria desqualificado e posto à margem dos arquivos convencionais. Nesse sentido, a arte pode ir na contramão de tal gesto arcôntico. Realizando outro gesto, ela desencadeia linhas de força que encaminham o apreciador (no caso dos poemas, o leitor) à reflexão sobre os aparatos que compõem os arquivos tradicionais; com

eles, ao reconhecimento de que o direito aos arquivos é antevisto por um direito à memória, explicitando os entrelaçamentos da última à ação do esquecimento. O que não é acolhido pelo sentido de arquivo definido por Derrida, portanto, é excluído da possibilidade de interpretação do arconte, logo, não é transformado em tema de uma narrativa possível de transmissão. Eis o caso dos motes dos três autores aqui elencados e o que os incita ao canto poético. Isso exige deles uma nova ideia de arquivo. No caso de Drummond, ele recupera o conceito de lista para alterá-lo, enquanto Luiz Bacellar e Astrid Cabral colecionam lembranças e coisas, além de cartografar os espaços da cidade.

Se Drummond é um poeta que realiza um inventário dos restos para, com eles, compor o *seu* arquivo à *sua* maneira, Luiz Bacellar – próximo a essa atitude diante dos fragmentos – considerará a memória como lixo do qual nascerão os motivos de sua poesia. O eixo entre os autores é a tomada dos fragmentos de um tempo pretérito como forma de acesso a ele. Seja de um espaço destruído pela guerra, seja de um “monturo” dos restos da cidade, é certo que remontam a um tempo anterior ao processo de transformação que levou os lugares à ruína. Seus textos, na medida em que são inventivos, elaboram lembranças a serem filtradas; conseqüentemente, elas poderão ser trabalhadas e novamente expostas. Ponderando sobre a separação do que é ou não institucionalizado, a simples ação de “jogar fora” prevê a criação de outro espaço. O *lixo* surge como reserva temporária do que não foi selecionado, do que deve ser preparado para o descarte. Comparado ao arquivo institucionalizado, o lixo é a desordem e está para o que há fora lógica operadora e, ao mesmo tempo, nega o método de sistematização do mundo; ou, ainda, traduz um espaço segregado pela ordem do mundo, sobre o qual ela não impele sua ação com a mesma força, portanto, abre caminho para a criação.

Em *Frauta de barro* (2011 [1963]), a presença do lixo aparece no terceiro poema da sessão de abertura, intitulada “Variações sobre um prólogo” (2011, p. 21-23), além do poema “Balada da rua da Conceição” (2011, p. 41-50), sendo a última parte de “Romanceiro suburbano”. Enquanto o primeiro poema apresenta o ponto de partida do livro, a balada traz o espaço da cidade antiga em contraste com situações do presente. Ressaltam-se esses textos com o objetivo de elucidar o procedimento de seleção das coisas – e dos afetos –, pois ele tem como fonte o que advém do descarte. Em seus versos, Bacellar ressignifica o valor adotado ao lixo, tal como o faz Drummond com os destroços.

Leia-se o poema III de “Variações sobre um prólogo”:

Nos longes da infância paro;  
há uma inscrição sobre o muro:  
Frauta clara, arroio escuro,  
frauta escura, arroio claro.

E esse cavalo capenga?  
E esse espelho espedaçado?  
E a cabra? E o velho soldado?  
E essa casa solarenga?

Tudo volta do monturo  
da memória em rebuliço.  
Mas tudo volta tão puro!...



E, mais puro que tudo isso,  
essa anárquica inscrição  
feita no muro a carvão.

*São temas recomeçados  
na minha vária canção.*

O poema é aberto pelo adjunto adverbial que topicaliza a infância como tempo espacializado: um recorte do passado é convertido em lugar habitado, onde momentaneamente o poeta pode parar o seu percurso. Nesse espaço, o encontro com a inscrição desperta as lembranças do eu lírico. Há um contraste entre a rigidez do muro, suporte onde é inscrita a palavra, e o arroio, alusão à fluidez no par imagético água-lembrança. O princípio da fixação é extrapolado pelo símbolo aquático, sobrepondo memória ao registro. Isso significa que o suporte é limitado, porque incapaz de apreender tudo o que advém das lembranças. Em contrapartida, o jogo entre claro e escuro auxilia a composição de um efeito visual para a memória, indicando que a visualização imprecisa está para a impossibilidade de ela de ser totalizante.

O procedimento de enumeração não segue o mesmo parâmetro de lista do poema Drummondiano. Bacellar concentra a enumeração na segunda estrofe do poema, seguindo não só o impulso da imagem do “arroio”, mas também jorrando caoticamente novos termos, ao passo que abre ramificações com os temas que serão reencontrados em poemas posteriores no livro. Eles são lançados em forma de indagações, as quais expõem os alvos do canto do poeta. A aparência de desordem na apresentação das imagens contrasta com a regularidade do verso, de tal modo que reforça o mecanismo da memória como constructo informe que vai sendo modulado paulatinamente em virtualidade. Na terceira estrofe, o dêitico recolhe os sentidos dos vocábulos anteriores. Nesse momento, é indicada a origem do “Tudo” que retorna. A expressão “monturo da memória” traz à baila o ponto de partida que coincide com o processo de seleção em ato: segregação e reunião, tais atitudes do poeta são etapas da conduta que ele toma diante do lixo como matéria para escrever o poema.

Walter Benjamin, ao escrever sobre a figura do colecionador, encontrará no gesto dele identidade com a arte: na arte de colecionar, ele oferece a possibilidade de desligamento do objeto de “todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude” (2007, p. 239). Livres de qualquer funcionalidade referencial, os objetos a serem colecionados serão reterritorializados. No poema de Bacellar, tal situação é pré-concebida pelo lixo. O que dele é retirado já não corresponde mais à função primeira, mas à perda de significação. O poeta reconfigurará as coisas ao passo que as enleia com a palavra poética. A procura pela intimidade entre elas, isto é, pela semelhança, resultará em novo sentido, próprio à coleção.

Sabe-se que a reunião exercida pelo arconte é distinta em natureza daquela operada pelo colecionador. Enquanto o primeiro está a serviço do *nómos*, o segundo assume uma postura considerada por Walter Benjamin anárquica ou, ainda, profana. Para ele, “[u]ma espécie de desordem produtiva é o cânone da ‘memória involuntária’ assim como do colecionador” (BENJAMIN, 2007, 246). Logo, muito embora o *poder arcôntico* pareça semelhante à arte de colecionar,

ambos são discordantes por possuírem razões e finalidades particulares. Com base nessa diferença, a atitude colecionadora do poeta em *Frauta de barro*, a qual foi detalhada em outro espaço,<sup>41</sup> pode ser lida como uma formação de uma modalidade de arquivo que também escapa ao conceito nomológico. O diminuto é elevado à condição de “tema” por ser contíguo à inscrição anárquica no muro, ou seja, porque fundamenta a atitude que impele arbitrariamente a ordem e contra ela se rebela por meio da arte. A proximidade do ato de colecionar com a memória aponta para o mundo desordenado. Esse, entretanto, é o espaço necessário para a criatividade. No caso do livro de Bacellar, é na identidade entre lixo e memória que a coleção se torna significativa: com o manuseio das lembranças e com o uso da palavra poética, ele estará retrocedendo no tempo à revelia da força do presente (momento em que avança geograficamente pelo espaço da cidade). Assim, o poeta, como o colecionador, salva os fragmentos do mundo.

Mirian de Carvalho, ao escrever sobre *Frauta de barro*, declara:

Em meio a demolições, ao lixo, aos ratos e urubus, em meio ao lirismo que resta para referendar sua cidade e poetizar os objetos, com afinado instrumento musical o poeta vai soprando a cor cinza da poeira que atinge as coisas do dia a dia. Épica e lírica, barro e melodia, essa frauta vem rastreando o pensar poético: um pensamento dinâmico que vai ao fundo das coisas e da linguagem, refletindo-se no fazer poético (2011, p. 140).

O lirismo envolve os animais, que rondam o lixo, e o espaço demolido, exaltando não a beleza, mas figura da destruição. O canto é responsável por alterar o status das coisas, intercalando entre alto e baixo e invertendo valores. No gesto da subjetividade lírica de rastrear as coisas está um exercício de uma sensibilidade. Ela conduz a dinâmica do pensamento ao que não seria sequer foco de observação. O demolido, o que apresenta fedor ou que não atende ao convencional de beleza é apresentado em “Balada da rua da Conceição” para ser salvo pela palavra poética. Leia-se o excerto do poema:

[...]  
(Onde irão morar os ratos  
Os Ratos e o lixo  
de ventre gordo e pelado?  
e a saparia canora  
da rua da Conceição?  
Onde irão os jornais velhos?  
Onde? E as garrafas quebradas?  
Pra onde os cacos de vidro?  
Pra onde os cacos de telha?  
Pra onde as latas de conserva  
vazias e enferrujadas?)  
[...]

A reiteração constante do adjunto adverbial dramatiza a preocupação com o destino do que é enumerado e explicita a afinação do verso em tom grave nesse

<sup>41</sup> Cf. MOURA, Fadul. A cartografia do tempo: forma colecionadora e traços do canto em *Frauta de barro*, de Luiz Bacellar. In: MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Amazônia em perspectiva: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

momento do livro. Em atitude semelhante ao poema terceiro de “Variações sobre um prólogo”, a enumeração dos cacos recupera a imagem do lixo. Os termos possuem qualificadores que indiciam a matéria de que são feitos ou a ação do tempo sobre ela. Palavras como “velhos”, “quebradas”, “vazias” e “enferrujadas” são desígnios que combinam o tempo e o substrato das coisas, sempre descritas por um campo semântico que joga com o valor do tempo para empurrá-las à ideia do monturo. A isso se soma o cruzamento entre guarda e morada. A destruição que transforma o espaço em escombros indistintos do lixo põe em causa a perda do abrigo. O eu lírico, portanto, utiliza dos animais como símbolos da perda das referências não só geográficas, mas também afetivas. As alterações no espaço cortam os laços de afeto que foram construídos pela história dos que habitavam aquele lugar. Agora, uma vez que a ruína é o que resulta também da cisão no plano dos afetos, ela simboliza o estado de espírito do eu lírico, o qual se confunde com o espaço para extrair dos restos de ambos fragmentos que promovam uma reestruturação que só é possível pela virtualidade da memória. Assim, o poeta, em atitude colecionadora, arrola tais imagens para amalgamá-las aos animais que provocariam nojo, perfazendo um movimento diferente quando informa o canto dos sapos. Essa diferença diz respeito à outra música, suscitando a percepção do leitor para outra cadência a ser contemplada, porque também bela.

Nesses jogos de imagens, Bacellar apresenta uma nova exigência: sua coleção não se limita a coisas, mas se apreende, por vezes, os fragmentos da cidade, associando a eles algumas histórias da comunidade. Isso significa que a coleção do poeta extrapola o caráter convencional da coleção de objetos para servir-se do poder mais amplo da memória. Ele registra causos que fizeram parte da história da cidade, unindo-os à própria história, a qual se desenha na medida em que ele caminha pelo espaço urbano. O canto em *Frauta de barro* encontra no poeta o laço possível entre subjetividade e mundo. E é por meio do canto dele que esses dois últimos termos se tornam indissociáveis. A coleção de Luiz Bacellar, desse modo, é uma coleção de afetos por ele vividos no passado e revividos no presente por meio da memória.

## **ASTRID CABRAL E A MEMÓRIA DA DOR**

Astrid Cabral, assim como Carlos Drummond de Andrade e Luiz Bacellar, também é uma autora afeita à composição de um arquivo pessoal com base no que o mundo a ela oferece. Mais próxima à atitude colecionadora do segundo poeta aqui analisado, ela recobra em seu mais recente livro, *Íntima fuligem* (2017), a manutenção das coisas por meio das lembranças. Em seu caso particular, isso não traduz uma ideia de que as lembranças sejam um motivo de alegria, mas de sofrimento, pois com elas o sujeito poético revive as dores do passado.

Não é exclusivo a *Íntima fuligem*, todavia, o modo de escritura adotado pela poetisa. Em *Infância em franjas* (2014), ela ensaia a configuração da memória pela própria divisão estrutural do livro: sendo aberto com um poema chamado “Casemiro, Casemiro”, o livro é repartido, em seguida, em três sessões: “Cabeça de menina”, “Armário de lembranças” e “Meu pai em mim”. Transversalizando-as, está o significado da anotação inicial do livro: “[a] infância não passou de todo. Recolheu-se a um armário de lembranças-fantasmas, de onde às vezes escapam e me visitam” (CABRAL, 2014, p. 2). Com essas palavras, a lembrança torna-se uma forma de acesso não à beleza, mas à dor. Os afetos por meio dela mais uma

vez sentidos não trazem sensações boas; ao contrário, são fantasmagóricas. E sua visitação não corresponde a uma divindade, mas a uma assombração. Desse modo, já em *Infância em franjas* Astrid Cabral afasta-se da ambivalência da recordação romântica. O leitor não mais estará diante da “arma que provoca a mazela do tempo e o medicamento com que se trata a mazela” (ASSMANN, 2011, p. 118) em elemento uno. Acredita-se, portanto, que tal caminho afaste-a da poesia também de Bacellar, em virtude de os afetos em seus textos serem outros.

Retomando as palavras de Walter Benjamin e a ideia de coleção, destaca-se que “o mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (2007, p. 239). Dizendo de outro modo: a circunscrição das coisas que se dá anteriormente a serem transladadas ao âmbito da coleção encontra paralelo com um encantamento desestabilizador, como se o colecionador transformasse o estado das coisas, purificando-as da condição mundana para, enfim, transportá-las ao mundo da coleção. No poema “Coleção de fantasmas”, retirado de *Íntima fuligem* (2017, p. 36), observa-se novamente a estratégia enumerativa na estrutura sintática dos versos, porém, agora a apresentação dos eventos retoma a atitude do colecionador benjaminiano de estremecimento paulatino, para, apenas ao final do poema, arrematá-los:

Eram criaturas bem amadas.  
Algumas acendiam brasas  
outras acumulavam cinzas.  
Havia aquelas de sorrisos  
a criar aurora em noite plena  
outras lábios cofre fechado.  
Algumas inquietas sôfregas  
disparando mais que as horas  
outras a demorarem tardas  
em espreguiço bem monótono.  
Um só previam farelos  
seduzidas por miudezas.  
Outras se moviam em ímpetos  
com argumentos e grandeza.  
Hoje todas seguem em desfile  
secreto assombrado e estranho  
– fantasmas que eu abarco.

O poema distribui as imagens em seus versos, simulando uma composição que resiste à dispersão e coincidindo, em certa medida, com o dispositivo da memória e o ato do colecionador. Nesse sentido, ele pode ser alinhado às palavras de Maria Esther Maciel sobre a relação intrínseca da coleção com a memória, possibilitando “a reconstituição (ainda que precária e arbitrária) de um passado disperso, em cacos, como um dos recursos plausíveis para salvar coisas do esquecimento” (2014, p. 77) – atitude essa que enlaça ambos os conceitos. Assumindo o caráter simbolizável do passado trazido à tona, a distribuição das imagens poéticas figura uma ausência, de sorte que o leitor seja orientado pelo tempo verbal no imperfeito e, por esse motivo, deslocado às ações do texto como se elas perdurassem até o momento da leitura.

Para Jeanne Marie Gagnebin, “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (2002, p. 44). Desdobrando essas palavras para o poema, encontra-se a tensão entre presença e ausência nos termos que remetem ao fogo, símbolo de transformação sinalizado pela “brasa” e pela “cinza”. Se a primeira se aproxima do presente pelo calor que aquece, a segunda alude a “cinza” pelo arrefecimento, marca da inexistência da potência antiga. É necessário observar que o fogo não é uma palavra que esteja escrita no poema, mas que, pelo jogo de associações criado pela palavra poética, é inerente à ideia do amor. Se foram “criaturas bem amadas”, foram-no com intensidade e em tempos não necessariamente coincidentes. É na ação de recolher o passado que o eu lírico transporta as duas ideias do fogo para o agora e as expõe para a contemplação do leitor.

A declaração da antiga existência dos “sorrisos” confere relevância ao sentimento de alegria, contrabalançado pelos “lábios” em forma de “cofre”, sugerindo um aprisionamento ou, ainda, a opacidade das expressões. Essa recusa apontada pelo semblante das pessoas foi calcada na memória do eu lírico. Agora, ela aparece “plena”, sobrepondo a escuridão à luminosidade.

O lirismo de Astrid Cabral é acentuado no momento em que as inquietações são menos nítidas. As imagens selecionadas ficam mais abstratas, como se o leitor escavasse as lembranças e não conseguisse mais as definir com precisão. Isso não se trata de uma medida que retome a mnemotécnica antiga, mas algo próximo à meditação. Tal característica lembra a associação que Aleida Assmann aponta entre meditação e a metáfora da escavação, colocando em evidência a ideia de *profundidade*. A escavação pela memória é associada ao exercício meditativo por esse permitir a descida ao que é recalcado. Para Assmann, “[...] [c]om profundidade associa-se um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com a capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade [...]” (2011, p. 175). Isso auxilia a interpretação do poema ao passo que permite pensá-lo em camadas. A cada experiência vivida – agora em forma virtual – o leitor acompanha jogos associativos que o afundam na interioridade dolorida.

Escrevendo sobre a composição do texto poético, Octavio Paz ainda declara: “[o] poema [...] será a revelação daquilo que a exclamação assinala sem nomear. Digo revelação e não explicação. Se o desenvolvimento é uma explicação, a realidade não será revelada, mas elucidada, e a linguagem sofrerá uma mutilação: teremos deixado de ver e ouvir para somente entender” (1982, p. 57). Colocar a *revelação* em primeiro plano diz respeito à observação do mundo no poema como fenômeno que se abre. O caráter fenomênico do evento é anterior ao apanhamento pela compreensão. Entender, segundo esse pensamento, estaria mais próximo ao racionalizar, isto é, àquilo que a razão prepara para fechar em um conceito. A *explicação*, portanto, é distante da *revelação* porque ela prevê a razão sobreposta ao evento.

Com o esclarecimento de Octavio Paz, nota-se que, a cada camada do poema de Astrid Cabral, as palavras aparecem como fenômenos: “inquietas” e “sôfregas” denotam estados de espírito que desestabilizam o eu lírico. Os disparos sugerem o fermento e, com isso, corroboram as memórias das dores. Lentas, elas se alongam, estendendo suas novas vivências no presente lírico como traumas. A imagem da assombração que migra de um livro da autora para outro transforma-se em

fantasma já pronunciado pelo título do poema. Da “grandeza” à “miudeza”, as ações das “criaturas” perturbam o eu lírico, fazendo do passado um presente que também não acaba. Essa dilatação dos tempos ilustra que “ao ato do recalque segue inapelavelmente o retorno do que foi recalçado” (ASSMANN, 2011, p. 188). Destarte, a ideia espacial evocada pela proposta da *profundidade*, por mais impreciso que possa ser o reino da memória, ratifica a imagem final do poema: o desfile dos fantasmas explicita que o espaço reservado para a construção da coleção é a própria subjetividade. Em razão dela, as imagens de todo o texto são turvas ou retorcidas; e por esse motivo, no “Hoje” revela-se o *Unheimlich* freudiano em “desfile / secreto” e “estranho”. O armário de *Infância em franjas* aparece em *Ínfima fuligem* reconfigurado: agora, o que abarca os “fantasmas” é duplamente colecionadora e coleção. Como um jogo de espelhos, ela se volta a si mesma para do mais interno nascer o seu arquivo de afetos e de imagens.

Por fim, Astrid Cabral elabora uma coleção de ordem diversa da que foi erigida por Luiz Bacellar. Enquanto ele se volta para a exterioridade dos objetos e do espaço e mistura-a a seus afetos no gesto da palavra poética, a poetisa, em um trabalho quase arqueológico, mergulha nas camadas da subjetividade. Com essa comparação, busca-se mostrar que a estratégia da coleção não se limita a uma única forma de apresentação de sua rebeldia contra a classificação do mundo. Apesar dos alvos distintos, ambas as coleções desestabilizam a ordem conhecida fora dos poemas.

\*

A pesquisa aqui apresentada procurou na ideia de “encadeamento” apontada pelo subtítulo um percurso por perspectivas teóricas que auxiliassem a interpretação do tema *arquivo* no âmbito da poesia. Mediante o fio condutor arquivo-coleção-memória, acreditou-se perfazer um caminho possível por imagens recorrentes na poesia brasileira da modernidade à contemporaneidade. Conferindo espaço a poetas que ainda carecem de estudos, um dos objetivos deste texto foi/é produção de arquivo acadêmico que promova acesso às obras, pois ainda é necessário, ainda, produzir arquivos – para acessá-los e questioná-los.

Dentro e fora da poesia, nota-se que o trabalho com os arquivos exige o reconhecimento da natureza do que é arquivado. Sabendo disso, não seria possível considerar um único método para livros e pinturas, por exemplo. Em desdobramento, não poderia ser aceito uma única abordagem para todos os poetas do Brasil. É inerente ao arquivo do escritor a crítica aos modelos taxonômicos de registro. E a isso se soma a compreensão que cada poeta tem do que deve fazer parte de seu arquivo pessoal e, em seguida, do que deve ser levado ao campo da escritura. Nesse sentido, buscou-se nessas três imagens os seus modos inventivos de estruturação dos mundos poéticos e, ao mesmo tempo, a observação dos afetos que impulsionam pessoas à salvaguarda da vida.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. coordenada por Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BACELLAR, Luiz. *Fruta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CABRAL, Astrid. *Infância em franjas*. Editora KD: Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. *Íntima fuligem: caverna e clareira*. Manaus: Editora Valer, 2017.

CARVALLHO, Mirian de. Crônica de leitura de imagens ritmadas em barro e sopro. In: BACELLAR, Luiz. *Fruta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2002.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

RUFINONI, Simone Rossinetti. De “Resíduo” a “Caso do vestido”: formas da memória entre o contemporâneo e o arcaico. *Estud. Avançados*. [online], v. 32, n. 92, p. 249-268, 2018.

## **Bichos e visagens na literatura indígena amazonense**

---

Francisco Bezerra dos Santos  
Jackeline Mendes Brandão



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura indígena produzida no Amazonas é um espaço fértil para muitas possibilidades de pesquisa. Como produção marginalizada, essa literatura ainda não é reconhecida pela crítica literária como as literaturas produzidas nos grandes centros urbanos. Produzida no entrelaçamento da oralidade e escrita, essa literatura apresenta personagens, formas e enredos que fogem de modelos da literatura ocidental. O que nos chamou atenção para a produção desse trabalho foi a relação do homem amazônico com bichos e criaturas não humanas nas narrativas indígenas.

Diante disso, nosso objeto de estudo para a feitura dessa pesquisa foram duas narrativas presentes no livro *Contos da floresta* (2012), de Yaguarê Yamã. Na primeira narrativa, intitulada “O pescador e a onça” temos a história de um pescador que cria uma relação afetiva com um animal selvagem. Ainda nessa narrativa, é perceptível a relação de igualdade que os povos indígenas mantêm com os animais. A segunda narrativa, “História de Kãwéra”, é um relato mítico dos indígenas Maraguá sobre um demônio com características vampirescas que habita as matas da Amazônia. No conto, podemos nos deparar com variados elementos pertencentes ao fantástico e ao maravilhoso, bem como os elementos do medo na figura horrenda do Kãwéra.

Assim, o trabalho ficou estruturado da seguinte maneira: de início, fez-se necessário uma abordagem sucinta sobre a representação do animal na literatura. Em seguida, de forma abrangente, discutimos a presença do animal e de seres visagentos na literatura de autoria indígena. Nesse último tópico foi necessário situarmos as características dessa literatura emergente e pouco debatida. Paralelo a isso, analisamos as duas narrativas supracitadas para demonstrarmos como se desenvolvem as histórias com a presença desses seres e a importância deles para os desfechos das narrativas.

## O ANIMAL NA LITERATURA

Os animais são seres que sempre estiveram presentes na história da humanidade. Embora pertencentes a outro universo, sua presença é fundamental para compreendermos até mesmo a nossa própria existência, uma vez que protagonizam diversas narrativas orais e escritas ao longo dos séculos, que comumente versam sobre inúmeros acontecimentos relativos ao homem. Há registros dessa relação entre animalidade e humanidade na literatura ainda em tempos remotos, quando os homens sequer dominavam a escrita. Os animais estavam intimamente relacionados à experiência humana por meio da caça para a própria sobrevivência. Assim, eram retratados através de pinturas nas cavernas e, posteriormente, nos contos orais que eram repassados às futuras gerações.

Durante o período da Grécia Antiga propagaram-se os mitos e lendas, que eram narrativas usadas pelos gregos para explicar o mundo em que viviam, isto é, relatavam os costumes, as relações sociais e até mesmo os acontecimentos sem explicações científicas. Essas narrativas costumavam apresentar animais em posições divinas, heroicas, colocando-os em posições privilegiadas. Esses animais, muitas vezes seres antropomórficos, representavam deuses, por isso eram cultuados e venerados como criaturas sagradas.

Na mitologia é possível encontrarmos animais com características sobrenaturais, como o Deus Anúbis, com corpo humano e cabeça de um chacal, ou as Sirenes, seres marítimos que possuíam cabeças humanas e corpo de sereias. Criaturas como estas eram munidas de autoridade e muita sapiência. Mais adiante, essas criaturas assumiram dois papéis distintos e significativos para aqueles povos, uma vez que muitos continuaram acreditando que eram seres dignos de respeito e devoção, entretanto, outros passaram a encará-los como criaturas demonizadas.

Quanto a essa demonização do animal, a escritora Maria Maciel (2016), em *Literatura e Animalidade*, explica que:

(...) basta uma menção, por exemplo, à demonização porque animalidade passou sob o peso do cristianismo ao longo da Idade Média, quando a parte animal que constitui a existência humana foi instituída como o lugar de todos os perigos. Ou seja, deslocada para fora do humano, ela foi confinada aos territórios do mal, da violência, da luxúria e da loucura, sob a designação da bestialidade. Tanto que a palavra “besta”, como já foi dito, passou a ser o designativo por excelência do animal nesse período e posteriormente a ele (MACIEL, 2016, p. 16-17).

Antes visto como um ser sagrado, representante dos deuses, dotado de poder, emerge então a rejeição do animal, que passa a ser compreendido como um ser diferente, desalmado, caliginoso. Desse modo, colocado à margem, como um adversário ou até mesmo, um inimigo. É possível observarmos por meio dessas histórias que os mitos possuíam grande influência nos primeiros povos, pois era a partir deles que os homens encontravam explicações para aquilo que não compreendiam, numa tentativa de justificar a própria existência do mundo e da humanidade.

Outra forma de narrativa que ganhou notoriedade pela sua propagação foi a lenda. Contadas com o intuito de elucidar fatos misteriosos ou sobrenaturais, as lendas associavam episódios reais e imaginários. Essas narrativas, inicialmente, contavam os grandes feitos dos santos e mártires, mas ao longo do tempo, procuraram expressar a cultura e tradição de um determinado povo. Também faziam o uso irrestrito do animal nesses relatos, pois de modo similar aos mitos, as lendas existiam por meio das crenças e imaginação popular.

Destacamos, aqui, o surgimento das manifestações vampirescas, cuja inspiração partiu das mitologias primitivas de criaturas com características parecidas, tal qual a figura do lobisomem. Trata-se de uma crença popular que surgiu nas mais diversas culturas, sobretudo na Europa. O vampiro, criatura similar a um morcego, noturna e sobrenatural, costumava atacar os homens para alimentar-se de sangue humano. A lenda do vampiro, assim como outras lendas e mitos similares surgidos na época medieval, também estava ligado diretamente à demonização das entidades sobrenaturais, já que estas criaturas eram temidas e abominadas pelos homens naquelas circunstâncias.

Inúmeras lendas surgiram ao decorrer dos anos, e muitas ainda permanecem vivas na memória comum de determinados povos, como no povo brasileiro. As Lendas folclóricas brasileiras reúnem contos como a lenda do Saci, do Curupira, Mula sem cabeça, contos estes que perduram de geração em geração. A tradição, a linguagem cultural, os costumes inerentes a um povo, resistem por meio dos mitos e lendas, que permitem a alguns povos conhecerem sua própria história.

Essas narrativas propagam e valorizam as diversidades culturais e linguísticas presentes na formação de uma nação.

Eram nos mitos e lendas, portanto, que os povos antigos, encontravam um modo de contar e recontar o modo como viviam, cultura e crenças a outros povos. Logo, essas narrativas sofreram alterações no decorrer dos séculos, pois, inicialmente, eram repassadas, principalmente, por meio da oralidade, passíveis a variações.

## **LITERATURA INDÍGENA AMAZONENSE E ANIMALIDADE**

A literatura indígena vive hoje o ápice de sua produção, os escritores representantes das mais variadas etnias, veem na escrita uma forma de propagação das identidades. Produzir literatura para esses escritores se configura como um ato político de resistência e de revisão da história oficial contada. Esse movimento literário nasce nos bancos escolares das aldeias por iniciativa de professores indígenas, que registram seus mitos, cantos e lendas e usam a favor da manutenção de suas comunidades. Atualmente, cerca de quarenta povos indígenas já publicaram seus livros, seus escritores representam uma população de mais ou menos 350.000 pessoas, falantes de 180 línguas (ALMEIDA E QUEIROZ, 2004).

No Amazonas, essa produção é grande e desconhecida. Entretanto, esses escritores publicam em grande escala. A região Norte, segundo Almeida e Queiroz (2004), detém a supremacia da produção literária indígena do país. De temáticas variadas, essa literatura aborda temas que vão desde os costumes indígenas, até críticas ao preconceito vivido pelos povos indígenas. Desse modo, o entretenimento vem acompanhado de temas importantes sobre as lutas e ativismo dos povos indígenas amazônidas.

Os cânticos, as lendas e os mitos começam a serem registrados pelos indígenas por meio de suportes físicos, como o livro, instrumento de propagação das tradições e identidades. Os autores indígenas amazonenses apresentam textos escritos nos idiomas de suas comunidades nativas e nos idiomas hegemônicos: em português, inglês, espanhol, por exemplo. As produções textuais indígenas transitam entre tradições, discursos, modos de produção e recepção no que tange a sua expressão estético-literária. Desse modo, não há uma textualidade indígena, mas textualidades (THIÉL, 2012).

Pensar na especificidade da literatura indígena produzida no Amazonas é pensar na ancestralidade. Os escritores indígenas têm na ancestralidade, na tradição e nos costumes de suas etnias a matéria poética para suas produções. As tradições indígenas influenciam diretamente a produção literária indígena contemporânea. O que acaba comprovando a relação do escritor indígena com suas origens. E a escrita funciona como uma possibilidade de promover novos olhares sobre sua cultura. Na contemporaneidade, as vozes ancestrais que ecoam das narrativas sugerem um mundo de pessoas que foram impossibilitadas de expressar suas ideias ao longo de cinco séculos. Deste modo, a leitura da literatura indígena pode ser realizada a partir da compreensão cultural e criativa que os escritores indígenas têm apresentado.

Olhar a literatura indígena produzida no Amazonas em busca de figuras animais e de assombrações é algo novo, mas que é comumente encontrado nessas narrativas. O indígena amazônico tem a natureza como algo que é fora da nossa capacidade de compreensão, portanto, tudo que habita nela contém

representação. As árvores, os animais, os seres visagentos, os rios, a terra, etc. De tal modo, é muito comum que todos esses elementos citados sejam representados na ficção indígena. A começar pela estreita relação do escritor indígena com a mãe natureza que está relacionada diretamente com o fazer literário. Os indígenas amazonenses Roní Wasiry Guará, Lia Minapoty, Yaguarê Yamã, Jaime Diakara, Márcia Kambeba e Tiago Haiki são grandes exemplos de escritores que utilizam como matéria artística a vida na floresta, as lendas, os mitos e os costumes de suas nações tribais.

No que diz respeito à relação do índio com o animal, podemos inferir que não há distinção entre eles, pois o índio compreende o animal como um ser da mesma espécie, já que experimentam os mesmos hábitos. Para Castro (2002), o índio não vê o animal como um ser diferente, porque acredita que o bicho e outros seres, como a natureza e os espíritos, também se veem como humanos:

Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie (...) (CASTRO, 2002, p. 351).

Castro (2002) parte, sobretudo, de seus estudos com os povos ameríndios, para explicar essa intensa relação do índio com outro ser, principalmente o animal. Para isso, ele ressalta que as narrativas míticas são repletas de seres dotados de características humanas e não humanas, assim, compreende-se que nos mitos, o índio não encontra uma diferenciação dos seres, já que convivem nos mesmos espaços da floresta.

Na obra indígena *Contos da floresta* (2012), que será tema desse estudo, é possível perceber a relação do homem com a floresta e com os bichos. Na entrevista intitulada “Perto dos espíritos, dos bichos e dos ancestrais” o autor Yaguarê Yamã faz a seguinte ressalva: “Moro na floresta porque é a minha casa, de onde retiro minhas inspirações, como ativista indígena, como escritor e como ilustrador” (YAMÃ, 2012, p. 62). Sobre a igualdade entre homens e bichos, ele diz: “Faz parte da cultura do meu povo a igualdade entre os seres e o respeito mútuo. É uma das dádivas do criador darmos tanto valor aos animais quanto ao nosso irmão” (YAMÃ, 2012, p. 63).

Diante das declarações do escritor é possível imaginar como se dá essa relação. Além dos animais, as visagens – termo usado por indígenas e ribeirinhos para designar seres sobrenaturais – também são comumente encontrados nas narrativas. Os seres visagentos, assim como os animais, têm funções importantes dentro da narrativa, seja como instrumento de alerta para os perigos da natureza, seja como punição para aqueles que teimam em desafiar o desconhecido. As narrativas que selecionamos abordam essas características. Na primeira, trazemos um olhar atento sobre a relação do homem com o animal, na figura do pescador e da onça. Já na segunda, o olhar é mais voltado para a monstruosidade de um animal conhecido pelos índios Maraguá como Kãwéra.

## “O CAÇADOR E A ONÇA”

A narrativa “O caçador e a onça” é uma das lendas presentes no livro *Contos da floresta* (2012). Essa história faz parte do repertório de narrativas que o autor ouvia quando criança. Trata-se de uma lenda que comprova a relação afetiva que o homem amazônida mantém com os seres da floresta.

A narrativa inicia com o relato do narrador em primeira pessoa descrevendo o perfil de uma família ribeirinha, que sobrevive do que a natureza disponibiliza. De início já são descritas as características do pescador a quem o narrador identifica apenas como “homem”. Este é incumbido de pescar mesmo estando doente. “Certo homem estava doente de malária e, como se não bastasse, vivendo numa região muito distante, não tinha comida para seus filhos. Vendo a família passar fome, resolveu sair para pescar” (YAMÃ, 2012, p. 37).

Na pescaria, o homem tenta várias artimanhas para pegar os peixes. Até que encontra um jeito, tirar a roupa, descer da canoa e começar a bater com um galho na água chamando os peixes. Nesse momento da narrativa o leitor é surpreendido, com a presença de um animal um tanto comum na Amazônia, a onça. Representada na história junto com o homem como os personagens principais.

O homem, convicto de que pegaria alguns peixes, concentrou-se na pescaria, quando sentiu algo por trás, mexendo em seus testículos. De pronto, teve medo de olhar. Mas, juntando coragem, virou a cabeça vagarosamente e se deparou com uma imensa onça, brincando numa parte do corpo tão essencial. Consciente do risco que corria, começou a chorar.

Olhou tristemente para a onça e pediu:

- Onça, por favor, tenha pena de mim, estou doente e meus filhos não tem nada pra comer. Sou um pobre coitado, onça, não me coma (YAMÃ, 2012, p. 37).

A cena descrita pelo narrador é um apelo que sensibiliza o leitor, a situação é triste, mas ao mesmo tempo engraçada, pelo diálogo que acontece entre o homem e a onça. Eis o momento em que é selado o pacto ficcional, descrito por Eco (1994). Segundo o autor, a norma básica para lidar com uma obra de ficção é o leitor aceitar tacitamente um acordo ficcional, o leitor tem que saber que a narração é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.

De acordo com Alba Feldmam (2015), que estudou os animais na literatura indígena norte-americana, nos contos tradicionais é comum vermos os animais permeando a vida do indígena, de diversas formas, auxiliando, atrapalhando sendo mensageiros, etc. Essas ideias transcorrem em diversas tribos, com poucas modificações, porém sempre trazem os animais em interação com os nativos, desde as lendas de origem mais remotas até a atualidade, “como participe ativos da construção da vida do indígena, seja nas artes, seja na religiosidade, na educação por meio de histórias, ou ainda pelas lições aprendidas pela observação atenta de cada grupo de animais” (FELDMAM, 2015, p. 32).

O que a autora percebeu nas narrativas norte-americanas é possível observar nos contos indígenas amazonenses, os animais também estão sempre presentes, já que habitam os mesmos espaços da floresta e convivem em relação de igualdade.

A humanização da personagem animal corresponde ao momento em que a onça se sensibiliza com a história do pescador e decide não lhe fazer mal, de tão emocionada que ficou. O que vai de embate com as características selvagens desse animal.

Dando sequência à narrativa, depois do ocorrido o homem fez boa pescaria e voltou pra casa feliz. Passado o susto, sua mulher cuidou dos peixes. Antes da refeição o homem fez sua oração para agradecer pelo alimento. Nesse momento, considerado como o clímax da narrativa, somos surpreendidos novamente com a presença da onça. Ela também agradecia pelo alimento, que seria ele. Mas o lamento e a esperteza do pescador o livram novamente de ser comido pelo animal selvagem, como se observa no excerto abaixo:

Mais uma vez, o homem pediu à onça que tivesse pena dele, e ofereceu um de seus peixes a ela. A onça, muito compreensiva e faminta, aceitou. Sentou ao seu lado e juntos saborearam as matrinxãs assadas. A onça foi para a toca contente. Ela e o homem se tornaram muito amigos. A partir de então, só pescavam juntos (YAMÃ, 2012, p. 59).

O elemento surpresa da narrativa é a amizade firmada entre o pescador e a onça, que a partir desse momento passam a pescar sempre juntos. O autor com esse final tenta demonstrar para seus leitores que os animais mais selvagens da floresta podem viver em harmonia com o homem. Basta que exista o respeito mútuo. Sendo uma narrativa infanto-juvenil, entende-se que o autor queira transmitir uma mensagem de preservação e igualdade entre os seres.

Na narrativa em análise, há ainda um elemento que nos chama atenção, a ilustração. Os desenhos coloridos completam o sentido do texto. São elementos sempre encontrados. Conforme Janice Thiél (2012), o estudo da textualidade indígena deve levar em conta o entrelugar cultural dessa produção. A textualidade indígena composta entre a letra e o desenho, entre o olhar e a voz, altera a construção da linguagem poética e imprime estilos particulares à criação literária. Nesse viés, podemos considerar a literatura indígena como uma composição multimodal, ou seja, ao lado da escrita alfabética, existem outros elementos que compõem o texto, tais como elementos visuais/grafismos, que não são simples ilustração. Ainda segundo a autora, o enredo presente nos desenhos que lança “o leitor para uma rede de significados forjados pela interação de palavra e imagem. Muitas vezes, a palavra escrita, tão privilegiada pela literatura canônica, passa a ser um complemento de elemento visual” (THIÉL, 2012, p. 88). Na visão de Maria Inês de Almeida (2009), os livros dos índios, cuja autoria é impessoal, marcada na maioria das vezes por uma identidade visual étnica, cuidadosamente construída sobre escombros, não passam (e não querem passar), antes e depois de publicados, de *projetos gráficos*.

Nas imagens da narrativa “O caçador e a onça” é possível perceber essas características citadas pelas autoras. As ilustrações têm um amplo espaço na narrativa, o que corrobora a ideia de que o aspecto da visualidade da narrativa surge como elemento essencial a ser lido como marca de autoria na textualidade indígena brasileira. Os perfis dos personagens são bem condizentes com o contexto amazônico. Nas ilustrações, o autor mostra as particularidades do caboclo que sobrevive da pesca e a representação da onça de forma um tanto engraçada com características humanas.



Ilustração de Yamã reproduzida de Contos da floresta. Peirópolis. 2012. p. 38.



Ilustração de Yamã reproduzida de Contos da floresta. Peirópolis. 2012. p. 39.

A representação visual e gráfica da narrativa é uma possibilidade para a ampliação da imaginação dos possíveis leitores. Yaguarê Yamã também é ilustrador, e a junção desses dois ofícios é uma tentativa de manifestar sua arte, independentemente de privilegiar o elemento gráfico, oral, visual ou performático. Na escrita indígena o autor encontra um espaço para manifestar o seu fazer de si e de comunidade étnica. Em suma, ler a textualidade indígena é permitir a abertura para outras trações literárias, segundo Thiél (2012), já que a literatura indígena é a representação da relação do homem com os saberes tradicionais de sua comunidade.

## “HISTÓRIA DE KĀWÉRA”

A priori, vale enfatizar que a língua, a cultura e os costumes indígenas estão fortemente assinalados ao longo dessa narrativa, bem como o contato direto do índio com a natureza, elemento indispensável em narrativas indígenas. É sabido que os povos indígenas sempre tiveram um convívio muito significativo com a natureza, a terra, os animais, considerando-os como elementos sagrados, principalmente porque oferecem o sustento para que esses povos existam e resistam ao longo dos anos.

Nestas circunstâncias, analisemos outro conto da obra *Contos da floresta* (2012), intitulado “História de Kāwéra”, narrativa que conta a aventura de um índio chamado Yaguajê, que saiu para caçar num lago conhecido como Kayawé. Assim que avistou uma paca, preparou-se para atacá-la e, inesperadamente, sentiu um grande vulto em seu corpo, o que lhe deixara bastante arrepiado. Ao ser tocado por esse vulto misterioso, Yaguajê, que era considerado um caçador famoso, demonstra sentir medo por não saber do que se tratava e também por conhecer as lendas daquele lugar.

O medo que Yaguajê sentira está intimamente ligado à literatura do medo, um recurso utilizado pelo escritor. Surgida ainda na Grécia Antiga, quando se propagaram os mitos e lendas, de modo a explicarem o que desconheciam ou não podiam explicar cientificamente. Posteriormente, o medo presente nas obras literárias ganhou notoriedade ao longo dos anos, principalmente porque faz parte do imaginário popular, sobretudo do imaginário sobrenatural.

Assim surgiram as histórias fantásticas, narrativas construídas a partir do imaginário, onde apresentam uma realidade fora do comum, com seres e fatos que fogem dos padrões convencionais. Criaturas como bruxas, fantasmas e monstros, conhecidos como personagens fantásticos, passaram a fazer parte e a protagonizar inúmeras narrativas. Os mitos, as histórias folclóricas e contos fantásticos são, portanto, narrativas que dialogam quanto aos fatos contestáveis e fantasiosos presentes em seus enredos. Por meio dessas narrativas o medo ganhou um espaço propício para desenvolver-se.

Para compreendermos melhor a presença do medo na literatura, tomaremos por base os estudos de dois escritores que se propuseram a escrever sobre a temática do medo a partir de uma perspectiva estética, Edgar Allan Poe e Howard Phillips Lovecraft, ambos críticos ficcionistas desse gênero. De acordo com o crítico literário Lovecraft (1978, p. 03), “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido”, portanto, podemos inferir que o medo está relacionado diretamente ao exterior, ao desconhecido, logo, é preciso que haja um outro para que o medo possa ser instaurado dentro de uma narrativa:

Dado que a dor e o perigo de morte são mais vividamente lembrados que o prazer, e que nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram captados e formalizados pelos ritos religiosos consagrados, coube ao lado mais negro e malfazejo do mistério cósmico figurar de preferência em nosso folclore popular do sobrenatural. Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades (LOVECRAFT, 1978, p. 03).



Na passagem que relata a reação de Yaguajé ao sentir um grande vulto às suas costas, se conta ainda que ele tinha consciência dos perigos daquele lugar, mesmo assim ele conteve o medo, afirmando para si próprio “Não é nada”. O índio conhecia os perigos por meio das lendas que ouvira através de seu povo. Para Yaguajé e seu povo, o lago Kayawé era esse universo desconhecido e assustador.

Edgar Allan Poe, grande estudioso da temática do medo na literatura, foi um dos precursores do uso extensivo do medo em narrativas românticas. Poe costumava, intencionalmente, abordar em suas obras elementos negativos, sombrios e macabros, como o gato preto, o corvo, que em algumas culturas simbolizam algo negativo, ruim. O uso desses elementos excêntricos causa o medo e a repulsa, justamente por se tratar de seres incomuns.

Na passagem que relata quando o índio Yaguajé tenta novamente capturar a anta e sente um vulto ainda mais forte, o autor nos revela do que se trata aquele vulto misterioso: “Mas, rapidamente viu descer à sua frente um terrível monstro alado, de asas de morcego. Ao pousar, deixou à mostra dentes enormes e garra, com as quais arranhou o homem nas costas” (YAMÃ, 2012, p. 13). Portanto, aqui nos é apresentada mais uma história recontada tradicionalmente pelos indígenas, o mito do vampiro, narrativa mitológica que ainda hoje gera muito medo nas mais distintas comunidades, o que ocasionou a criação de diversas lendas similares, como a “Lenda dos Kupaen-Dyêb, os índios vampiros da Amazônia” e a “Lenda dos Caraybaquera”, ambas criadas sob grande influência do mito do vampiro.

Sem sucesso, Yaguajé retorna para casa e conta para a esposa e cunhados o que havia acontecido no Lago, e estes o acompanham até lá para verem o que acontecia. Eles clamam para o que o monstro apareça e furiosamente ele surge e diz: “Esses animais são meus, ninguém pode matá-los. Se um de vocês voltarem aqui, eu o devorarei” (YAMÃ, 2012, p. 13). Os homens retornaram assustados para a aldeia e prometeram nunca mais retornar ao lago, no entanto, dias depois, um dos cunhados de Yaguajé, o índio Dizoáp, resolve voltar lá e enfrentar o monstro. O monstro o lembra do aviso que dera da última vez e Dizoáp insiste em dizer que o monstro não existe e que se tratava apenas de um fruto de sua imaginação, então o monstro enfurecido o ataca:

O bicho desceu, atracou o homem com suas garras firmes e o levou para cima.

- Não falei que eu existo? Agora você vai ser um dos meus.

O rapaz finalmente reconheceu o poder do bicho:

- Largue-me, por favor! Prometo não voltar mais aqui

- Não! Você me desafiou, agora não tem perdão. Eu lhe dei uma última chance e você não aceitou. Aguarde as consequências. Por ter desafiado um Kãwéra, você será castigado (YAMÃ, 2012, p. 15-16).

Na passagem acima, percebemos a similaridade do conto do Kãwéra com o do vampiro, principalmente quando o monstro afirma que a partir daquele momento o índio iria também tornar-se um monstro, pois segundo as narrativas vampirescas surgidas na Europa, ao atacar um humano, o vampiro o transforma em um dos seus. Somente ali o índio passa a acreditar na existência e no poder daquela criatura. O monstro o castiga, transformando-o em uma criatura como ele, conforme a lei dos Kãwéras. Assim, o rapaz passa a ser o guardião daquele lugar sagrado, agora chamado de lugar do Kãwéra, onde alguns caçadores dizem vê-lo sobrevoando.

Assim como outras lendas contadas pelos indígenas, a lenda do Kãwéra é uma história fantástica, permeada de mistérios sobrenaturais, que esses povos transmitem aos mais novos na tentativa de manutenção e preservação dessas narrativas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises dos contos “O caçador e a onça” e a “História de Kãwéra”, ambos pertencentes à obra *Contos da floresta* (2012), do escritor indígena Yaguarê Yamã, podemos, inicialmente, inferir que o fascinante universo dos mitos e lendas, ainda tão vivo e presente no imaginário de um povo, carregado de expressões e simbologias relativas a uma determinada comunidade popular, é imprescindível para compreendermos um pouco mais sobre a formação de inúmeros povos, sobretudo os povos indígenas.

A predileção por esses contos deu-se também pelo fato de eles apresentarem similaridades quanto à escolha dos elementos que constroem as narrativas, principalmente na presença marcante dos bichos e visagens, seres inerentes às tradições e à cultura de muitas sociedades indígenas. Tanto os bichos quanto as visagens são comumente empregados em narrativas indígenas, fazem parte de sua origem, por isso a importância de registrá-las, de modo a se manterem vivas para as próximas gerações.

Yaguarê Yamã escreve de modo singular as tradições de seu povo, as histórias que ouvira quando criança, dos seres fantásticos e divinos. Em “O caçador e a onça” o autor nos apresenta a história de um ribeirinho que possui um contato íntimo com a natureza, lugar onde o mesmo habita e extrai alimento para sua subsistência. Ele encontra uma onça e no decorrer da narrativa é possível perceber o vínculo afetivo que surge entre eles, os dois passam a conviver diariamente e exercem juntos algumas atividades comuns na vida daquele pescador, como a pesca. Neste conto, o animal selvagem é humanizado a tal ponto de se sensibilizar com o drama do pescador, por isso resolve não atacá-lo, passando então a familiarizar-se com ele. Homem e animal são vistos numa mesma perspectiva, como seres semelhantes, que vivem num mesmo espaço, sem distinções físicas e terrenas entre eles. Ainda neste conto ressaltamos a importância das ilustrações e grafismos registrados para ilustrar a relação do homem com a floresta e o convívio com os animais que ali vivem.

No conto “História de Kãwéra” identificamos o predomínio de criaturas fantásticas, como a visagem (termo utilizado pelos indígenas para descrever seres sobrenaturais), e a grande influência dos mitos nessas narrativas orais contadas e recontadas desde tempos remotos. A narrativa do Kãwéra, na qual um índio é castigado por uma criatura com características semelhantes a um morcego e transformado em monstro, apresenta similaridades quanto ao mito do vampiro, um dos mais conhecidos. Essas histórias tradicionais também são contadas nas comunidades indígenas com o intuito de provocarem o medo, principalmente naqueles que não respeitam a natureza e os ritos sagrados.

Tomando por base as análises dos contos apresentados, podemos concluir que a existência dos bichos e visagens em narrativas indígenas é primordial para compreendermos um pouco mais sobre a acentuada relação na qual estão inseridos. Esses elementos são partes essenciais da vida indígena, pois estão imbricados em sua história como componentes constituintes do seu ser.

Quanto à relevância dessas narrativas indígenas, entendemos que preservar por meio das letras registradas no papel é também uma forma da perpetuação desses saberes. Embora não se restrinja somente ao livro impresso. Ler obras indígenas é permitir a abertura do próprio sentido de texto, que não se limita unicamente à leitura ficcional, é preciso ler culturalmente as tradições e as ancestralidades.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica: FALE/UFMG, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMAG, 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FELDMAM, Alba Krishna Topan. Animais na poética indígena norte-americana: duas perspectivas. In: BRAGA, Elda Firmo, LIBANORI, Vânia Evely, DIOGO, Rita de Cássia Miranda. *Representação animal na literatura*. Rio de Janeiro. Oficina da leitura, 2015.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

THIÉL, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

YAMÃ, Jaguarê. *Contos da floresta*. São Paulo: Peirópolis, 2012.

**Poéticas, éticas e estéticas de uma cidade  
entre o rio e a floresta, na Amazônia acreana**

---

Gerson Rodrigues de Albuquerque

Em certa tradição historiográfica e mesmo em obras literárias – ditas de “expressão amazônica” – é comum a presença de determinados enunciados definindo espaços/tempos amazônicos, especialmente, da Amazônia acreana, seus rios, florestas, gentes e cidades. São enunciados que exerceram e exercem forte apelo na subjetivação de certos sentidos, certas noções dos seres e lugares no mundo, como se as palavras e as coisas, as identificações e os seres identificados e catalogados por esses enunciados e simbologias não estivessem apartados. A rigor, são práticas discursivas e não simples narrativas históricas ou comprometidas com um hierarquizado valor estético, pois “as palavras não são a mera representação da realidade”. Sua repetição segue um padrão que tende a normalizar e naturalizar os sentidos aí produzidos, ou seja, aquilo que pleiteia nomear/definir/conceituar a “natureza” de um lugar e a mentalidade e comportamentos de suas gentes. “As práticas discursivas têm suas próprias regras e essas regras desfazem laços aparentemente inquebráveis entre as palavras e as coisas”, como é possível afirmar com Michel Foucault, destacando que tais práticas “definem não a existência muda de uma realidade, não o uso canônico de um vocabulário” e o “regime dos objetos”. Nessa perspectiva, os discursos não podem ser tratados como “conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”<sup>42</sup>.

Procurando manter o foco no amplo campo de abrangência e nas significativas possibilidades inerentes a esse tipo de abordagem, no presente capítulo procuro acompanhar e problematizar diferentes narrativas sobre a cidade de Rio Branco, capital do Acre. Narrativas que a inventaram e reinventaram de inúmeras formas, mas, no geral, sempre presas à “estética amazonialista que é a estética do vazio – desértico, distante, dependente, solitário, isolado, insalubre, vítima – que governa nossas subjetividades”. Minha leitura e os destaques que faço a partir de tais narrativas também não têm nada de inocente, considerando que parto da convicção de que Rio Branco não é um dado objetivo, algo acabado e pronto em meio à “natureza bruta” das coisas, estaticamente disposta e acessível à produção de narrativas com a prerrogativa de descrevê-la, representá-la ou apresentá-la no mundo a parte das palavras. Assim como o Acre, estado da federação brasileira, e o próprio rio Acre, a cidade de Rio Branco “é algo que não encontra referente em espaço/tempo algum, em coisa alguma: é somente um enunciado”, ou seja, “algo que foi naturalizado pelas estratégias e acervos de imagens e palavras que o inventaram e reinventaram, decantando-o e repetindo-o inúmeras vezes, objetificando suas características, cores e identidades como partes indissociáveis dessa invenção”<sup>43</sup>.

## **NARRATIVAS DE UMA CIDADE DE “DUAS CARAS”**

Na Amazônia acreana, a cidade, a floresta e o rio têm sido objetos de práticas discursivas, desde as primeiras décadas do século XX. Práticas marcadas por enunciados que se repetem inclusive quando seus autores partem de posições diferenciadas e mesmo antagônicas no chão de barro de suas experiências históricas ou quando em suas criações literárias os autores tratam de lapidar

<sup>42</sup> Foucault, A arqueologia do saber, 2000, p. 56.

<sup>43</sup> Albuquerque, Acre, 2016, p. 28.

seus escritos e inventar mundos, procurando se distanciar de certas preocupações com similitudes, como é o caso de Miguel Ferrante e a cidade de seu romance *O silêncio*, Santa Efigênia, com seu “casario de madeira, debruçado sobre as águas barrentas do rio. As alteadas torres da Igreja Matriz. O longo rosário das mangueiras acolhedoras. Ao fundo, fechando os campos estreitos, a muralha da floresta”<sup>44</sup>. Nessa ficção do mundo secular do autor, “as ruas e as praças”, a exemplo das mangueiras, são conjugadas com o “rio de águas barrentas”, um rio que separa a cidade em duas partes, duas metades. Uma cidade fictícia, mas fundada nos mesmos preceitos sedentários da narrativa historiográfica – e sua pretensão em registrar os “fatos tais quais” –, ou seja, uma cidade produto originado de um sujeito errante, o coronel Alexandre de Almeida Argolo, Barão de Santa Efigênia, que ali chegara ainda menino, “entre flagelados, no porão de um navio”, mas destinado a “construir aquele mundo” e fundar aquela cidade “nas lonjuras dos tempos”, erguendo suas casas com madeiras retiradas da floresta, em meio aos “charcos”, em luta de vida e morte contra “índios, feras, piuns” e “doenças” que ia vencendo e “impondo a ordem” naquela “terra de ninguém”, mesmo quando teve que enfrentar o “estrangeiro” que ultrapassara a fronteira boliviana nas confluências dos rios Bêni e Abunã <sup>45</sup>.

Aos olhos do emblemático Barão, criado pela narrativa de Miguel Ferrante, mas, especialmente, acompanhando a descrição do narrador em seu desvelar das lembranças, pensamentos e andanças do anônimo personagem que, a partir do segundo capítulo, surge de modo intrigante no enredo de *O silêncio*, Santa Efigênia aparece sob o signo da ruína, das trevas, da solidão, do silêncio, do provinciano cotidiano de uma espécie de “cidadezinha qualquer”, de “vida besta” e sem passado ou de um passado para ser esquecido, para não ser dito, para ser silenciado. Uma cidade caracterizada por um clima sórdido, propenso aos fungos e parasitas inimigos dos seres humanos; clima insalubre, simbolizado na dualidade entre o mormaço de um sol escaldante e as chuvas copiosas, com suas águas diluviais escorrendo “pela terra em fúria” e lavando as “impurezas” de seres condenados pelo silêncio e pelo silenciamento. Uma cidade de casas “caquéticas, envelhecidas, timidamente amparadas umas às outras, ao longo dos calçamentos”, com suas “janelas, como olhos sem vida, ressumando decadência e tristeza”<sup>46</sup>; cidade de sombras, de ruas silenciosas e casas tortas, como tortas são as pessoas e suas ambições; casas e prédios com assoalhos rangendo comprimidos pelas pisadas dos que passam sobre seus pisos e chãos de “tábuas desjuntadas”. Uma cidade de cenas repetidas, separada dos seringais onde estariam os trabalhadores extrativistas e as “muralhas da floresta prisão”; cidade onde mesmo pessoas poderosas, como o Barão e seus protegidos ou os funcionários públicos de carreira, juízes, delegados, promotores, jornalistas, poetas juristas ou médicos se revezam em repetidos rituais entre a rua, a repartição pública, a casa de jogos, o bar, o beco e as beiras de rio e suas embarcações de inverno ou suas friagens de verão; cidade de pares de namorados passeando pela tranquilidade da praça, enquanto agrupamentos de pessoas “conversam ao longo das calçadas” ou “caminham, sem pressa, pelas ruas” e outras pessoas, cujos “rostos se debruçam nas janelas”, ouvem o badalar dos sinos ou os sons do primeiro e único automóvel que transita

<sup>44</sup> Ferrante, *O silêncio*, 1979, p. 62.

<sup>45</sup> Ferrante, *O silêncio*, 1979, p. 62-63.

<sup>46</sup> Ferrante, *O silêncio*, 1979, p. 30-31.

nos fins de tardes e nas manhãs de domingos em passeios “indo e vindo de uma ponta a outra da Rua da Frente, da Praça da Matriz ao Largo dos Aflitos”<sup>47</sup>.

A cidade de Miguel Ferrante é marcada pelo paradoxo entre a vida pachorrenta e as paixões exacerbadas a incendiar os espíritos e acirrar os ânimos de seus habitantes. Cidade de vozes reprimidas e povo paciente, recalçado e pusilânime frente às violências de governantes “pau-mandados” dos grandes proprietários de terras. Cidade caótica e anômala, de pandemônio e comícios ruidosos, seguidos de festas e bebedeiras particulares; de imprensa amordaçada, de intervenções e perseguições políticas ou supressão de créditos, demissões, suspensão do fornecimento de luz elétrica ou violação de correspondências dos opositores e “inimigos políticos”<sup>48</sup>. Cidade de mulheres presas aos limites do lar patriarcal e homens livres para pular a cerca do beco dos amores profanos; de pretos adjetivos, sem sobrenomes, calados, indiferentes, casmurros, derreados, serviçais, obedientes e, ao mesmo tempo, preguiçosos e perigosos. Cidade de transeuntes indiferentes e de escuridão crescente, de abandono e trevas; cidade de poucas vozes a ser erguer contra o silêncio da omissão e da covardia; cidade de intervenções ruidosas, de inaugurações e reinaugurações de praças e ruas com nomes de “coronéis-seringalistas, comerciantes, doutores, vereadores ou imperadores” do Brasil e presidentes ou ministros da república desse mesmo país; de pequenos jornais e colunas sociais anunciando casamentos, aniversários, mortes, nascimentos ou festas com cardápios e shows afrancesados. Cidade devastada por um “sol de rachar” sobre as cabeças de seres fantasmagóricos, vazios, áridos, solitários, sepultados em paredes silenciosas e indiferentes em uma terra distante e sem esperanças<sup>49</sup>.

Escrito desde a cidade de São Paulo, *O silêncio* foi concluído em 1973, mas a publicação de sua primeira edição se deu em 1979, com o autor fazendo questão de avisar aos leitores que suas personagens “são fictícias, com exceção do poeta Juvenal Antunes”, que ele conheceu nos tempos de juventude e tratou de homenagear em seu texto literário. Esse dado é interessante, pois, no contexto da publicação dessa obra de Miguel Ferrante, já não era hegemônica a forma do romance realista – e suas matizes regionalistas –, caracterizado pela “representação do social presa aos limites impostos pela situação do vivido e conhecido pelo receptor”. Uma mimese em que a palavra era “bloqueada em sua potência de criação de mundos pela obediência a uma visibilidade e dizibilidade da realidade já cristalizada, sob pena de não ser a obra considerada fiel ao real”<sup>50</sup>. Porém, não só pela notada influência de Juan Rulfo, em passagens que são claramente inspiradas na face do realismo mágico encontrado em *Pedro Páramo*, essa narrativa literária de Ferrante apresenta muitas marcas do realismo e do viés regionalista, que procura disfarçar preocupando-se com a linguagem esteticamente lapidada na trama do romance e no psicológico dos habitantes da Santa Efigênia de *O silêncio*. Empenhado em se distanciar dos ambientes dos seringais, Ferrante inventa uma cidade cujas paisagens humanas ou naturais são pouco descritas e, quando aparecem, vêm à tona de modo subjacente “à vida e conduta das personagens”, como destacou Caio Porfírio Carneiro, em apresentação à primeira edição, escrita no ano de 1975.

<sup>47</sup> Ferrante, *O silêncio*, 1979, p. 62.

<sup>48</sup> Ferrante, *O silêncio*, 1979, p. 38.

<sup>49</sup> Ferrante, *O silêncio*, 1979.

<sup>50</sup> Albuquerque Júnior, *A invenção do nordeste e outras artes*, 2009, p. 235.

Em interessante estudo, intitulado *As dobras do silêncio: uma leitura de um romance de Miguel Jeronimo Ferrante*, Edmara Alves de Andrade destaca diversas passagens em que Santa Efigênia se confunde com a cidade de Rio Branco, local de nascimento de Miguel Ferrante e de sua conhecida filha, Glória Perez. Partindo de uma perspectiva bakhtiniana, Andrade enfatiza que, nesse romance, os “elementos extraliterários” são tomados por empréstimo à “realidade histórica da cidade de Rio Branco”, remetendo os leitores a “personalidades, lugares e espaços geográficos pertencentes ao Acre de meados do século XX”<sup>51</sup>. Embora parta da ilusória ideia de que determinadas “realidades históricas” possam ser coladas às narrativas que buscam representar, Edmara Andrade faz interessante descrição sobre as passagens em que certas faces da capital acreana surgem na imaginária cidade de Ferrante, ressaltando ainda o esforço desse escritor em captar distintos modos de falar, supostamente capazes de refletir o caráter do comportamento, da identidade e da condição social de seus habitantes. Esforço esse que indica um autor preocupado não apenas com certas similitudes, mas com uma rearticulação entre as palavras e as coisas, entre a palavra dita e o corpo social e psicológico daquele que fala, que precisa denotar certo real, mesmo quando esse real é de signos, papel e tinta.

Outra leitura sobre a cidade que Ferrante imagina em *O silêncio* tem assento no texto de Iris Célia Cabanellas Zannini, para quem Santa Efigênia é a própria Rio Branco no “alvorecer [de seu] desenvolvimento sócio-econômico e cultural”. Em breve análise, essa autora afirma que, com sua “ânsia de registrar tradições da terra querida”, Ferrante “eterniza, num cenário de palavras, a fotografia de um mundo fantástico tão folclórico quanto real”. Antes de Ferrante, ainda na década de 30, esse “mundo fantástico tão folclórico quanto real”<sup>52</sup>, já brotava nas páginas de *Certos caminhos do mundo (romance do Acre)*, de Abguar Bastos, que (re)desenhou a tese da floresta como um deserto vazio a “polir os homens” e seus corpos “cobertos de pó e feridas, roídos pelos mosquitos e descarnados pela febre...”<sup>53</sup>. Em meio a essa floresta de “febres ardentes”, numa clareira às margens de um pequeno rio amazônico, a Rio Branco de Bastos surge “afogueada, interdita na fisionomia da terra, como um beijo amarelo”. Uma cidade com duas metades: “Empresa à margem direita e Penápolis à margem esquerda do rio Acre”<sup>54</sup>.

Nas palavras desse literato, Empresa era o lado comercial, a face desenvolvida de um antigo seringal que foi “elevado ao poderio de parte oriental da cidade”. Mais que um pedaço de terra, Bastos fala de uma metade da cidade, livre de preconceitos e libertina em sua “excitante vida noturna” marcando a face transviada da mesmice cotidiana de um lugar aberto numa clareira, às margens de um pequeno rio, no meio da grande floresta. A construção literária desse escritor paraense, imersa em metáforas que impressionam o leitor, lança mão de uma narrativa ficcional preenchida por certa “realidade histórica” por ele vivida, lida ou imaginada sobre a capital de um território federal nascido como anomalia na estrutura administrativa e organizacional da república dos estados unidos do Brasil. Lugar estratégico, portanto, para abrigar os interesses pelas terras disputadas não em razão do valor de seus hectares, mas de suas árvores

<sup>51</sup> Andrade, *As dobras do silêncio*, 2012, p. 45-46.

<sup>52</sup> Zannini, *Fragmentos da cultura acreana*, 1989, p. 124-125.

<sup>53</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 45.

<sup>54</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 65.



ou madeiras produtoras de látex. Em Bastos, nessa cidade os seres humanos são destinados a cumprir uma sina previamente demarcada pela geografia do alto e do baixo. Na parte baixa situa-se Empresa, símbolo de um passado que precisava ser esquecido para abrir espaço ao moderno, suporte da civilização nos postos avançados do sudoeste amazônico, a última fronteira da pátria mãe gentil. Nessa zona baixa, as mulheres são emblematizadas como bonecas de trapos a estremecer os pedestais das “mulheres honestas”, habitantes da parte alta da cidade, que são afrontadas por aquelas enchapeladas marafonas, enquanto a rua é atravessada pelos indesejáveis, “o rebanho e a mátula, profissionais de jogo, “camelots”, ganadeiros, marítimos, contratadores de seringa, contrabandistas, vendedores de cóca” que se encontram com “marinheiros, soldados, cafagestes, oficiais, viajantes, vendedores de cavalos” em sôfregas pelejas noturnas na travessia de suas ponte de madeira, desaparecendo “nos cortiços” enquanto um “cheiro acre de mijo sobe das calçadas e do tronco rasteiro das árvores” e as mulheres, “muito pintadas, “esfregam extrato no corpo” para dissimular o mau cheiro e atrair os parceiros na devassidão das noites<sup>55</sup>.

A parte alta é Penápolis, outra cidade, acanhada, pacata, centro da administração e da justiça naquele território da União, lugar onde se concentra o poder dos homens e o poder de Deus. Cidade homenagem ao então presidente da república, Afonso Pena, e constituída nas linhas do real ficcional como “zona essencialmente morigerada”, que “rescende a jesuitismo e a burguesia”, com seus sóbrios divertimentos e urbano recolhimento na domesticidade cerimoniosa e familiar: sem cabarés, sem jogatinas, sem bebedeiras, sem prostitutas, sem a malta de ociosos, frívolos e desordeiros. Essa é a parte alta, como quis a topografia da capital acreana, como seus jardins que “parecem pateos de colégio” e, mesmo quando surgem as inevitáveis “ovelhas desgarradas”, elas somente encontram guarida em uma maledicência cheia de cautela “porque, em Penápolis, tudo é gente de sociedade”<sup>56</sup>.

“Penápolis é o terror branco” da gente torpe que habita Empresa: “Empresa e Penápolis recriminam-se, exibem queixas recíprocas. Retaliam-se. Lutam na mais imprevisita das lutas psicológicas”, segue o narrador de *Certos caminhos do mundo*, descrevendo que o lado baixo é todo clamor, pois,

é de Penápolis que lhe vêm os decretos dos impostos, os mandados de penhora, as ordens de prisão. A cadeia está em Penápolis. A igreja também. É de lá que vem a excomunhão. Penápolis é o panico do comerciante, do caloteiro, do criminoso e do atêu. Penápolis não devia existir. Empresa, por sua vez, é o inferno de Penápolis. É o tumor da terra, o velhacouto dos assassinos, dos sedutores, dos crápulas, dos sátiros, dos alcóolatrás, dos ladrões, das prostitutas – excrescências sociais, que e misturam arbitrariamente, ombro a ombro com cidadãos pacíficos das duas cidades<sup>57</sup>.

Na narrativa de Bastos, o rio é mediador entre as duas cidades. Seu regime de cheias e vazantes definem relações sazonais de proximidade e distância. Quando as águas sobem, em repiquetes que separam violentamente as duas cidades,

<sup>55</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 67.

<sup>56</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 69.

<sup>57</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 71-72.

dificultando a travessia de um lado ao outro, “Penápolis se alegra, se enfestôa, se benze. (...) Empresa está mais longe e mais longe o pecado e a tentação. Empresa também respira, pois, em Penápolis não se ouvirão as tropelias das suas esbórnias, o estardalhaço das suas brigas, o éco dos seus sambas canalhas”. Entretanto, quando as águas baixam, aproximando o alto e o baixo da paisagem física e das relações sociais, as duas cidades “tateiam-se, medem-se. A água escorre em filete, marulhando nos cascalhos. Ha um estremecimento, uma síncope: são as duas cidades que se beijam, no mais hediondo e feroz beijo do mundo. Renasce a agonia duma vizinhança incomoda, porém irremediável e imperecível. Xipófagas”<sup>58</sup>.

Na Rio Branco de Abguar de Bastos e de seu implacável narrador ou no destino irremediável de suas personagens femininas e masculinas, o vício é inseparável da virtude, a cidade do baixo e a cidade do alto, em sua conflituosa e promíscua relação, são espécies de irmãs siamesas em um Acre onde tudo arde em febres incuráveis, um lugar em que o “inferno desafia o homem”, um inferno indisfarçável na própria forma do nome “Acre”, com o qual esse lugar foi o batizado, ou seja, na forma da aridez, do amargor e da acidez desse nome, dando consistência a uma Amazônia em que, frente às “forças da natureza, o homem adaptava-se, era moldado para não sucumbir e também para viver em eterno conflito pela sobrevivência, pelo ‘direito’ de explorar aquela terra que o talhava pela ‘experimentação’”<sup>59</sup>. Experimentação com gosto de sal porque, em Bastos e seu narrador onipresente, o Acre também é “resumo de pedra, labor, sofrimento”<sup>60</sup>. Aí, a natureza, feito um “sujeito dotado de vontade”, se vinga incessantemente daquele que a explora: é o “inferno verde” “engolindo os homens”, “devorando suas almas”<sup>61</sup>.

Menos de uma década após a publicação de *Certos caminhos do mundo*, outro romance aparecia ao público, nas letras de Océlio de Medeiros, *A represa*. Se o romance de Bastos era “do Acre”, o de Medeiros é “da Amazônia”, espécie de contra-senha para repetir os velhos signos do “amansamento dos sertões” ao Norte do país, com seus “rios correndo”, atoleiros “sêcos, esverdeados”, suas nuvens de “mosquitos negros, zumbindo”, atormentando<sup>62</sup>. Não por acaso, a Rio Branco de Medeiros surge como um “igapó de homens, numa região onde ninguém nunca pensou em edificar uma cidade” e o próprio rio não é de águas, mas de seres humanos que perderam “seu destino”. Daí a noção que confere centralidade a essa cidade imaginada como uma grande “represa humana onde se agitam, num drama de isolamento, os recalques e as paixões”. Um lugar no qual a maior parte da sociedade, síntese das “piores remanescências”, vive contida, sofrida, “buscando uma saída, buscando um fim que nunca chega”.

Não chega porque, assim como outras cidades plantadas ao longo do rio Acre e seus afluentes, a exemplo de Xapuri – também represa de homens que perderam seu destino, como quer Medeiros e seu narrador –, não existe saída para os que vivem nessa Rio Branco, enquadrada no rol de um universo que é fruto da decadência e não da opulência dos seringais, como faz crer o narrador de *A represa*. Mesmo para os filhos da terra que regressam, após “vencer na vida” vivendo e estudando em outro lugar, o resultado é sempre uma espécie de “silêncio de lago, pesado e

<sup>58</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 72-73.

<sup>59</sup> Albuquerque e Ishii, *A Amazônia acreana de Abguar Bastos*, 2013, p. 122.

<sup>60</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 229.

<sup>61</sup> Albuquerque e Ishii, *A Amazônia acreana de Abguar Bastos*, 2013, p. 122.

<sup>62</sup> Bastos, *Certos caminhos do mundo*, s/d [1936], p. 48.

evocativo”, seguindo noite adentro. Um “silêncio profundo, de natureza morta”, como o de Antonico, personagem que, na parte final da obra, retorna à cidade após os anos de formação em Belém do Pará e reencontra Santinha, filha de seu padrinho, o Coronel Belarmino e seu amor platônico dos tempos em que vivia no Seringal Iracema. Reencontro marcado pelo desencontro, pois a mocinha que virara mulher feita era filha de um importante “desbravador do Acre” e herói da “Revolução Acreana, portanto, “moça de família e da “sociedade” que vivia em Penápolis, estava agora comprometida e de casamento marcado com outro homem, também residente na “indeflorável” Penápolis. Desencontro esse que faz parte do determinismo da trama que enlaça os destinos de quem nasce na Amazônia de *A represa*, pois, logo em seguida ao seu reencontro com Santinha, em estado de perplexidade e resignação, Antonico a vê desaparecer, sumindo feito um fantasma, um “vulto que se perdia na dobra da rua, mergulhado na sombra das mangueiras e no escuro da noite”, deixando-o para trás, com suas lembranças e ilusões, em meio a uma “onda verde, de limo e de lodo” que refletiam a tipificada natureza da “alma da superfície da cidade, em cujas profundezas dormiam as glórias de um passado de lutas”. Enquanto jazia no ocaso de suas lembranças, as águas do inverno se aproximavam e com ela “a força renovadora de uma geração” de outros imigrantes, os rios humanos de que fala Medeiros e seu narrador: “Até aí, entretanto, a represa haverá de ficar, acrescida de mais gota de sofrimento, no seu marasmo e no seu cenário, com os homens, as paixões e os sentimentos estagnados, numa paisagem de sacrifício e de renúncia”<sup>63</sup>.

Em Medeiros, seguindo a senda de Bastos, a sintaxe amazonalista governa corpos, olhares e falas de narradores e personagens, arrebanhados pela estética de intérpretes como Euclides da Cunha e Alberto Rangel, com destaque para o primeiro que, em “Judas-Ahsverus”, inserido como um dos capítulos de *A margem da história*, projeto de seu “segundo livro vingador”, produziu uma narrativa em que “mergulha” nas entranhas psicológicas dos trabalhadores extrativistas do rio Purus, com a pretensão de analisar suas pulsões, recalques, “instintos primitivos”. Essa narrativa se tornou célebre não pela capacidade desse intelectual em atingir seus intentos, mas pela mitificação e continuada repetição de suas interpretações em diversos outros escritos literários e acadêmicos que tomaram a Amazônia acreana e seus seres humanos e não humanos de modo superficial ou como simples objetos. Em Euclides da Cunha, o corpo do seringueiro é transfigurado como reflexo ou imagem e semelhança de um espantalho, produzido por ele e sua família, para ser malhado no sábado de aleluia, após a sexta-feira santa, em consonância com o calendário cristão. O trabalhador dos seringais, que surge na narrativa euclidiana, é um ser de “existência imóvel”, vivendo ao sabor ou dissabor das estações de chuvas e secas em “seus repetidos ‘dias de penúrias’, suas ‘tristezas’ e ‘pesares’ intermináveis, suas ‘fatalidades’ e ‘desditas”<sup>64</sup>, com “sua ‘figura desengonçada e sinistra” se metamorfoseando à condição de um monstro grotesco, imagem do traidor que precisa ser apedrejada e alvejada repetidas vezes, rio abaixo, para ser lembrada/esquecida como parte da dualidade maniqueísta do bem e do mal. Na escrita de Euclides, os homens e as mulheres dessa Amazonia narrada são eternas vítimas de suas ambições e fraquezas; seres submetidos a uma “seleção telúrica”, seres/coisa; seres que levam uma vida de “cachorro que

<sup>63</sup> Medeiros, *A represa*, 1942, p. 209-210.

<sup>64</sup> Albuquerque, *Leituras de Stuart Hall em cenários amazônicos*, 2016, p. 155.

busca morder o próprio rabo”, em sua repetitiva faina cotidiana, regida pelos ciclos naturais; seres que vegetam encarcerados em uma vida “monótona, obscura, dolorosa”; seres que, pela análise do ensaio/crônica de Euclides da Cunha, mesmo quando lutam “contra a ordem da dominação e da miséria social”, o fazem “se destruindo: homem sem amor próprio, diria mesmo masoquista”<sup>65</sup>.

Retorno à represa do “rio de homens sem destino”, na ênfase do narrador do “romance da Amazônia”, para encontrar as referências desse amazonialismo euclidiano em um Antonico olhando o rio feito os “seringueiros tristes”, nas enlustradas noites dos tempos em que residia no Seringal Iracema, sentindo um vácuo, um vazio que o sintonizava com a luz da lua resvalando “na correnteza mansa”. Um vazio que lhe perseguiria de múltiplas maneiras até do dia em que, movido pelas intrigas de Araripe, o caixeiro com quem dividia o quarto de dormir e que também sonhava com Santinha, fora “despachado” para a capital paraense, onde deveria estudar e trabalhar, antes que fosse tarde e, nas palavras do Coronel Belarmino, passasse a viver feito uma “fera enjaulada, sem poder libertar-se das grades” daquela terra onde tudo era “prisão” e os “próprios horizontes” se fechavam sobre as pessoas e demais seres.<sup>66</sup> Ali, naquelas paragens descritas de forma abundante ao longo das mais de duzentas páginas da narrativa literária de Medeiros, nos rios ou nas florestas demarcadas pelas correntes desses rios e seus paranãs ou nas cidades represa de Xapuri e Rio Branco, vivia-se o “drama dos esquecidos, dos segregados”, dos que ressentidos pela ausência da “civilização” e suas cidades litorâneas; drama de seres condenados e governados pelo rio, com suas águas repletas de indiferença, descendo rumo ao Purus.

Em seu romance, Océlio de Medeiros situa Xapuri e Rio Branco, mas não poupa esforços na definição das cidades amazônicas como “obra da decadência”. Cidades formadas pelos “rios humanos” dos primeiros tempos da borracha. “Rios humanos correndo Amazônia adentro, divididos em centenas de braços. Rios malucos, sem rumo certo, que vieram do Atlântico, em sentido contrário aos rios de água, como que para desaguar no Pacífico, cavando na sua corrida pela mata, o próprio leito”<sup>67</sup>. Rios de uma gente que vinha não do Nordeste, como assinala o autor inserindo em sua ficção os bordões de senso comum da historiografia amazonialista, para se referir a uma região que sequer existia no século XIX, como mostrou de forma incisiva, sensível e inteligente o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior<sup>68</sup>.

Um desses rios, “pororocante” e formado por “cearenses brabos, chegou até o Território do Acre, nos domínios da Bolívia e do Perú”, e “só não foi mais longe porque esbarraria na muralha dos Andes”, segue a narrativa de *A represa*. Porém, o mercado, movido por relações humanas, conflitos de interesses e tensões diversas, ficou tenso, nervoso, rancoroso e o preço da “borracha caiu” em súbita e inacreditável desvalorização, provocando grande vazante e “secando de homens a planície”. Entretanto, arremata Medeiros, nem todos “puderam voltar às vertentes” e “alguns ficaram, como os lagos, sumidos na mata, formando as cidades. São os rios que perderam seu destino”<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> Albuquerque, Leituras de Stuart Hall em cenários amazônicos, 2016, p. 159.

<sup>66</sup> Medeiros, *A represa*, 1942, p. 67.

<sup>67</sup> Medeiros, *A represa*, 1942, p. 108.

<sup>68</sup> Ver Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste e outras artes*, 2009.

<sup>69</sup> Medeiros, *A represa*, 1942, p. 108.

A Rio Branco de Océlio de Medeiros é a síntese do represamento desse “rio de homens que perderam seu destino”, vitimados pela decadência que atingiu e fez ruir o mundo dos seringais e do “ouro negro”. Síntese espelhada pela Xapuri, a “princesinha do Acre”, do início de seu romance, sobre a qual recairia a “mesma tristeza” que reinava nos luxuosos barracões abandonados nas margens do rio. Uma tristeza de sol escaldante, de terras quentes e caminhos suados; tristeza de mãos trêmulas e passado a flor da pele, bamboleando como as cadeiras nas varandas ou com a dilatação provocada por um o sol que fazia estalar as telhas de zinco sobre as cumeeiras das casas dos proprietários falidos. “A monotonia da tarde” enchendo as “ruas com um ar de cemitério”. As “mangueiras imóveis como em uma prece”, petrificadas pela ausência dos ventos e pelo ar pesado enquanto o rio corria manso e a cidade digeriria o drama de sua decadência<sup>70</sup>. A pena de Medeiros desliza em torno da retórica de um passado que lhe oprime um presente de descendente órfão dos grandes proprietários de seringais, amargurado com a derrocada de seu mundo, aquele “gigante de pés de barro” que fez de Xapuri – sua cidade natal – um imponente entreposto de trânsito de mercadorias, palavras e pessoas de diversas partes do mundo; um lugar símbolo do fausto no girar da “roda da fortuna” que incendiava o alto Acre do início do século XX e fazia ecoar suas riquezas em imagens e notícias publicadas em periódicos de circulação na capital da república.

Mas, a represa principal, sobre a qual recai a forte carga de subjetividade de Océlio de Medeiros é uma Rio Branco com características semelhantes à que foi narrada nas páginas de *Certos caminhos do mundo*. Uma cidade também fraturada em sua dupla face, sob a intermediação do rio Acre, o mesmo rio que chegava a Xapuri e conectava suas florestas e gentes às grandes casas aviadoras de Manaus e Belém e ao mercado internacional da goma elástica. Também em Medeiros, essa cidade represa mantinha velhas peculiaridades:

No lado esquerdo estão o Palácio do Governo, a Matriz, a Polícia, o Obelisco e o busto de João Pessoa. Aí moram as principais famílias. Esse lado lembra o menino de colégio de padre, cheio de bons costumes, religioso e moralista. No lado direito, em verdadeira contradição, estão as lojas dos sírios gananciosos ocupando quase toda a rua da frente, com fazenda de amostra nas fachadas de madeira das casas baixas, o Pavilhão, as pensões, as casas de jogo, o beco do meretrício, o Hotel Madrí e o poeta Juvêncio. Faz lembrar, nos contrastes da terra, o menino perdido, o menino de rua. O rio, separando os dois temperamentos, parece uma permanente censura, um velho experiente, de barbas compridas, que gosta de dar conselhos às crianças. (...) A própria topografia da cidade localizou os sentimentos dos dois lados: o lado esquerdo da cidade, o do menino bom, é alto, e o direito, o do menino mau, é baixo. Uma luz mortífera vela o sono tranqüilo de Rio Branco. No lado esquerdo, quando não há uma festinha ou não faz luar, as famílias se retiram antes das nove horas. No lado direito, ao contrário, a insônia vai pela madrugada, com os dançarás no Rodovaldo e as bagunças na pensão da Nega Deltrudes, com as jogatinas, as bebedeiras, as farras e as brigas por questões de ciúme. Na Pavilhão do Bachir, todo iluminado a carbureto, os funcionários públicos, nas mesas de café, discutem tudo o que não entendem, ao som de um rádio mal sintonizado. Há os que disputam partidas de bosó, os que jogam gamão, os que esperam encontros com as amantes e os que simplesmente se embriagam...<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Medeiros, A represa, 1942, p. 16-17.

<sup>71</sup> Medeiros, A represa, 1942, p. 108-111.

Não por mera coincidência, Océlio de Medeiros acompanha a divisão da cidade projetada por Abguar de Bastos, mas suas motivações e envolvimento com tal escrita da cidade são outras. Seu realismo traz as marcas de uma narrativa documental, uma narrativa de quem tem contas a ajustar com Rio Branco e sua gente ou com seus governantes interventores do passado e do presente em que teceu seu “romance da Amazônia”. As personagens que habitam essa Rio Branco transitam em um mundo de signos, um mundo de seres narrados, de espaços/tempos narrados, seja na história, seja na ficção. As características, comportamentos, virtudes ou vícios de tal mundo vão sendo arrematados como em um leilão no qual vence quem der o menor lance, sempre na dependência da forma como o autor historiciza o passado no âmago de seu nada inocente romance histórico. Por isso, mesmo quando ganha “foros de Metrópole”, a Rio Branco de Medeiros é essencialmente provinciana e espaço de eterna expiação pública, submergida em “rituais ridículos” e instituídos por certa forma de governo e suas intervenções “modernizantes”, inaugurando “mentalidades urbanas” em meio a seres talhados por uma “natural decadência”. Em Medeiros, ironicamente, nessa “metrópole”, represa de homens com destino incerto, não existia calçamento e apenas um “velho automóvel” transitava por suas ruas e vielas: “não havia água encanada, nem tão pouco serviço de esgotos, pois as latadas eram transportadas da Fonte da Independência no costado de jumentos e as águas podres tinham saída através das valas das ruas. Mas via-se um belo palácio de alvenaria, o Palácio Rio Branco, onde se instalam os serviços da administração pública”<sup>72</sup>. A cidade é signo de uma prisão a céu aberto, onde as pessoas vivem encarceradas por horizontes “encadeados de distâncias”, angústias, rancores, ódios. Um lugar em que, ao cair da noite, os “grilos trinavam nos capins das ruas descalças”, fazendo coro com os sapos e “seus coxos nas valas cheias de lama” e as ruas desertas ganhavam rima no piar agourento de uma coruja<sup>73</sup>.

Conhecendo as condições em que viveu, as causas em que se envolveu, ou foi envolvido e as razões que o levaram a ser “saído” do Acre, no final dos anos 30, é possível apreender que Océlio de Medeiros escreveu um “texto vingança”, traçando caminhos e pintando com as cores e o ardor de suas paixões as aventuras e desventuras das experiências vividas, aqui inseridas aquilo ouviu ou leu em diferentes fontes. Nessa narrativa suas palavras ou as palavras de seu narrador e personagens são setas rígidas contra alvo móveis, assumindo o protagonismo de um combate no terreno do discurso, manuseando as palavras na crença da inseparabilidade entre significantes e significados ou entre signos e referentes num jogo irônico, jocoso, malicioso que envolvia autoridades civis, militares e religiosas da “cena pública” riobranquense, tratados com adjetivos precisos pela pena de quem conhecia as regras do “jogo sujo” jogado por certas autoridades da província e não tinha medo de enfrentar a “besta” e travar o bom combate. Ao deslocar o jogo para o terreno de uma linguagem que conhecia, sabia que colocava a disputa em outros patamares, pois essa disputa era a do acerto de contas com seus detratores do passado e do presente, inseridos de múltiplas maneiras em uma narrativa ideologicamente marcada pelos signos e sua capacidade de ferir e mutilar feito “navalha na carne”. Desse modo, não deixou nada por menos e, de Neutel Maia, passando por João Donato, Mário de Oliveira a Epaminondas

<sup>72</sup> Medeiros, A represa, 1942, p. 125-126.

<sup>73</sup> Medeiros, A represa, 1942, p. 206.

Martins, entre outras figuras de expressão no esquizofrênico panteão da história regional, todos foram passados no fio dessa navalha.

Océlio de Medeiros não desconhecia o debate sobre a autonomia do Território Federal do Acre, que ganhara espaço na imprensa de Manaus, Belém e Rio de Janeiro, assim como não desconhecia as querelas mal resolvidas em torno do “esbulho” de uma nesga de terras do Seringal Empresa, bem como os detalhes da batalha judicial movida por Maria Juvenil Parente e sua filha Isaura Parente contra o estado brasileiro, referente ao violento processo que culminou com a construção da cidade de Penápolis, a partir de 1909. Sobre tudo isso, Medeiros toma posição e seu romance literário, longe de ser reflexo da realidade, tece representações sobre as tramas que envolviam questões dessa natureza, às quais o autor não estava imune, pois, como a personagem Epaminondas Martins, cujo “nariz de curica, bem curvado para beliscar os lábios finos, denunciava as suas espertezas”, tinha consciência que ninguém que tivesse “sofrido o Acre” podia esquecer suas mágoas ou mitigar seus rancores, nem deixaria de ter “sempre presente” as aporrinhações aí vividas, todas as vezes que ouvisse seu nome, “nos pesadelos da noite”<sup>74</sup>.

Em outras narrativas de sua lavra, a exemplo das “Onze odes em metalinguagem a Rio Branco”, concluídas em dezembro de 1974 e inseridas em *Jamaxí: a poesia do Acre em três tempos*, Océlio de Medeiros reedita velhas imagens sobre a capital do Acre e acrescenta outras no “livre artesanato da poesia”, brincando com palavras transformadas em “escórias de consumo na lixeira do mundo”, em metalinguagem de uma estética buliçosa, arruaceira, descontente, inquieta, infeliz; estética imersa na saudade e na tristeza de se saber de um lugar que nunca foi, de uma cidade que não é; estética dos poemas dissolutos, dos versos livres, versos de beira de rio e barrancos, versos contrários às formas e métricas prontas, longe das “quadras, estrofes, ditirambos, sonetos ou endechas”<sup>75</sup>: somente odes a uma Rio Branco primitiva, nascida da ganância antipatriótica de um traidor. Cidade

despudorada, cínica, atrasada, sem modos, vagabunda, Rio Branco messalínica. (...) Rio Branco, amor do Quinze, do Papouco, da Floresta, do Bosque, da Base e que ainda tem Beco do Mijo, e o último Quiosque. (...) Rio Branco onde a mulher é bem comum, que faz sempre o que quer, que nunca se negou, que é fácil, Rio Branco sempre mulher. Rio Branco prostituta, corrompida da fronteira quartel, que tem ruas, Palácio, Igreja, pontes, mas que ainda é bordel. Rio Branco da Iuasca do Irineu, de festas toda semana, que vai à Igreja, à missa e à novena, que reza e que é sacana. Rio Branco viciada, maconheira, galinha, prostituta, meretriz, vagabunda, sem vergonha, cadela, vaca, puta! Sempre te quis imune das desgraças do desenvolvimento, da segurança, da ordem e do progresso com endividamento<sup>76</sup>.

Em sua paixão sádica, soturna pela cidade, Medeiros não economiza nos adjetivos desqualificadores, mesclando-os aos repetidos enunciados amazonialistas e mantendo, em plenos anos 1970, a mesma face dual com a qual lhe narrou nos anos

<sup>74</sup> Medeiros, A represa, 1942, p. 148 e p. 163.

<sup>75</sup> Medeiros, Jamaxí, 1979, p. 180-182

<sup>76</sup> Medeiros, Jamaxí, 1979, p. 191-193.

40: de um lado a virtude e do outro o pecado; de um lado a sede do governo, o quartel, a igreja, o hospício, a família, o fisco, os padres e um “podre tribunal”; do outro lado o comércio e o baixo meretrício ou o “livre amor de uma urbes conturbada”<sup>77</sup>. Nas odes de Medeiros, Rio Branco jaz em fronteiras sombrias, com suas sagas sangrentas, seu “passado de páginas nojentas”. Uma cidade de silêncio sobre sua origem num berço sem grandeza. Origem torpe, repleta de intrigas e sedições, mergulhada na simbologia da traição, com os vultos sombrios e tristes de sua história saindo do fundo das matas feito almas penadas, vagando por crimes impunes; manchas de um passado que não se apaga; manchas que o rio Acre vai levando correnteza abaixo, com suas águas tristes, desiludidas. Rio lamacento, carregando a lama dos homens/balseiros em seus repiquetes, “devorando árvores, pensamentos”, derretendo mata, vegetação, casas, troncos, canaranas e desencantos em terras caídas; rio que escancara a podridão das margens, dos homens e de seus fundos de quintais; rio que vomita o lixo e mímica barrenta no cenário de uma floresta deserta, uma floresta inferno verde, transformada em pasto de bois e vacas a devorarem as famílias de extrativistas. Rio testemunha de uma cidade pisada pela boiada e pelos boiadeiros dos anos 70, e de suas florestas transformadas em fazendas de gado, “saharizadas” pelo capim e pela campina regada pelo sangue dos que dizem não e são silenciados física e socialmente. Rio de saudade dos “velhos casarões e dos seus seringais... Dos derradeiros coronéis da terra, da lama do barranco”<sup>78</sup>.

É interessante destacar que os mesmos tons e cores da decadência, ruína, abandono e toda a retórica amazonialista do vazio, silêncio e deserto amazônico norteadores dos cenários e o cotidiano das personagens de *Certos caminhos do mundo*, não por coincidência, são encontrados em *A represa* e nas odes à Rio Branco. No caso dos romances, o contexto histórico das narrativas, com suas específicas nuances entre a opulência e a crise dos seringais e da produção de borracha, assim como certos personagens da história – Plácido de Castro e Juvenal Antunes, por exemplo – também sinalizam para outras referências do tipo de similitude presente em Bastos e Medeiros. Na condição de textos datados e publicados na segunda metade dos anos 30 e inícios dos 40, essas narrativas literárias não estavam imunes aos confrontos ideológicos ou interesses políticos e econômicos, ao projeto de colonização dos “sertões amazônicos”, às disputas regionais e nacionais, pois “o romance e suas formas estéticas e culturais – seu poder de produzir percepções de mundo e de julgamento do “outro” e de si pelos leitores –, acompanhando a perspectiva cunhada por Edward Said (1995), para quem a literatura – e qualquer forma de manifestação artística ou de obra de arte – está prenhe das subjetividades, valores, contradições, anseios e projetos do mundo em que vivem seus autores”<sup>79</sup>.

Os enunciados do amazonialismo, acompanhados do ideário de “modernidade” e “civilização”, voltam à cena pública em opúsculo publicado no ano 1950, pelas Oficinas Gráficas da Imprensa Oficial do Território do Acre, com o título *Mozaicos da cidade nascente – crônicas*, de autoria do jornalista, poeta e artista plástico Garibaldi Carneiro Brasil – o Gari. A obra traz crônicas sobre a cidade de Rio Branco e possibilita acompanhar a forma como esse homem de letras tecia aos seus leitores a imagem de uma pequena cidade amazônica, edificada em meio à

<sup>77</sup> Medeiros, Jamaxí, 1979, p. 183.

<sup>78</sup> Medeiros, Jamaxí, 1979, p. 204.

<sup>79</sup> Albuquerque e Ishii, *A Amazônia acreana de Abguar Bastos*, 2013, p. 120.



grande floresta tropical, onde ele teria vivido parte significativa de sua vida. Logo na página de abertura, o autor procura expressar seu lugar de fala, ao dedicar suas crônicas impressas “a Neutel Maia, o pioneiro; a Gabino Besouro, o fundador; a Hugo Carneiro, o delineador; a Guiomard Santos, o construtor; a Raimundo Pinheiro Filho, o urbanista”<sup>80</sup>. Em seguida, ao longo de 60 páginas, Gari procura “descrever” de modo objetivo o cotidiano de sua Rio Branco. Um cotidiano em que salta aos olhos seus compromissos com as elites locais, notadamente, com os homens de poder, indicando a senha para o leitor atento apreender as cores com que pinta essa cidade que precisa ser escrita, precisa ser dita, precisa se tornar visível, precisa encontrar existência no corpo das palavras daquele que a narra.

Em Gari, que o jornalista e poeta Antonio Alves classificou como um “generoso *buon vivant*”<sup>81</sup>, a “cidade de Rio Branco é tecida pelo filtro das lentes de um homem das artes e das letras, mas das artes e das letras comprometidas com o *establishment* do momento. Evidenciando uma dupla face evidenciada em outras narrativas, como as de Abgvar de Bastos, Océlio de Medeiros e Miguel Ferrante, a realidade histórica da cidade produzida por sua narrativa, no contexto dos anos 1940-50, também é fraturada em duas metades separadas por um “riosinho teimoso e ‘amigo da onça’”. Essa Rio Branco, objeto da escrita do cronista, é um lugar pacífico, com seu “casarío novo” e “belos edifícios” a se “perder de vista”. Cidade inscrita no paradoxal cruzamento do “moderno” com o provinciano, com suas “famílias de sociedade” dormindo cedo enquanto a boemia corria solta pelas ruas da Seis de Agosto e do Bairro Quinze, despertando cães, gatos e putas nas proximidades do “velho Pavilhão, onde nas tardes quentes”, expiando o rio, os pachorrentos sírios jogavam gamão à sombra das mangueiras<sup>82</sup>. O que surge nas crônicas que constituem *Mozaicos da cidade nascente*, é uma capital do Acre para a qual Gari retorna após alguns anos fora, a reencontrando “moderna e progressista”, com avenidas largas, fonte luminosa, um “lindo aeroporto” e um “magestoso palacio néo-romano”<sup>83</sup>. Tal cidade, narrada como “moderna e progressista”, é símbolo da expansão de um urbano que avança floresta adentro, “emergindo da mata verde”, enchendo seu escriba de nostalgia e saudades dos pioneiros – “amansadores do deserto” – aos quais expressa profunda empatia e identificação social. Narra um Neutel Maia com seu barracão de mercadorias e campos de gado, testemunhando “a luta diária dos bravos nordestinos que plantaram, na ponta noroeste do Brasil, a jovem capital acreana”. Essa cidade que, imaginada por Gari, aparece “febricitante, nos barrancos do rio, nas embarcações que chegam, carregam e descarregam, no mercado farto, no vai-e-vem do povo, na alegria pictórica das canôas que cruzam p’ra lá e p’ra cá, nos estaleiros do Governo, e sóbe e se alonga pelas terras da ‘Empresa’ á dentro, delimitando a selva para além do Bosque, muito p’ra lá do bairro da Floresta”<sup>84</sup>. Nessa linha, nostálgico e ufanista, o cronista ruma o passado que foi evidenciado pela narrativa da história oficial como suporte para reafirmar o que considera “a conquista da terra” ou o erguimento de uma “*urbs*” que invade as estradas de seringa e alarga os varadouros em “arrancada de progresso que não parou, que não deve parar nunca!”<sup>85</sup>.

<sup>80</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950].

<sup>81</sup> Alves, “A cidade renascente”, 1993.

<sup>82</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 1-2.

<sup>83</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 3.

<sup>84</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 5.

<sup>85</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 5.

Suas crônicas são marcadas pelo desencontro no bojo das próprias linhas que tecem a cidade que vai sendo, obsessivamente, inventada na condição de “moderna e progressista”. Nela, pois reina o bucólico em meio ao discurso do progresso e do moderno. Bucólico que ocupa lugar aos olhos do leitor a partir das imagens criadas por Gari, notadamente, ao imaginar/representar a “silhueta da cidade” a partir de um rio Acre também narrado. Silhueta das “grandes torres da luz” que atravessam o “leito do rio como uma imensa pauta musical”, em “tardes frescas” marcadas pela presença de andorinhas se equilibrando na chaminé da usina de luz. Tal paradoxo se amplia quando a Rio Branco de “fartura” cede lugar para uma cidade carente de produtos essenciais para o consumo diário, a exemplo de um “genero de 1ª necessidade, alimento numero um e mais acessivel para a minguada bolsa do povo, a carne vai rareando, cada vez mais, nos nossos açougues, obrigando o pobre diabo a sair de casa ás 2 horas da madrugada para chegar ao Mercado e encontrar os talhos... vazios!”<sup>86</sup>. Essa cidade “moderna e progressista”, mas “sem carne, sem xarque e sem pirarucu”, também é atravessada pela intensa “poeira das ruas que os caminhões, os jeeps, as camionetes, os tratores e agora até o novo ônibus levantam, parece até com certa volúpia”<sup>87</sup>.

Mais que meros paradoxos ou construções textuais que fabricam sentidos e ordenamentos, as crônicas de Gari são produtos de alguém que tece narrativas sobre um espaço/tempo na condição de habitante desse específico espaço/tempo, ou seja, de alguém que, embora produza narrativas de progresso, desenvolvimento e urbanidade sob o manto de governantes mecenas, que bancam seus trânsitos palacianos e suas boemias, esse *buon vivant* das margens do Aquiry o faz em meio a contradições que se manifestam nessas mesmas narrativas. Seus escritos são mediados pelas coisas, conceitos e possibilidades de seu tempo; suas crônicas sobre certo cotidiano histórico são produzidas no interior desse próprio cotidiano e, como tal, movidas pela carga de subjetividades, jogos de interesses e paixões vividas e refletidas – ou produzidas – naquilo que narra, nomeia, atribui sentidos. Em suas narrativas, Rio Branco vive dias de tranquilidade e construção do progresso, urbanizando-se sob a guia de seus governantes. Progresso que atravessa a área urbana e chega às colônias agrícolas do entorno dessa “*urbs*” narrada. Aí, nas raras e breves referências à multidão de trabalhadores anônimos que compunham mais de setenta por cento da população do município de Rio Branco, Gari indica que o “deserto verde” vai sendo habitado e transformado em “hectares e mais hectares de milho, feijão, arrô, cana de assucar e bananas”<sup>88</sup>. Um “progresso” somente possível graças às mãos firmes dos “homens que governam”.

Porém, a insistência das crônicas de Gari é com a narrativa de uma cidade prenhe de “progresso” e “civilização”, mesmo nos melancólicos e provincianos feriadados, embaixo de um céu cinzento e carregado de “nuvens gordas”, com ameaças de chuvas ou friagens ou mesmo em plenos domingos aperreantes, maçantes, enfastiantes, a cidade é de “progresso e civilização”; mesmo quando esse “progresso e civilização” é simploriamente plasmado pela construção de um “Grande Hotel”, o Chuí, que ostenta uma luz “feerica” e projeta sua “interessante fachada” para “embelezar” a Praça Rodrigues Alves, o ponto mais “modernizado da cidade”, com sua iluminação pública montada em “postes de concreto armado”

<sup>86</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 9.

<sup>87</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 33.

<sup>88</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 55.

e “energía subterranea, em profusão quasi exagerada”<sup>89</sup>; ou mesmo quando “os melhores instantes de uma capitalzinha, perdida na clareira da selva amazonica”, são marcados pelo silvo do apito da usina de luz – a “Central Eletrica” – da cidade, “reboando seu éco estridente, através da mata, para além dos campos verdes da Fazenda Nemaia, muito além do estirão da ‘Judia’, pra lá da volta do ‘Quinze’”, em uma distante saudação que anuncia as horas, “como uma mensagem de civilização e de progresso”<sup>90</sup>.

No ano de 1964, quando Mário Maia concluiu a escrita de seu *Rio e barrancos do Acre* (romance)<sup>91</sup>, colocou em evidência um Rio Branco que guarda grandes semelhanças com o Rio Branco de Garibaldi Brasil, embora sem o ufanismo deste e tendo muito presente uma imbricada relação com a floresta e os trabalhadores extrativistas em diferentes cidades e rios dos vales do Acre, Purus e Juruá. Rios, florestas e cidades, com seus trabalhadores e demais habitantes são arquitetados pelo olhar do narrador e de seu personagem central, Ary Damasceno Barral do Monte Mello ou “doutor Melinho”, por intermédio dos quais apresenta “fatos reais ou muito próximos da realidade estilizados pela pena do autor”, como afirma em nota de “esclarecimento” na abertura do livro. Ao longo de toda a obra, sua narrativa é marcada por toda uma subjetividade amazonialista, tomando as casas e localidades habitadas pelas populações extrativistas como “salpicos de civilização [que] mostram a presença obstinada do homem branco na selva, em sua grande maioria nordestinos”, que se deslocaram para a região “em busca de riqueza” para superar “sua miserável vida no sertão seco das caatingas”. Homens que, “com sua coragem indômita, plantaram-se à beira [dos] rios e daí para dentro da selva”<sup>92</sup>. É curioso perceber que Mário Maia tenha escolhido a forma romance para apresentar seus “fatos reais” e o tenha feito com base em uma “tal realidade histórica”, que assumia o Nordeste como um “simple recorte geográfico naturalizado” e o nordestino, que a historiografia e a “tradição dos vencedores” produziu enquanto identidade étnica, uma essência remontada aos meados do século XIX quando sequer o tal recorte “Nordeste” existia, posto que inventado nas primeiras décadas do século XX, como resultado de “certos temas, imagens, falas”, sistematicamente repetidas “em diferentes discursos”<sup>93</sup>.

As personagens de *Rios e barrancos do Acre* são marcadas do início ao fim pela presença da floresta, com suas gentes e afazeres. O contraste entre a civilização e a barbárie do sertão vazio se faz presente a partir da selva, que inscreve suas marcas não apenas no caráter e nos modos de agir e falar das mulheres e homens que para aí se deslocaram, mas seus próprios destinos na condição de “principais protagonistas” em um “cenário verde e úmido”, vivendo, amando e morrendo internados no mato, “cortando seringa” em um tempo “limitado e ocioso” mesmo quando o mercado da borracha entrava em crise. Uma vida para a qual foram empurrados não apenas por sua condição de “seres flagelados e miseráveis”, mas por sua ganância e ambição, condenando-os a viver na “inércia, apatia e indolência”, perdendo a maior parte do

<sup>89</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 30.

<sup>90</sup> Carneiro Brasil, *Mozaicos da cidade nascente*, 1993 [1950], p. 35-36.

<sup>91</sup> A primeira edição desse livro data do ano de 1978, com segunda edição datada de 1980 pelo Centro Gráfico do Senado Federal.

<sup>92</sup> Maia, *Rios e barrancos do Acre*, 1980, p. 23-25.

<sup>93</sup> Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste*, 2009, p. 344.

tempo no “ócio” e na “solidão”, feito “sombras humanas no degredo da floresta”<sup>94</sup>. Um tipo de “degredo” que poderia ser compensado pela riqueza que brotava não de seu trabalho, mas da “seiva de uma árvore”, a seringueira, que Maia transforma em alçôz dos trabalhadores extrativistas, cobrando-lhes um alto preço para sair dali e “voltar à civilização”, pois,

em sua nudez erecta, silenciosamente, a seringueira vingava-se de quem a fere, amaldiçoando-o com seu leite. Dir-se-ia que, na transformação da alvura láctea da seiva líquida da seringueira em blocos ovalados, sólidos e elásticos de matéria enegrecida e bruta, encerra-se o ritual místico de toda uma maldição, que é o extrativismo da borracha na região amazônica: – o homem, por menos livre que seja, torna-se um escravo ao transformar-se em seringueiro<sup>95</sup>.

Em Mário Maia – e seu narrador – ecoa a análise sociológica/psicológica a partir da qual Euclides da Cunha classificou o homem do Vale do Purus, na Amazônia acreana, como um “solitário”, ‘abandonado’ como o próprio rio Purus, condenado a nada produzir e não ter cultura, isolado na imensidão do deserto, ‘vítima’ de sua própria ganância e de uma faina repetitiva que o condena ao não pensamento, à ‘incapacidade’ e ‘imobilidade’ sob a terra, um ‘farrapo humano’, um ‘Judas ahsverus’ ‘fantasmagórico’ à mercê do rio e da natureza”<sup>96</sup>. Porém, ao contrário do autor de *Os sertões*, que procurou denunciar não apenas a “criminosa organização do trabalho” a escravizar o seringueiro, mas os padrões inflexíveis com seus “brutescos” regulamentos, amparados em normas de “expressão imbecil e feroz”<sup>97</sup>, na narrativa de Maia o trabalhador extrativista aparece como um “solitário” e “resignado” que se escravizava por si próprio em obstinada fantasia de enriquecimento, sem se dar conta ou, quando muito, somente tardiamente se apercebendo que a riqueza que brotava da seiva da seringueira implicava em tributo a ser pago com a própria vida, na “estática indiferença da paisagem da selva” que o soterrava

no anonimato e no silêncio dos gemidos, das lágrimas, da ansiedade, das aflições, dos soluços, dos gritos de desespero ou de cólera, das esperanças, das frustrações, do conformismo e da ambição febril de riqueza do nada, enfim dos dramas e tragédias que envolvem aqueles que ousam desafiar com a vida, a natureza tropical desse Setentrão. E emoldurando tudo, a paisagem sonolenta e indômita da Amazônia sem fim...<sup>98</sup>.

Nascido no Acre, Mario Maia não oculta sua empatia com os velhos coronéis dos rios e barrancos da Amazônia acreana, em narrativa literária que exala uma romântica visão sobre a empresa seringalista, “complexo sócio-econômico” em “torno do barracão”, a sede do seringal que define como “uma dentada da civilização na mata virgem”, uma imagem metaforizada em estreita sintonia com o despreendimento e persistência dos grandes padrões seringalistas, homenageados

<sup>94</sup> Maia, Rios e barrancos do Acre, 1980, p. 35.

<sup>95</sup> Maia, Rios e barrancos do Acre, 1980, p. 108-109.

<sup>96</sup> Albuquerque, História e historiografia do Acre, 2015, p. 9-10.

<sup>97</sup> Euclides da Cunha, Terra sem história, 1986, p. 37-38.

<sup>98</sup> Maia, Rios e barrancos do Acre, 1980, p. 45.

em seu romance na humanizada figura do coronel Fermiro Fernandes Farias que o doutor Melinho ouve “com atenção, respeito e quase veneração”<sup>99</sup>. Na narrativa de Maia, o trabalho e a exploração do trabalhador como parte da exploração da natureza brotam da terra, naturalizadas como sinônimos da “Amazônia indômita” e da “maldição” que recai sobre seres “ambiciosos e decadentes”. Nesse mesmo diapasão, com “persistência, tenacidade e trabalho”, os grandes proprietários avançavam “pelas terras de ninguém”, floresta adentro, dilatando seus “direitos lindeiros”<sup>100</sup> na condição de “senhores dos rios”<sup>101</sup>.

Assim como outras cidades acreanas que surgem no romance de Mário Maia, Rio Branco é reflexo dessa percepção romântica em torno da empresa seringalista e das relações sociais aí inseridas: sem conflitos de classes, sem indígenas, sem exploração do trabalho, mas repleta de mulheres, homens e crianças que, embora tratados com uma mistura de humanidade e condescendência, estão condenados às vicissitudes da natureza e à conduta moral do grande proprietário ou de governantes sempre dispostos a promover o “progresso”, o “desenvolvimento” e a “civilização” capazes de sanar os “males da selva” e da cidade. Na narrativa de *Rios e barrancos do Acre* quem chegava a Rio Branco, desde a “Curva da Judia”, ao longe avistava a silhueta da capital acreana, “espiando o vão do rio pelo mercado, a Mesa de Rendas e algumas casas de madeira que se alinhavam ao longo do barranco pela margem esquerda”<sup>102</sup>. A imagem não é nova, posto que marcada pela presença de enunciados que se repetem em outros textos e discursos, assim como não é nova a divisão da cidade “em duas porções”, tendo de um lado, as repartições públicas, “o Palácio do Governo, a Intendência, a Capitânia dos Portos, a Mesa de Rendas, a Usina Elétrica, a Igreja dos Padres”, a maior parte das residências e as áreas de fixação de colonos para a produção agrícola, parte dos esforços oficiais para o desenvolvimento regional; e do outro lado, a Fábrica de Castanha, “lúgubre casarão” localizado no Rabo da Besta, que servia de hospedaria aos arigós “soldados da borracha”, amontoados em dolorosa promiscuidade, fazendo suas necessidades fisiológicas em “penicos, latas e bacias”, utensílios precários, “velhos, enferrujados, furados, vazando, emprestando ao ar um odor característico de fezes e urina em decomposição de mistura com cheiro de restos alimentares azedados”<sup>103</sup>; era também desse lado que ficava o Beco do Mijo, o Quinze e a Seis de Agosto com seus tradicionais cabaré, a exemplo do Chico Aurélio, que rivalizava com a Bagunça da Anália, no Papouco, um raro ponto de boemia e prostituição do lado de Penápolis.

*Rios e barrancos do Acre* é marcado por uma escrita que transita entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica, evidenciando não apenas a tênue fronteira que as separa, mas a extrema dificuldade de localização do lugar exato onde elas se bifurcam. Nessa direção, ganha importância destacar que o próprio autor julga sua obra como “uma pálida expressão da verdadeira realidade” das vidas e dos sofrimentos das mulheres e homens que viveram o “resignado e anônimo esforço de integração política, social e econômica do Acre”<sup>104</sup>. Mario

<sup>99</sup> Maia, *Rios e barrancos do Acre*, 1980, p. 27.

<sup>100</sup> Maia, *Rios e barrancos do Acre*, 1980, p. 32.

<sup>101</sup> Termo emprestado a Mary del Priore e Flávio Gomes (Orgs.), *Os senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias*, 2003.

<sup>102</sup> Maia, *Rios e barrancos do Acre*, 1980, p. 77.

<sup>103</sup> Maia, *Rios e barrancos do Acre*, 1980, p. 95.

<sup>104</sup> Maia, *Rios e barrancos do Acre*, 1980, p. 15.

Maia enfatiza que escreveu um documento memorialístico sobre suas próprias experiências e sobre as experiências de outras pessoas e localidades diversas, que tenta transpor para as páginas de seu livro sob a mediação de uma linguagem que deseja a mais fiel, a mais objetiva, a mais verdadeira possível, como afirma no prefácio à primeira edição e na nota de “esclarecimento” à segunda edição. Em suas palavras, considerando a “natureza dos assuntos tratados”, o interesse pelo livro continua atual, “talvez mais do que na época de quando foi escrito. Isto porque nos dias de hoje (1980), alguns dos lugares referidos já não mais existem, levados que foram pelos desbarrancamentos. Outros apresentam-se profundamente desfigurados pelo tempo e pelo progresso”<sup>105</sup>.

Mário Maia acredita firmemente na inseparabilidade entre a linguagem e o acontecimento ou a coisa narrada e, com base nessa crença, apresenta os trabalhadores da floresta – e da cidade – como falantes de uma língua portuguesa que denuncia sua condição de subalternos e carentes de civilização ou carentes de um falar que supõe correto e fluente. Um “falar correto” que, em seu romance, é atributo do narrador e de personagens como o doutor Melinho (seu alter ego) e o coronel Fermiro, “dono do rio Macuã”. Porém, a “verdadeira realidade dos fatos” narrados por Maia é tecida como parte da mesma trama de tudo aquilo que, em meio à sua narrativa do real, foi ficcionalizado. Mesmo que seja considerada “um misto de realidade e de romance”, como assinalou Adalberto Sena<sup>106</sup>, sua narrativa não deixa de ser trama, aqui apreendida no sentido atribuído por Paul Veyne, ou seja, como “uma mistura muito humana e muito pouco ‘científica’ de causas materiais, de fins, de acasos”. Trama porque a realidade vivida/passada ou rememorada por Mário Maia é completamente humana, assim como o objeto de estudo de qualquer “historiador é tão humano quanto um drama ou um romance”. Em qualquer que seja a situação, a “trama pode se apresentar como um corte transversal dos diferentes ritmos temporais, como uma análise espectral: ela será sempre trama porque será humana, porque não será um fragmento de determinismo”. Os fios que tecem os acontecimentos narrados por Maia são tramas ficcionais e históricas, tramas humanas, pois “os acontecimentos não são coisas, objetos consistentes, substâncias; eles são um corte que realizamos livremente na realidade, um aglomerado de procedimentos em que agem e produzem substâncias em interação, homem e coisas”<sup>107</sup>.

Assim como Mário Maia, a escritora Florentina Esteves, também nascida no Acre, assume a empreitada de produzir uma narrativa memorialística em seu *Enredos da memória*, cujo sugestivo título já indica algumas interessantes pistas em torno dessa criação escrita. Atento a essas pistas, Ivan Cavalcante Proença, em prefácio ao livro, destaca que “enredo é trama” e “é rede”. Trama e rede tecidas pela memória que “também tece tramas e enreda” em um “universo ficcional” em que realidade e fantasia se “harmonizam e, por vezes, se acomodam”. Acomodamento que Proença antevê ao sinalizar que Esteves “transita por campos e meandros múltiplos”, marcados por tecituras de tempos, “espaços e gentes acreanos”, com a história, enquanto “fio narrativo literário ou histórico mesmo”, sendo explicitada em parte do livro na condição de “fatos e versões oficiais”<sup>108</sup>, fatos que surgem, como no saber popular, do ato de enredar, ou seja, do ato de

<sup>105</sup> Maia, Rios e barrancos do Acre, 1980, p. 19.

<sup>106</sup> Sena, Apresentação, 1980, p. 18.

<sup>107</sup> Veyne, Como se escreve a história, 1998, p. 42 e 46.

<sup>108</sup> Proença, Memória dos enredos, 1990, p. 9.

contar o ocorrido com as cores, sentimentos, entonações recriadoras de quem conta, delata ou denuncia algo, um mal feito, uma desobediência doméstica ou escolar, uma intriga de rua, um beijo ou um namoro às escondidas. Nesse caso, enfatiza Proença, fatos e versões aparecem enredados na lógica do “quem conta um conto aumenta um ponto”.

Florentina Esteves introduz seu livro com uma “autobiografia estilística” e algumas “ressalvas” aos leitores. Nelas lembra que sua trajetória vem de um “tempo em que Governador era Interventor, e a brisa do rio tangia poeira fina das ruas sombreadas de mangueiras”, um tempo em que “não havia asfalto nem estradas, só o ‘Ford de Bigode’ do Eduardo Pinho”. Um tempo de catraias fazendo a travessia do rio Acre, entre os dois distritos da cidade e os “gaiolas ou chatinhas”, apitando na curva da “Judia”, era sinônimo de “alegria da mesa renovada e farta”. Tempo de bailes na Tentamen, de idas ao Cine Theatro Eden e de descobertas “que os limites do quintal continuavam na rua”, brincando de “manja, macaca e peteca, de boneca e de roda”. Tempo de friagens com suas nuvens baixas ou de “rio cheio, balseiro passando sempre, sinal de alagação. Mundo de água na rua e nos quintais, sem cercas e sem fronteiras”. Seus enredos são por ela traduzidos como uma viagem de “regressão no tempo”, de “inversão do curso da vida”, em “ritmo de alívio e de alegrias” para que, nesse “refluir do tempo, a expressão antecedesse o pensamento; o acontecer, antes do gesto, e o nascer se antecipasse à gênese”. Uma viagem de criação e criaturas humanizadas no “útero fecundo da palavra”. Viagem em que as lembranças vêm à tona, invocadas no “tempo de agora”, “vestidas com as roupas mais vistosas; as melodias, com as notas mais sonoras, sem pudor e sem recato o coração-criança”<sup>109</sup>.

Nessa direção, sem receio de aparecer melancólica, Florentina Esteves tece uma Rio Branco de palavras, de lembranças selecionadas para fazer sentido às tramas que enreda contra um presente em que a Rio Branco e o Acre “como antigamente” foram reduzidos a velhas fantasias de carnaval e fantasmagóricas fachadas no Calçadão da Gameleira. Suas lembranças são as lembranças de um mundo que ruiu e que somente pode retornar pelos fios da trama, da palavra escrita, da narrativa histórico-literária de quem busca enfrentar os perigos dos tempos presentes na idealizada segurança de tempos passados, agora materializados em um mundo de linguagem. Nesse mundo ela enquadra distintos personagens seguindo os papéis que seus enredos lhes confere: Juvenal Antunes, poeta “pequeno, magro, desdentado, o cabelo avermelhado. (...) Alegre, bem-humorado, irreverente, mordaz, gesticular farto, novidadeiro”, povoando de “solidão o vazio, fantasias, desfastio daquele Rio Branco anos vinte-trinta”; Epaminondas Martins, interventor “que passou o cargo e a pobreza do ‘impávido torrão pátrio’ a Fontenelle, que o repassou a Meninéa Pereira”; Capitão e governador Oscar Passos e sua esposa Yolanda, brindando a “distinta sociedade acreana” com seus bailes no Palácio ao som da Orquestra da Guarda Territorial repetindo incansável o “Danúbio azul” que tanto agradava ao governante; Coronel e governador Luiz Sylvestre Gomes Coelho, o “bom velhinho”, e sua esposa, dona Izollete, promovendo a caridade cristã e obras da Legião Brasileira de Assistência; Major e governador Guiomard Santos e sua esposa Lydia Hames, “divisor de águas” que instituiu a “modernidade na cidade” e marcou o Acre com “educação renovada, agricultura, ‘Processo Arantes’, saúde, transporte, estradas, escolas, obras, mini-reforma agrária, jornal, rádio”, transformando o Território Federal em Estado; dona Yayá, que morava na Seis de Agosto, ensinava

<sup>109</sup> Esteves, Enredos da memória, 1990, p. 11-13.

bordado e envelheceu num “tempo de deslembra memória”, feito uma moldura na janela, com um “louro desmaiado” nos cabelos que foram embraquecendo, “alta, descarnada”, prendada com “mãos de fada”, comprometida com um amor irrealizável, um noivado, um casamento com aquele que nunca chegou, mesmo que fosse o Amadeu, arigó letrado que residia no Seringal Sericóia e, de vez em quando, aparecia em Rio Branco onde “espairecia o fastio (...), no Beco do Mijo, Papouco ou no fim da Seis de Agosto” até o dia em que lhe prometeu casamento e nunca mais voltou; Raimundo Doido, com “seus quarenta anos, baixo, parco em carnes”, calçado com “sapatos de seringa e as calças, que trazia amarradas com uma tira de pano”, arregaçadas “até o meio da perna”, uma espécie de arauto da cidade que “fazia mandados, pequenos carretos, capinava quintal, baldeava casa” e anunciava os acontecimentos, as inaugurações, as chegadas e saídas de autoridades, os eventos artístico-culturais e outras efemérides de modo performático pública: “três passos pra frente, três passos pra trás, batia o tambor. Caminhava mais um pouco até onde as pessoas pudessem vê-lo. Parava. Três passos pra frente, três passos pra trás, um gingado, batia o tambor” e, estufando o peito, retirava do “bolso da camisa suja amarrada na cintura puxava um papel amassado” que virava e revirava várias para encenar seus anúncios desde o Hotel Madrid, parando na “esquina do Beco-do-Mijo”, depois em frente ao “Pavilhão”, seguido da “farmácia do Lopes, depois no Demétrio Fecury, ganhava a rua África, voltava pela Seis de Agosto, rumava pro outro lado, rataplã, rataplã”; Bitó, com suas botas, seu colete franjado, lenço em volta do pescoço, chapéu de caubói, dois revólveres de plástico enfiados nos coldres à cintura, todos os dias e nos mesmos horários, sentava-se em frente ao Bar municipal para contar as histórias de suas imaginárias aventuras, povoando sonhos, criando fantasias, enfeitando a vida das crianças que lhe ouviam; Diva, caminhando pelas ruas, “riso berrante, aberto, travava e tropeçava nos agudos, subia o tom, fugia-lhe a voz de todo, tornava ao grave, grunhia, recomeçava. Chutava no chão lixos imaginários, xingava. Rua acima, rua abaixo. Sulcada a terra do repetido trajeto, pára e boceja”, convive com os animais da rua, cachorros, gatos, e amamenta seus filhotes; Garibaldi Brasil, um “artista” que ao dedicar seu “Mosaicos da Cidade Nascente” ao casal Guiomard Santos e Lydia Hames, angariou gratidão e “benfazejas benemerências” que lhe ajudaram a continuar enfrentando com irreverência, inquietude e brincadeiras a “apatia da vida modorrenta da cidade”; professora Sizinia Costa Feitosa, dona Mozinha, com sua “voz estridente, gesticular brusco”, olhar forte e palmatória ao alcance das mãos, era capaz de “amansar qualquer menino”; Padre José, “médico, Juiz-da-Paz, herborista, metereologista, amigo e conselheiro, parteiro”, ouvidor de confissões de patrões e espoliados<sup>110</sup>.

Transitando entre as inúmeras mulheres com seus específicos afazeres, os homens de poder e os “doidos” – de plantão em inúmeros escritos sobre a cidade e, em grande parte, caricaturas de olhares estereotipados – as personagens de Esteves são tecidas com afeto e ecoam a Rio Branco que planta em sua narrativa. Afetividade que não a livra de tentar ocultar as tensões sociais ou suavizar estereótipos comuns no que se refere à questão étnica, como evidencia em “Receita para ‘brabo’” ao “descrever” a tacacazeira, Donana, uma “preta velha, gorda”, que tinha residia no “térreo do ‘Pombal’”, um lugar com “chão de terra batida, escuro e... fedida”<sup>111</sup>; ou quando procura romantizar o caráter trágico e violento do cotidiano

<sup>110</sup> Essas personagens – e trechos transcritos – constituem praticamente todo o capítulo três da obra de Florentina Esteves. Ver Enredos da memória, 1990, p. 48-88.

<sup>111</sup> Esteves, Enredos da memória, 1990, p. 119.



das “mulheres do Beco do Mijo”, em uma dos mais impactantes e significativos textos de seu *Enredos da memória*. Imersa em paradoxos, mesmo a partir de uma memória seletiva, Florentina Esteves percorre sinuosos caminhos na tecitura de sua cidade. Cidade de um “tempo deslembado”, que irrompe em seus escritos, feito ciranda, peneirando, filtrando lembranças que se enredam na composição das relações sociais de uma filha de proprietários e comerciantes que vivia no cerne da “sociedade riobranquense” e não no entorno, nos diferentes mundos e “comunidades de destino” que viviam fora dos traçados dos limites dessa cidade, separadas como áreas de “desterro”, ou seja, seringais, colônias e outras pequenas comunidades distribuídas ao longo das terras do antigo Seringal Empresa.

Em tom nostálgico, parte substancial de sua narrativa é contextualizada no interior de um “tempo sem data”, tempo em que bucólicas “manhãs irisadas por entre o verde da folhagem da mata escandeciam o ar parado” e, “quando a tarde caía por sobre o rio, se ouviam grilos, sapos, pios, arrepios na noite”, iluminada pelos candeeiros.<sup>112</sup> Governando sua narrativa, é possível surpreender as metáforas do amazonialismo, que separa cultura e natureza, vinculando esta última ao primitivo e atrasado, e abre espaço no texto de Esteves que segue enredando e presentificando uma “Maria Ferrante, a florista”, que “fazia flores enquanto escutava a própria voz entoando ladainhas ou mal lembradas canções italianas” ou as bordadeiras, Marina e as irmãs Julieta e Luzia, que bordavam com “mãos velozes”, matizando “nas cores em harmonia o bailado dos cetins, lamês, linhos”. Nessa cidade platônica, cuja geografia ocupa uma pequena faixa de terra com ruas, praças, becos, casas, palácio do governo, igreja, mercado, quartel, escolas e outras edificações distribuídas nas duas margens do rio Acre e suas beiras de barrancos, os papéis sociais não se confundem e obedecem aos compassos das tramas da autora em verdadeiras ladainhas: “faziam doces as doceiras”, Palmyra e Ida Rodrigues, com seus “beijo-de-moça, queijadinhas, bombocado e o monumental bolo confeitado”; “costuravam as costureiras Carmelita, Almira e Candinha”, no diuturno pedalar na cadência do ritmo da máquina e na feitura de “vestidos, saias e enxovais de noivado”; “ensinavam as professoras” Mozinha, Hilda, irmãs Fecury, Vilarouca, as Baymas, Yayá, dona Benvinda e Selva Leite; tocavam piano as pianistas Jandyra, Elza Bayma, Helena Leal, Clarice, todas hábeis na execução dos “mesmos tangos e valsas que lhes ensinara Hilda Leite”; ajoelhadas na igreja, “cantavam bendito as beatas”; no meio das tardes, “as moças se arrumavam e, da janela, ou cadeiras na calçada, espiavam os rapazes que de longe as namoravam”; as crianças brincavam de gente grande: “as mães amamentavam, taberneiros tabernavam, cozinheiras cozinhavam, doceiras faziam doces, costureiras costuravam e bordadeiras bordavam o enxoval do bebê que esperavam. E por entre catraias de toldo azul, sem pressa passava o rio. Naquele tempo sem data”<sup>113</sup>. Tempo em que a cidade girava em torno do movimento do rio, que espelhava o verde “no apito dos navios que partiam ecos de anseios, miragens de arco-íris”; rio “indolente, em estios, por igapós”, deixando-se “ficar a esperar novas enchentes, na esperança renovada da partida. Balseiros encalhados nos barrancos. Barrocos os meneios do rio, redemoinha, e em torno de si mesmo faz remanso. Míngua, não porfia. Silencia”<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> Esteves, *Enredos da memória*, 1990, p. 85.

<sup>113</sup> Esteves, *Enredos da memória*, 1990, p. 85-86.

<sup>114</sup> Esteves, *Enredos da memória*, 1990, p. 29.

Nessa Rio Branco, de florentina Esteves, a vida girava em torno de certo Hotel Madrid, que pertenceu aos seus pais. Um hotel em que afirma ter vivido a infância, agora revivida na forma dos signos que também conformam a cidade com seu “casario informe debruçado nos barrancos, preferindo ver-se refletido nas águas viageiras”, vigiando o rio Acre que “corria lento” e “vadio para além da Curva da Judia”<sup>115</sup>. Cidade de dois lados ou distritos conectados pelo rio, mas, diferente do que escreveram outros autores que a precederam, marcada pelo encontro de uma sociedade em duas margens e não pelo maniqueísmo da luta entre a “virtude” e o “vício” ou entre o bem e o mal. Cidade que foi sendo expandida sobre a floresta, ritmada pelo “progresso que contagiava o povo”. Cidade de Usina Elétrica, Cine Theatro Eden e, depois, Cine Recreio; pouso dos primeiros aviões, blocos de carnaval na Tentamem e Rio Branco Futebol Clube, Mercado Municipal, Palácio do Governo, Quartel da Polícia, casarões avarandados, Gabinete Árabe de Leitura, Grêmio de Professores, Instituto Histórico e Geográfico do Acre, Ginásio Acreano, Escola Normal e jornais de circulação local<sup>116</sup> que, em conjunto, referenciam a capital acreana autora entre as décadas de 1920-1950. Uma cidade que, embora seja “modorrenta” e “parva”, não é caracterizada pela decadência com a qual foi urdida por Abguar de Bastos, Océlio de Medeiros, Miguel Ferrante e Mário Maia, mas pelo sonho do “castelo azul de cristal”, pelos cenários e personagens lúdicos, pelas brincadeiras inocentes e pueris, pelos saraus e serenatas, pelo cinema e teatro em uma clareira de “civilização na selva”, por eletrodomésticos e mercadorias importadas da Europa, por telhas, vitrais, roupas, discos, pianos, livros e frutas que atravessavam o Atlântico e adentravam o Amazonas e seus afluentes até o Acre, em navios que abasteciam a cidade para as festas e bailes de natal e ano novo.

Uma cidade notadamente distante dos “pobres diabos” que viviam no “desterro dos seringais” ou nas matas, colônias e bairros que iam surgindo no entorno da “rua”. “Pobres diabos” que Esteves não deixou de enredar, mantendo-os no interior do bordão da origem “nordestina”, que foi trocada pela busca do eldorado no “inferno verde” enquanto o “Nordeste”, anacronicamente presente em narrativas históricas e literárias, ficou no banzo da saudade, obscurecido pela floresta tentacular, com sua “mata hostil e agressiva”, repleta de “cipós retorcidos, emaranhados, enroscados a troncos frondosos”, um labirinto viscoso de galhos e folhas com cobras “zunindo nos ouvidos ou atropelando-se nas pernas” e as onças esturrando em simbiose com a correria das pacas, tatus, cutias, macacos e coelhos em um éden infernal completado pela presença de enormes aranhas saindo de suas tocas em troncos de árvores e pedaços de paus secos e apodrecidos, enquanto os pés de mulheres e homens – mansos ou bravos – afundavam na lama e na folhagem para serem tomados pelas jiquitaias no mesmo instante em que milhares de piuns, meruins e mucuins sedentos e vorazes penetravam pelos “ouvidos, nariz, olhos, alojando-se nos cabelos” e deixando o “corpo todo um só repasto”. Enfim, um lugar de “solidão úmida, abafada, pegajosa”, que sugava as energias dos homens e os empurrava para a cachaça, crentes de nela encontrar a panaceia para todos os seus males: “pra cortar sezão, tirar verme, espantar fome, levantar forças, dar coragem pra enfrentar essa vida de degredado, nesta miséria de fim-de-mundo”<sup>117</sup>.

<sup>115</sup> Esteves, Enredos da memória, 1990, p. 26-28.

<sup>116</sup> Esteves, Enredos da memória, 1990.

<sup>117</sup> Esteves, Enredos da memória, 1990, p. 105-106.

Florentina Esteves lembra e relembra o passado que lhe convém lembrar/tecer como expressão de um real que se esmera em dar forma numa batalha incansável e inócua. Suas lembranças são lembranças voluntárias e também transitam sob o peso opressor da fossilizada narrativa oficial e hegemônica de um Acre ocupado por nordestinos, mesmo que não existisse uma região Nordeste no Brasil de meados do século XIX e inícios do XX. O fato é que, em sua narrativa – e nas narrativas de uma grande legião de historiadores e literatos – seringueiro é sinônimo de nordestino ou seu descendente. Um nordestino transformado em categoria étnica, racializado no âmbito do “seringalismo” e da “seringalidade”, como analisou João Veras de Souza<sup>118</sup>. Um nordestino tangido pela seca, pela fome, pela miséria, que também fazem parte do repertório identitário dessa fantástica invenção. Um nordestino “massa”, estatística da fome e da morte, passageiro de terceira classe em imundos navios gaiolas, coletivo indistinto, anônimo, sem rosto e sem voz, um corpo desmaterializado de milhares de seres fantasmáticos que, oriundo de certo sertão árido, seco e violento, adentrou outro sertão, isolado e desértico ou vazio de humanidade e de civilização. E, nesse “abismoso reino de solidão”, foi protagonista de um épico, uma luta titânica contra o deserto e a solidão, contra as feras humanas e não humanas, contra as “as febres loucas e breves que mancham o silêncio e o cais”<sup>119</sup>. Épico que serviu de marco fundador para a extraordinária invenção do Acre brasileiro, um Acre que virou parte da narrativa da nação, disputado e arrancado à Bolívia e Peru em batalhas travadas a ferro, fogo e palavras. Batalhas em que a diplomacia das armas e da desigual correlação de forças bélicas foi dissimulada por tratados em que aos mais fracos – “audaz estrangeiro” – a única alternativa era subscrever ou fenecer<sup>120</sup>. Em síntese, no seu exercício rememorativo, impregnado de fantasias lúdicas e de certo modo de conceituar a realidade, Florentina Esteves adentra o pantanoso terreno da memória histórica da cidade, base de sustentação da cristalizada história oficial, a história una, indivisa, triunfante e marcada por uma “racionalidade totalitária que define vectores lineares de tempo”<sup>121</sup>. Um tempo que avança insustentável, vago e inchado de retóricas repetitivas, de fantasmagorias, de sangue e destruição ocultos pelo dissimulado bordão da “ordem” e do “progresso”. Tempo de uma perspectiva sedentária, mesmo que fundado numa errância que foi soterrada pela “maquinaria discursiva” que a isolou e neutralizou no além-mítico da saga indolor e incolor dos pioneiros ou desbravadores e sua obsessão por lugares, florestas e mulheres virgens; tempo que segue impassível desde o ato inaugural da narrativa que o funda na condição de mito de origem ou marco civilizatório – em eterna “evolução” e “desenvolvimento” – até chegar ao presente. Um presente redimido pela escrita/reescrita do mesmo, incessantemente pintado com as cores nauseabundas da propaganda estatal, que inventa e reinventa um tipo acreano ou essência acreana, certa acreanidade que “atravessou e venceu” o deserto “inferno verde”, mesmo que sob o signo da barbárie, da violência e da cobiça sem medida, justificada pelo discurso da integração e defesa da nação e suas fronteiras, amansando a “selva” e os “selvagens”.

<sup>118</sup> Souza, *Seringalidade*, 2017.

<sup>119</sup> Em alusão a um trecho de “Corsário”, canção e música de João Bosco e Aldir Blanc, 1975.

<sup>120</sup> Referência ao Tratado de Petrópolis, entre o Brasil e a Bolívia, 1903; e Tratado do Rio de Janeiro, entre o Brasil e o Peru, 1909.

<sup>121</sup> Vilela, *Corpos inabitáveis. Errância, Filosofia e memória*, 2001, p. 233.

Para concluir devo salientar que, nessas narrativas da “literatura de expressão amazônica”, o Acre, seus rios, florestas, gentes e cidades são sempre marcados pelo emblema da distância e da solidão, do vazio, solitário e isolado, do deserto e da inundação, das pragas de mosquitos e das doenças, das inundações e das estiagens. Envoltos nesses signos o homem é a imagem do sertanejo, mas também do aventureiro nacional a domar os sertões, a amansar a terra e a disputá-la com outros tipos humanos, sejam eles “selvagens primitivos” ou “estrangeiros” de inúmeras nacionalidades. Intocável nessa literatura é a ética da conquista, do triunfalismo, do “heroísmo dos que lutaram pela terra”, que deram seu sangue por uma causa e “essa causa era a causa do Brasil”. De um Brasil que também hostiliza e abandona e suga e explora esses homens, que “lutam pela liberdade e pela autonomia” em torno da imaculada imagem de Plácido de Castro, “nosso” caudilho laureado no panteão dos heróis da pátria. Nessa literatura ganha espaço uma ética não do silêncio, mas do silenciamento, pois os indígenas que viviam/vivem nas terras em que está encravada a capital acreana nunca são mencionados. Foram silenciados, ignorados, invisibilizados para serem esquecidos e os escribas esqueceram que esqueceram. Na ética e estética do heroísmo, nossos heróis são movidos pelo altruísmo do desinteresse econômico e do interesse da defesa da pátria, mesmo quando essa pátria sequer existia. São nordestinos oriundos de um Nordeste que também sequer existia, mas continua sendo cantado em verso e prosa de modo paradoxal, mas como eficiente sustentáculo da dominação e dos dominantes do passado e do presente.

## REFERÊNCIAS

ABGUAR BASTOS, Damasceno. Certos caminhos do mundo (romance do Acre). Rio de Janeiro (DF): Hersen Editor, s/d [1936].

ABGUAR BASTOS, Damasceno. Introdução, In: CRAVEIRO COSTA, João. *A conquista do deserto ocidental: subsídios para a história do Território do Acre*. [Coleção Documentos para a história do Acre], Brasília (DF): Senado Federal, 2005 [1940].

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5.ed., São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de; ISHII, Raquel Alves. A Amazônia acreana de Abguar Bastos. *Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades*, Edufac, v. 2, n. 1, p. 116-136, 2013.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. História e historiografia do Acre: notas sobre os silêncios e a lógica do progresso. *Revista Tropos – Comunicação, Sociedade e Cultura*, Edufac, v. 1, n. 4, p. 1-19, 2015.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. Acre, In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues; SARRAF-PACHECO, Agenor (Orgs.). *Uwa’kuru – dicionário analítico*. Rio Branco (AC): Nepan Editora, 2016, p. 14-30.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. Amazonialismo, In: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues; SARRAF-PACHECO, Agenor (Orgs.). *Uwa’kuru – dicionário analítico*. Rio Branco (AC): Nepan Editora, 2016, p. 73-86.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. Leituras de Stuart Hall em cenários amazônicos, In: *Projeto história 56*. São Paulo (SP): Educ, 2016, p. 115-136.

ALVES, Antonio. “A cidade renascente”, In: CARNEIRO BRASIL, Garibaldi. *Mozaicos da cidade nascente – Crônicas*. Rio Branco (AC): Gráfica e Editora Poronga, 1993 [1950].

ANDRADE, Edmara Alves de. *As dobras do silêncio: uma leitura de um romance de Miguel Jeronymo Ferrante*. Rio Branco (AC): PPGLI-UFAC, 2012 [Dissertação de Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade].

CARNEIRO BRASIL, Garibaldi. *Mozaicos da cidade nascente – Crônicas*. 2. ed. (facsimile), Rio Branco (AC): Gráfica e Editora Poronga, 1993 [1950].

DEL PRIORE, Mary; GOMES, Flávio (Orgs.). *Os senhores dos rios: amazônia, margens e histórias*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

ESTEVES, Florentina. *Enredos da memória*. Rio de Janeiro (RJ): Oficina do Livro, 1990.

EUCLIDES DA CUNHA, Terra sem história, In: EUCLIDES DA CUNHA [Organização, introdução e notas de Leandro Tocantins]. *Um paraíso perdido* (ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia). Rio de Janeiro: José Olympio Editora/Fundação de Desenvolvimento de Recursos Humanos, da Cultura e do Desporto do Governo do Estado do Acre, 1986, p. 25-38.

FERRANTE, Miguel Jeronymo. *O silêncio*. São Paulo (SP): Editora Ática, 1979.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 6. ed., Rio de Janeiro: Forense, 2000.

MAIA, Mário. *Rios e barrancos do Acre* (romance). 2. ed., Brasília (DF): Centro Gráfico do Senado Federal, 1980.

MEDEIROS, Océlio de. *A represa* (romance da Amazônia). Rio de Janeiro (RJ): Irmãos Pongetti Editores, 1942.

MEDEIROS, Océlio de. *Jamaxí: a poesia do Acre em três tempos (hoje, ontem e anteontem)*. Rio de Janeiro (RJ): Arquimedes Edições, 1979.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *Memória dos enredos*, In: ESTEVES, Florentina. *Enredos da memória*. Rio de Janeiro (RJ): Oficina do Livro, 1990, p. 9-10.

SENA, Adalberto. Apresentação, In: MAIA, Mário. *Rios e barrancos do Acre* (romance). 2. ed., Brasília (DF): Centro Gráfico do Senado Federal, 1980.

SOUZA, João Veras de. *Seringalidade: o estado da colonialidade na Amazônia e os condenados da floresta*. Manaus (AM): Valer Editora, 2017.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp, 4. ed., Brasília (DF): Editora da UNB, 1998.

VILELA, Eugénia. Corpos inabitáveis. Errância, Filosofia e memória, In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Orgs.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga, Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2001, p. 233-253.

ZANNINI, Iris Célia Cabanellas. *Fragmentos da cultura acreana*. São Luís: Corsup/ Edufma, 1989.

# **Os Bora e os Uitoto do noroeste amazônico no relato antropológico de Thomas Whiffen**

---

Hélio Rodrigues da Rocha  
João Carlos Pereira Coqueiro

Como inúmeros outros viajantes estrangeiros<sup>122</sup> que estiveram na Amazônia, Thomas Whiffen, aventureiro e explorador britânico – autodidata em Antropologia – desejava viver uma “experiência autêntica” e, de preferência, em lugares geograficamente distantes de seu mundo metropolitano ou, muito comumente, nas margens dos mapas da ‘civilização’ e, portanto, em um lugar ainda a ser investigado e apresentado ao mundo das ‘letras’, em contrabalanço com um mundo dito ‘iletrado’, ou seja, um mundo sem escrita. Nesse fito, imbuído de um espírito de aventura e coragem, e após a leitura do relato *Viagens pelos rios Amazonas e Negro*, [entre outros], do naturalista, geógrafo, antropólogo e biólogo britânico Alfred Russel Wallace (1823 - 1913), Thomas Whiffen, que carregava consigo o manual *Notes and queries on Anthropology* [Guia Prático de Antropologia], afirma que “na primavera de 1908, encontrando-me há quase dois anos na lista de desempregados por conta do meu estado de saúde, enfasiado não só de uma inatividade forçada, mas também do mundo civilizado, decidi que viajaria e veria algo relativamente desconhecido e ainda sem registro em algum canto do mundo”<sup>123</sup>.

Escolhida a região ‘periférica’, o noroeste amazônico, especificamente as terras entre os rios Japurá/Caquetá e Içá/Putumayo, ao mesmo tempo território fronteiro do Brasil, Peru e Colômbia, Whiffen chega a Manaus no fim do mês de maio de 1908 e dali, após diversas inquirições sobre as viagens pelos rios amazônicos, segue para Iquitos, situada à margem direita no Alto Amazonas, no Peru. Como esclarece o próprio viajante, “embarquei rumo a Iquitos num navio a vapor da Companhia de Navegação, e cheguei a essa cidade peruana na segunda semana de junho”<sup>124</sup>. É dessa ‘cidade-empresa’ de Julio Cesar Araña que parte o entusiasmado viajante londrino, com seu olhar classificatório, rumo aos territórios dos Bora, Uitoto, Muinane, Resigaro, Okaina, Maku, Taikena, Yuri, Menimehe, Muinane, Roucouyennes, Andoke, Tukana, Miranha, Makuina, Carijona, Kuretu, Nonuya, e outros grupos indígenas. De fato, foi “por meio dos bons serviços do Consulado Britânico que parti de Iquitos pelo rio principal, o Amazonas, e adentrei o Içá ou Putumayo, até El Encanto, na boca do Cara-Paraná, aonde cheguei em meados de agosto”<sup>125</sup>. É a partir desse ponto que começa a fazer os registros etnográficos whiffenianos sobre os modos de vida e os costumes de dois grupos linguísticos de indígenas – Bora e Uitoto.

<sup>122</sup> Há inúmeros viajantes que viveram ou passaram algum tempo na região amazônica. Ver, por exemplo, Gaspar de Carvajal (1542), Lope de Aguirre (1561), Walter Raleigh (1595); Cristóbal de Acuña (1640); Pe. João Daniel (1750), Pe. Samuel Fritz (1689), La Condamine (1735), Alexandre Rodrigues Ferreira (1783), Charles Waterton (1812), Spix & Martius (1817), Henry Lister Maw (1819), Robert Schomburg (1834), Paul Marcoy (1846), Richard Spruce (1849), William Chandless (1861), Luís e Elizabeth Agassiz (1865), James Orton (1865), Henry Bates (1848), Alfred Wallace (1848), Lewis Herndon e Lardner Gibbon (1851), Charles Hart (1867), Pereira Labre (1872), Edward Mathews (1873), Jules Crevaux (1876), Henri Coudreau e Olímpia Coudreau (1882), Ermano Stradelli (1889), Theodor Koch-Grünberg (1903), Walter Hardenburg (1907), Henry Tomlinson (1910), Hamilton Rice (1924) e muitos outros viajantes-cronistas. Na verdade, há uma miríade de escritores-viajantes que têm a região amazônica como palco de suas escritas, de exploradores a repórteres investigativos.

<sup>123</sup> *The North-west Amazons: notes of some months spent among cannibal tribes* (2009), de Thomas Whiffen. Todas as traduções das citações referentes ao relato de Whiffen são do autor deste texto.

<sup>124</sup> Whiffen, 2009, p. 02.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 03.



No entanto, dentre todos esses nomes extratribais registrados, conforme citados anteriormente, Whiffen estava consciente de que esses nomes de grupos indígenas eram “meros apelidos dados por tribos vizinhas”<sup>126</sup>. Assim, os Bora eram tidos por seus vizinhos Uitoto como “caras de porco” e, em contrapartida, os últimos eram chamados pelos Bora de Uitoto, o que significava “mosquitos”<sup>127</sup>. Todos esses nomes de grupos linguísticos indígenas faziam parte de uma nomenclatura exotérica e, portanto, aos viajantes, era praticamente impossível saber, verdadeiramente, como os indígenas se autodenominavam, considerando-se que eram seus vizinhos quem os nomeavam dessa ou daquela forma, como pontua Whiffen em suas reflexões antropológicas. Ou seja, ao usar o termo exotérico, Whiffen se refere aos nomes indígenas extratribais. A palavra uitoto, por exemplo, quer dizer inseto, numa forma depreciativa de nominar o Outro. Assim, Whiffen se apoia em Jules Crevaux, viajante que o antecedeu, para afirmar que os Carijona e os Roucouyennes usam o termo uitoto com o sentido de “inimigo”. O que fica claro é que os próprios indígenas nem sempre se autodenominam como o viajante ouviu o nome de tal grupo pela primeira vez, posto que são sempre nomes dados por outros grupos indígenas e nem sempre esses nomes são reconhecidos pelos nomeados. O termo Menimehe, por exemplo, diz Whiffen significar “cara de porco” na língua dos Bora; e assim sucessivamente.

Adentrando um mundo indígena em agonia, já que essa região estava submetida a uma prática colonialista predatória executada por funcionários de *La Casa Arana*, com venda das ações da *Peruvian Amazon Company* na Bolsa de Valores de Londres, Whiffen – apesar de seu relato não deixar claro como conseguiu adentrar esse território que estava sob o domínio do terror<sup>128</sup>, nem de descrevê-lo e muito menos denunciá-lo ao mundo metropolitano – “estava ansioso para descer esse rio e descobrir, se possível, o destino de Eugene Robuchon, o explorador francês que tinha desaparecido há cerca de dois anos”<sup>129</sup> e que estava na região sob um contrato assinado com o governo do Peru e a empresa *caucheira* mencionada. Ao contrário de Thomas Whiffen que, afastado do seu ofício no exército britânico, decidiu visitar a Amazônia indígena por contra própria e, dessa maneira, contribuir com os estudos antropológicos sobre povos nativos da região visitada, em especial, apresentar os resultados de sua pesquisa de campos ao Real Instituto de Antropologia da Grã-Bretanha, de cuja sociedade era membro.

Assim, depois de várias conversas com alguns dos sobreviventes da última expedição de Robuchon, pois “Interroguei cuidadosamente todos os sobreviventes que encontrei da expedição de Robuchon”<sup>130</sup> – Whiffen, desanimado e ciente de que jamais encontraria o viajante francês, afirma: “Presumo que ele foi surpreendido por um bando de indígenas, capturado e assassinado ou levado em cativeiro para seus covis na banda norte do Japurá” (...). “É sobre um desses grupos de indígenas

<sup>126</sup> Ibid, p. 243.

<sup>127</sup> De acordo com Julio Quiñones, em seu romance etnográfico *En el corazón de la América virgen*, “Uitoto é uma palavra de origem Karib, dos Carijona do norte do Caquetá. Provém do lexema “itoto”, que quer dizer inimigo. Esta designação também serve para se referir a outros grupos nativos da parte sul do Caquetá, contra os quais faziam guerra com o objetivo de fazer prisioneiros e comercializá-los como escravos. A grafia reconhecida para Uitoto diferem e apacem também como Huitoto, Witoto ou Güitoto.

<sup>128</sup> Ver a obra *O paraíso do diabo: relato de viagem e testemunho das atrocidades do colonialismo na Amazônia*.

<sup>129</sup> Whiffen, p. 05.

<sup>130</sup> Whiffen, 2009, p. 06.

que, relutantemente, me vejo obrigado a colocar a responsabilidade pela morte de Eugene Robuchon em março ou abril de 1906”<sup>131</sup>. A partir desse veredicto, o viajante britânico informa a seu leitor que

No dia 18 de agosto [1908] partimos para o rio Igara-Paraná, depois de ter conseguido oito indígenas que serviriam como carregadores, dois mestiços e oito “rationales”, ou indígenas semicivilizados, armados com rifles Winchesters, juntamente com três mulheres indígenas, esposas de três dos *rationales*.

Devo esclarecer que consegui esses indígenas armados no Cinturão da Borracha por meio de acordos com seus patrões. Os seringalistas costumam treinar indígenas jovens para usá-los como batedores e, dessa forma, obter borracha das tribos hostis àquelas a que pertencem<sup>132</sup>.

Apesar do objetivo principal do presente texto não ser demonstrar as formas de controle exercidas sobre os nativos da região pela *Peruvian Amazon Company*, percebe-se que o uso de rifles pelos indígenas – algo destoante das demais partes do relato de Whiffen referente ao arsenal de guerra dos Bora e Uitoto, pois “o armamento do indígena constitui-se, em sua maior parte, de armas projetadas para luta corpo a corpo com homem ou animal”<sup>133</sup> – tinha como objetivo as famigeradas *correries* [aprisionamento de indígenas] contra grupos de indígenas indefesos. De fato, os capatazes e chefes das ‘*estações caucheras*’ os obrigavam a colher, produzir e entregar a cota de borracha exigida pelos empregados da empresa, criando, assim, um verdadeiro reino do terror que Whiffen, estrategicamente, evita mencionar em seu relato de cunho científico. O seu objetivo, além de investigar o desaparecimento de Robuchon, era ‘textualizar’ as culturas Bora e Uitoto da região dos rios Içá e Japurá, mas em território colombiano/peruano, considerando-se que as fronteiras desses dois países estavam em litígio à época. Assim, o rio Içá, quando em território não brasileiro, chama-se Putumayo e o Japurá passa a ser o Caquetá. É nesse entremeio de línguas, terras e povos que Whiffen faz suas andanças em suas investigações dessas culturas “primitivas” e ainda não estudadas pela Antropologia à época dos registros whiffenianos. “Grosso modo”, esclarece Whiffen, “interessam-me as terras fronteiriças do Brasil, do Peru, da Colômbia e talvez do Equador, uma região reivindicada em parte pelos três últimos, porém não administrada por nenhum deles”<sup>134</sup>.

Como dito anteriormente, os registros dos modos e costumes dos indígenas Bora e Uitoto começam depois que Whiffen chega à primera maloca. Como o próprio viajante pondera:

Depois do silêncio e da semiescuridão da mata, o viajante emergirá numa clareira. E embora seja o local de uma maloca, não há um vilarejo, nem um aglomerado de cabanas, exceto entre algumas tribos do baixo Apaporis. Há apenas uma casa grande, coberta de palha, que se parece com um enorme monte de feno, construída ao ar livre. É o lar de cerca de sessenta indígenas<sup>135</sup>.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 03.

<sup>133</sup> Ver o capítulo VIII do relato de Whiffen.

<sup>134</sup> Whiffen, p. 17-18.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 40.

É à moda de um naufrago que vem à tona num mar revolto que as descrições etnográficas whiffenianas têm início, mas não sem muitas comparações e críticas ao mundo ‘civilizado’ britânico. Aos seus leitores, portanto, urge descrever o que é uma maloca, ou seja, uma casa tribal dos Bora e Uitoto. Sob o olhar atento de Whiffen, não há muitos sinais de que nessa clareira residem humanos, porque “não há lixos nos arredores da casa”, posto que “qualquer resíduo é mais rapidamente retirado pelas formigas do que seria pelo serviço de coleta de lixo mais eficiente de Londres”<sup>136</sup>. Entretanto, para o viajante, “o silêncio e a solidão parecem muito menos intensos do que na mata”. E os sentidos inquiridores do etnógrafo, que não sabe a língua dos indígenas, mas tinha contratado John Brow, um cidadão norte-americano nascido em Chicago<sup>137</sup>, para ser guia e intérprete, começam as observações, inquirições e – mesmo que, provavelmente inconsciente – o processo de tradução cultural, posto que “o processo de tradução tem lugar no exato momento em que o etnógrafo se envolve com um modo específico de vida – assim como faz uma criança ao aprender a crescer em uma cultura específica” (ASAD, 2014, p. 229).

Vale salientar que Whiffen não esteve entre os Bora ou entre os Uitoto com a intenção de viver *como* um membro do grupo, mas tão somente de textualizar sobre um modo de vida completamente diferente e, implicitamente [mas não tanto], inferior aos seus modos europeus. Portanto, na travessia operada por Whiffen em sua *textualização* das culturas indígenas Bora e Uitoto, ele se vale tanto dos registros de inúmeros outros viajantes estrangeiros à Amazônia – Wallace, Hardenburg, Bates, Spruce, Martius, Charles Waterton, Sant’anna Nery, Crevaux, in Thurn, Koch-Grünberg, Hamilton Rice, Alexander Humboldt, Clements Markham, Robert Schomberg, Silva Coutinho e muitos outros – quanto das traduções feitas por seu guia-intérprete e, ainda, do manual antropológico *Notes and queries on Anthropology* [Guia Prático de Antropologia<sup>138</sup>] que, de acordo com Whiffen, para simplificar a transliteração, embora em sacrifício às distinções mais refinadas da língua, “o sistema ortográfico da Sociedade Real de Geografia, usado neste trabalho, e a explicação do sistema dado nos apêndices [do relato de Whiffen] com os vocabulários Uitoto e Bora – foram retiradas das regras estabelecidas por essa sociedade e adotadas pelo Instituto Real de Antropologia”<sup>139</sup>. Além do mais, como assevera Asad (2016),

o objeto da tradução etnográfica não é a fala historicamente situada (esta seria a tarefa do folclorista ou do linguista), mas a “cultura”, e para traduzir a cultura, o antropólogo precisa primeiro ler e, então, reinscrever os significados implícitos que residem aquém/ dentro/além da fala situada (ASAD, 2016, p. 231).

Durante os sete meses em que esteve nos territórios indígenas dos rios Içá e Japurá – na verdade nos rios Putumayo e Caquetá colombianos – Whiffen tanto fotografou grupos, casais, pajés, dançarinos, crianças, mulheres e homens indígenas,

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ver o texto “John Brown: um personaje de leyenda y testigo de excepción”, de Ramiro Rojas Brown. In *El paraíso del diablo: Roger Casemen y el informe del Putumayo, um siglo después*. Sampedro, Bonilla e Camacho (organizadores). Bogotá: Editorial Kimpres SAS, 2014.

<sup>138</sup> *Guia Prático de Antropologia*. Trad. Octavio Mendes. São Paulo: Cultrix, 1973.

<sup>139</sup> Whiffen, 2009, p. 249.

quanto fez desenhos de plantas, palhas, instrumentos musicais, utensílios de cozinha, objetos do vestuário, implementos agrícolas, adornos plumários indígenas e, obviamente, como não poderia de deixar de fazer, como prova o subtítulo de seu relato [*notas de alguns meses que passei entre tribos canibais*], descrever as razões da prática de canibalismo, assunto discutido mais adiante.

Todos esses registros iconográficos servem como comprovação de que o viajante explorador esteve entre esses povos e lhe garantem a validação de seu trabalho etnográfico, além de servirem [essas ilustrações] como inspiração para as suas ponderações acerca dos hábitos e costumes desses ‘filhos da mata’, como escreveu em seu relato. Whiffen procurou textualizar tudo que estivesse relacionado aos Bora e Uitoto, que foram os dois grupos com os quais se preocupou e os únicos com os quais foi possível tratar no seu relato, apesar de várias menções a outros grupos, simplesmente como categorias de comparação.

Assim, Whiffen começa a sua etnografia pela descrição da maloca, dos utensílios de cozinha, rotina diária dos indígenas, dos insetos, animais de estimação, contendas intertribais, tribos amistosas e inimigas, o interminável estado de guerra, comércio e comunicação intertribais, parentesco, o cacique [xamã], sua posição e poder, leis, conselho tribal, consumo de tabaco e de álcool, sistema e regras de casamento, posição social das mulheres, indumentárias usadas nas festas, os cuidados com os cabelos, as marcas tribais, as pinturas corporais, os venenos, os tabus, as crenças e o sistema mágico-religioso, os escravos, até chegar aos mitos e divindades desses dois grupos linguísticos e, ao final do relato, ponderar que

essas tribos adentraram a floresta em uma condição muito primitiva. A floresta os deteve, atrofiou-lhes o crescimento, mas não os mergulhou de volta à Idade da Pedra. As próprias pedras negam, *porque a pedra não é o substituto natural do ferro nessas regiões*. De onde as tribos vieram, e quando, em qualquer época longínqua da nossa história da Terra, eram um povo neolítico – dificilmente isso, um povo emergindo das condições instáveis de caçadores paleolíticos, agrícolas, mas ainda não pastoris, e dessa forma eles permaneceram ao longo dos séculos<sup>140</sup>.

Como se pode deduzir, Whiffen não apenas se preocupou com a documentação sobre os modos de vida e costumes indígenas amazônicos, mas também textualizou culturas ameaçadas de extinção, ora com imagens românticas, ora selvagens em relação ao nativo Sob essa perspectiva, Whiffen possibilitou aos estudiosos das culturas ‘ditas periféricas do mundo’, tanto um conhecimento dessas ‘formas de vida relativas e históricas’, (cf. SAHLINS, 1990), quanto elaborou um juízo de valor estereotípico, característico de muitos outros viajantes do início do século XX. O subtítulo de seu relato antropológico comprova, para além dos objetivos esclarecidos na introdução, por que ele esteve entre os Bora e os Uitoto da região noroeste da Amazônia: para comprovar que os indígenas “são, indiscutivelmente, canibais, especialmente os Bora, Andoke e Resigaro<sup>141</sup>”. Todavia, o viajante não compartilha, como muitos outros viajantes da época, da teoria da decadência racial e cultural, embora apresente os Uitoto e os Bora como ingratos, traiçoeiros e guerreiros violentos; um povo neolítico. Assim, afirma Whiffen: “De onde as tribos vieram, e quando, em qualquer época longínqua da nossa história da Terra, eram

<sup>140</sup> Ibidem, p. 266.

<sup>141</sup> Ver capítulo VIII do relato de Whiffen.

um povo neolítico – dificilmente outra coisa; um povo emergindo das condições instáveis de caçadores paleolíticos, agrícolas, mas ainda não pastoris, e dessa forma permaneceram ao longo dos séculos”<sup>142</sup>.

Sobre a questão musical desses grupos linguísticos etnografados por Whiffen, o viajante dedicou dois capítulos de seu relato, o XV e o XVI. Assim, cabe ainda pontuar que o viajante registrou algumas canções indígenas que, sob um viés pós-colonialista – ou seja, contrária a qualquer prática colonialista – comprovam que esses grupos linguísticos de nativos do Putumayo e adjacências não eram ‘crianças crescidas’, mas pessoas capazes de reflexões políticas quando da presença do estrangeiro em suas terras, porque, perguntam os Uitoto: “O que quer o forasteiro?” Para ilustrar esta afirmativa, apresento uma canção registrada por Whiffen no capítulo XVI, quando de uma dança realizada por algumas mulheres Uitoto, que questionavam a presença do viajante na região.

À nossa tribo chegou um estranho,  
Seja bem-vindo, honrado estrangeiro.  
E de onde vem este forasteiro?  
De que país distante e desconhecido?  
Por que esse amigo está entre nós?  
Que missão o traz aqui?  
Não há em sua terra natal  
Campos férteis e mulheres amáveis  
Para que venha buscar entre nós,  
Portanto, a satisfação de seus desejos?

Como se chama esse desconhecido?  
Contem-nos como o seu povo o chama.  
O chamam de Whiffena, Ri-e-i;  
Chamam ele de Whiffena, o homem branco.  
Em parte, também, seu nome é Itoma.  
Mas – seus conhecidos e amigos do peito –  
Digam-nos, como se dirigem a ele?  
Ele é apelidado por seus amigos do peito  
Ei-fo-ke, o mjutum-de-bico-vermelho.

Ei-fo-ke, o mutum-de-bico-vermelho.  
É este, então, o nome cativante  
Que suas amantes lhe sussurram  
Quando dele querem se enamorar?  
Não, isso não é bom!, o mutum-de-bico-vermelho  
É um pássaro com bico vermelho.  
Sim, um longo e afiado bico vermelho.  
E uma cauda longa e pendente.  
Não, o nome dele não é Ei-fo-ke.  
Que o seu nome de amante seja Okaina!

É digno de nota que, de acordo com Whiffen, os indígenas não tinham coesão nas suas produções e a reiteração era a característica marcante de todas as suas canções. Assim, para o viajante, o som e o ritmo da canção cantada durante a dança

<sup>142</sup> Whiffen, 2009, p. 266.

pelas mulheres Uitoto lhe sugeriram a métrica da canção de *Hiawatha*, poema épico baseado em lendas dos povos nativos da América do Norte, que foram compiladas pelo poeta norte-americano Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882).

Ao fazer a compilação e a tradução desse poema-canção dos Uitoto, Whiffen foi um tanto quanto inocente por não perceber que, de fato, a canção era um ato de questionamento em relação à sua presença ali. Além de ter sido comparado ao mutum-de-bico-vermelho, o viajante é chamado de Okaina, que na língua Uitoto significava ‘cara de cutia’. De fato, todas as questões levantadas na canção demonstram que as mulheres Uitoto não estavam contentes com a presença do viajante, apesar dele não levar em consideração quando de seus comentários sobre as possibilidades de interpretação da canção, que para ele “o verdadeiro objetivo em todas essas canções era introduzir e discutir assuntos sexuais, e nenhuma canção [indígena] ultrapassava esse assunto antes de se tornar essencialmente carnal em ideia e completamente licenciosa em expressão<sup>143</sup>”.

Ao que se pode inferir, há uma continuidade da ideia de “marketing primitivista”<sup>144</sup>, considerando-se que o nativo é apresentado, em Whiffen, ora como ‘selvagem’ vingativo e também como um ocioso, que gasta a maior parte do tempo em ‘passeios’, ora como um ser ‘inocente’, por haver demonstrado

grande interesse em minhas botas e ficar intrigado para saber como eu entrava nelas. Uma bengala era-lhes um enigma sem resposta e nunca ocorreu-lhes que eu poderia usá-la como apoio na caminhada. Meus óculos e minha câmera fotográfica eram demônios misteriosos para ler seus corações e roubar suas almas, como já relatei. Meu relógio, com um alarme, causou-lhes consternação em suas mentes simples. Meu fonógrafo, que reproduzia e repetia as danças, levantou gritos de surpresa (WHIFFEN, 2009, p. 264).

Todas essas *representações* etnográficas sobre os Bora e os Uitoto confirmam a visão primitivista a qual Whiffen estava engessado, repetindo, inúmeras vezes, construções discursivas estereotipadas que fazem parte do olhar antropológico de seus predecessores. Não é sem motivo que ele usa inúmeras outras narrativas de viagem para confirmar ou, de quando em vez, refutar algumas afirmativas sobre os nativos. No geral, Thomas Whiffen também se mantém apoiado em pelo menos dois componentes da visão de seus antecessores: a) *civilização* – pois “Ele [o viajante] atravessou a ponte da era da civilização e voltou para a barbárie no recanto degradado do barranco do rio”<sup>145</sup>; b) – *comércio* (para Whiffen o comércio existente entre os indígenas era bastante desorganizado e, portanto, se deduz que precisava de organização). Entretanto, no que diz respeito à *religião*, terceiro componente da tríade colonialista, o antropólogo aprendiz pondera que, a *religião*, no sentido vulgarmente aceito pelos europeus, não existe entre os Bora e os Uitoto. No entanto, ele mesmo se contradiz quando registra o sistema mágico-religioso dos nativos.

<sup>143</sup> Whiffen, 2009, p. 209-210.

<sup>144</sup> Ver Jean-Pierre Chaumeil, “Entre teorías raciales y exhibiciones: em torno al informe de Casement sobre el Putumayo”. In *El paraíso del diablo: Roger Casemen y el informe del Putumayo, um siglo después*. Sampedro, Bonilla e Camacho (organizadores). Bogotá: Editorial Kimpres SAS, 2014.

<sup>145</sup> Whiffen, 2009, p. 205.

Os nativos acreditam em muitas coisas, eles acreditam na existência de espíritos superiores do bem e espíritos superiores do mal; mas as suas crenças são sempre imprecisas, um tanto quanto incompreendidas até mesmo por eles. Em certa medida, cabe ao pajé, o principal sacerdote do sistema mágico-religioso indígena, modificar, ou até mesmo desconsiderar qualquer crença em curso<sup>146</sup>.

Sobre a capacidade intelectual do indígena, Whiffen afirma que ele “é individualmente sábio, mas racialmente tolo, individualmente inteligente, racialmente inepto”<sup>147</sup>. No entanto, não se deve esquecer que Whiffen passou apenas sete meses entre os indígenas e, além disso, não falava a língua geral, nem a dos Bora nem a dos Uitoto. Seu guia e intérprete foi o chicaguense John Brown, como já mencionado. Portanto, pode-se deduzir que a sua fonte de informação era, primeiramente, esse empregado da *Casa Arana* e, provavelmente, como Brown vivia amasiado com uma indígena Uitoto<sup>148</sup>, recorria a ela, pode-se presumir, diante das dificuldades de compreensão e interpretação das línguas indígenas, o que, discursivamente, poderia ter levado o viajante-etnógrafo a correr vários riscos interpretativos em sua textualização de ambas as culturas: Bora e Uitoto.

Retornando à questão da prática canibalística entre os indígenas, ressaltamos as três razões prováveis de Whiffen para a antropofagia entre os indígenas etnografados. Na opinião do viajante-antropólogo, existiam três motivos pelos quais os indígenas praticavam a antropofagia.

Em primeiro lugar, a antropofagia é vista como uma forma de vingança, um método de infligir o insulto máximo a um inimigo... (...). A principal causa, portanto, é insulto”. Em segundo lugar, há um desejo de fazer uso daquilo que, de outra forma, seria desperdiçado. A carne animal é escassa na mata. (...) Essas tribos não fazem guerra simplesmente com vistas à obtenção da provisão de carne humana. A antropofagia é o efeito, não a causa da guerra. (...) Finalmente, e num nível ainda mais secundário, há a razão comumente mais efetiva, que é a crença de que as características do indivíduo comido serão absorvidas pelo devorador; uma crença que deve dar um impulso sardônico ao principal motivo, o desejo de aviltar o morto<sup>149</sup>.

Whiffen explica ao leitor que, embora o terceiro motivo tenha menos peso do que os demais, não pode ficar de fora quando o tabu alimentar relacionado ao parto é lembrado. Todavia, pondera o observador, “eu não sei se tais razões realmente levam a banquetes antropofágicos em outros lugares, como entre os Aro, que supostamente, comem a carne de sacrifícios humanos, porque “aqueles que comeram a carne, comeram deuses e assimilaram algo dos atributos e do poder divinos”<sup>150</sup>. Nessa parte Whiffen cita um viajante, algo muito comum em seu relato, posto que há 61 autores citados como forma de garantir a “verdade” ou não dos hábitos e costumes observados por ele. Entretanto, ele mesmo jamais assistiu a algum banquete desse tipo. Seus registros, em grande parte, são de “ouvi dizer” ou “eles me contaram” sobre isso ou aquilo.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 235.

<sup>148</sup> Ver *O paraíso do diabo*, de Walter Hardenburg.

<sup>149</sup> Whiffen, 2009, p. 120-121.

<sup>150</sup> Ibidem.

Nesse aspecto, pode-se presumir que se trata mais de uma invenção de viajantes europeus do que comprovação de fatos. Como o sueco Algot Lange<sup>151</sup>, Whiffen se esforça para impigir essa infâmia sobre os Bora e os Uitoto, já que não viu nem participou de nenhum banquete antropofágico. Muitas de suas incursões sobre esses dois grupos indígenas são assustadoramente indignas de crença. Mesmo assim, ele afirma que “Ao contrário das tribos mais conhecidas da Guiana, se não todos os indígenas dos rios superiores, são, indiscutivelmente, canibais, especialmente os Bora, Andoke e Resigaro”<sup>152</sup>. Esse tipo de assertiva whiffeniana deve ser questionada pelo leitor, ao se levar em conta que esse “Outro” foi inventado dessa forma como a antítese da Europa. Assim, em muitos relatos, esse “Outro” é representado, ora como “bom selvagem”, ora como “demônio”. Muitos cronistas não conseguem refletir sobre o mundo de trabalho desses nativos que, forçados pelo governo desde os primórdios coloniais, construíram estradas reais, prédios, portos, cidades. Subjugados a tal regime de trabalho, inúmeros homens nativos foram arrancados de seus familiares e postos a serviço tanto de administradores coloniais, quanto de viajantes. Aqueles roubando-lhes a maior parte da produção indígena, fosse o resultado das suas lavouras, fosse a produção de borracha e de outras “drogas do sertão”, estes transformando os nativos em remeiros, mateiros, caçadores, pescadores, enfim, “burros de carga”.

Mary Pratt, em seu estudo da situação dos nativos da América do Sul a partir de alguns viajantes estrangeiros<sup>153</sup>, esclarece que grande parte do conhecimento espreado nos relatos de viagem advém do nativo. Diria que sem o indígena, sequer o viajante cruzaria um rio, muito menos transporia uma região encachoeirada. Para ver um boto, ele precisa que o nativo o mostre. Assim, do grupo expedicionário desses outsiders, inúmeros indígenas são “contratados” para realizar as proezas mais mirabolantes possíveis e impossíveis aos olhos europeus. Subir em árvores para colher flores ou frutos, carregar os fardos mais pesados da bagagem viajante, prover o viajante de carne e de peixe, abrir trilhas na mata fechada e guiá-lo no percurso, montar acampamento, colher raízes e ervas medicinais, em suma, é ao nativo que deveria ser posta a fortuna da viagem aos trópicos.

Fugir, prática comum dos nativos quando de uma jornada estrangeira pelos rios e matas amazônicas, é tão somente uma questão de liberdade. Na mentalidade indígena, o acúmulo – entre muitas outras práticas do mundo “civilizado” – perseguido pelo capitalismo é algo insano. Whiffen, apesar de depender completamente dos homens e principalmente das três mulheres indígenas que faziam parte de seu grupo expedicionário, reclama que, apesar de ele ter deixado de comer para dar o alimento aos indígenas – muito mais em busca de afeiçoamento por parte dos nativos do que por bondade natural – fugiram quando tiveram a primeira oportunidade. Como é dito alhures, “liberdade não tem preço”.

Chegando ao último ponto que merece atenção, a escravidão, também registrada por Whiffen, é necessário esclarecer que os Maku dos distritos do rio Japurá eram discriminados por seus “irmãos nativos” de pele mais clara. “As tribos de pele clara” – afirma Whiffen – “invariavelmente desprezam as de pele mais escura e consideram-nas inferiores, pois esse é realmente o caso. Os Maku, também um tipo

<sup>151</sup> *As aventuras de um sueco nos confins do Alto Amazonas, incluindo uma temporada entre índios canibais*. São Carlos: Editora Scienza, 2017.

<sup>152</sup> Whiffen, 2009, p. 120.

<sup>153</sup> *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.



de pessoas pequenas e de pele escura, são universalmente considerados e tratados como escravos”<sup>154</sup>. O termo Maku, de acordo com a literatura etnográfica, é uma denominação dada por membros de outros povos indígenas e que significa “servo”, “escravo”, “selvagem”, numa clara distinção entre outros povos que se julgavam superiores aos Maku, que rejeitavam a denominação devido à conotação pejorativa.

De acordo com Whiffen, entre os membros de seu grupo expedicionário havia alguns indígenas que já tinham sido escravos, mas o explorador não esclarece de quem esses homens tinham sido escravos. Porém, ao elaborar as suas conclusões, se apressa em afirmar categoricamente que eles, os indígenas, “não conhecem gratidão”<sup>155</sup>.

Ainda sobre a questão da escravidão na região etnografada por Whiffen, sabe-se que desde a chegada dos caucheiros, inúmeros indígenas foram caçados nas matas e forçados à produção de determinada cota de borracha, sendo escravizados não somente os homens, mas as mulheres e crianças, que eram obrigadas ao trabalho forçado no que ficou conhecido na historiografia como “o paraíso do diabo”, numa alusão ao maior barão da borracha no Putumayo e seus afluentes, Julio Cesar Araña<sup>156</sup>.

Mesmo entre os indígenas, Whiffen afirma que a escravidão era tão somente um nome, porque o escravo pertence ao cacique e logo é visto como um membro da família e geralmente são tratados com gentileza e, provavelmente, sintiam-se tão bem na casa de seus conquistadores como na de seu povo. Esclarece também que

cativos de ambos os sexos com menos de sete anos de idade, ou mais ou menos nessa idade, são mantidos como escravos pela tribo que os capturou; acima dessa idade, são mortos, porque, presumidamente, possuem inteligência suficiente para trair a nova tribo em favor da sua. Entretanto, quando o escravo atinge a maioridade, permitem-lhe identificar-se com os guerreiros como seria com qualquer outro garoto da tribo; e depois disso é visto como livre; entretanto, o cacique julga que possui uma espécie de garantia sobre tal homem, e isso é comutado pelo pagamento de, talvez, metade da caça abatida, provavelmente até que ele se case. Se o cacique morrer, os escravos se tornam propriedade do novo cacique; todavia, um homem, se já for um guerreiro, não se sentirá escravo de um novo cacique, exceto na medida em que uma disciplina tribal lhe seja imposta por todos os guerreiros. Uma escrava pode ser comprada do cacique como forma de presentear a esposa dele. Depois da compra a moça está livre<sup>157</sup>.

O que não fica claro no relato de Whiffen é se ele observou essa prática entre os Bora e os Uitoto. No geral, parece que esses escravos eram cativos de guerras intertribais. Durante o período de 1876 a 1912, aproximadamente, muitos membros de tribos inimigas passaram para o lado dos caucheiros peruanos e foram armados e treinados por seus “patrões” para as odiadas *correrias* em busca da captura, muitas vezes, de famílias inteiras, ou do cacique da tribo e do pajé,

<sup>154</sup> Whiffen, 2009, p. 60.

<sup>155</sup> Whiffen, 2009, p. 263.

<sup>156</sup> Sobre esse assunto, ver as obras *O paraíso do diabo*, de Walter Hardenburg; *Diário da Amazônia de Roger Casement*, de Roger David Casement; *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*, de Michael Taussig; *Arana, rey del caucho*, de Ovídio Lagos.

<sup>157</sup> Whiffen, 2009, p. 69.

numa forma demoníaca de forçar todos os membros daquele povo escravizado a produzir borracha e transportá-la para as diversas sedes das empresas.

A prática de escravizar os nativos da Amazônia, de fato, começou muito antes da chegada dos europeus, como registra Walter Raleigh<sup>158</sup>. John Hemming, ao comentar tal prática, afirma que em Tabatinga, no Alto Solimões, o comandante da guarnição de fronteira tratava os indígenas como seus escravos. Henry Bates, quando esteve em Egas (Tefé – Amazonas) percebeu que tanto os seus criados quanto boa parte da população tinha sido trazida à força dos rios vizinhos. Jules Crevaux também comentou sobre essa prática tanto pelos próprios indígenas quanto pelo dito ‘homem branco’.

Para finalizar, informo que, numa viagem ao município de Japurá, no Amazonas, em janeiro de 2018, tive a satisfação de encontrar e conversar com um casal de indígenas, o homem era Maku Nadëb e a mulher era membro do povo Kanamari. Estavam hospedados, com quatro filhos, num hotelzinho da cidade. A família morava na Aldeia Jeremias, na Terra Indígena Paraná do Boá-Boá, no município de Japurá. Ali tinham as suas roças e fabricavam seus artesanatos e ornamentos e vendiam na cidade. Durante a semana que estive na cidade, conversamos algumas vezes, tanto ao amanhecer, como ao entardecer, enquanto fazíamos as nossas refeições ou lanches. Seus filhos, muito alegres e comunicativos, causaram em mim uma grande satisfação, sabendo que viviam com os pais e demais familiares, frequentavam a escola na aldeia e aprendiam a língua de seus avós, e, agora que a Terra Indígena estava demarcada, gozavam de certa paz, disseram-me os seus pais.

Esses filhos nativos dos rios e das matas amazônicas pareceram cientes de que não estavam vivendo sob o jugo de um barão da borracha que, entre inúmeras outras ações predatórias contra o seu povo, destribalizou inúmeros membros indígenas. Muitos de seus parentes viviam agora em outras terras nos rios Guaviari, Papuri, Tiquié e Negro. De quando em vez, reuniam-se para as festas da pupunha, da abiurana e do açaí, manifestações culturais que ainda estão presentes nessas comunidades amazônicas.

## REFERÊNCIAS

ASAD, Talal. “O conceito de tradução cultural na antropologia social britânica”. In CLIFFORD, James & MARCUS, Georg. E. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Trad. Maria Cláudia Coelho. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

CASEMENT, Roger. *Diário da Amazônia de Roger Casement*. Trad. Mariana Bolfarine, Mail Marques de Azevedo e Maria Rita Drumond. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CHAMUEIL, Jean-Pierre. “Entre teorías raciales y exhibiciones: em torno al informe de Casement sobre el Putumayo”. In: *El paraíso del diablo: Roger Casement y el informe del Putumayo, um siglo después*. Sampedro, Bonilla e Camacho (organizadores). Bogotá: Editorial Kimpress SAS, 2014.

<sup>158</sup> *A descoberta do grande, belo e rico império da Guiana*. Trad. Hélio Rocha. São Carlos: Editora Scienza, 2017.

CLIFFORD, James & MARCUS, Georg. E. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Trad. Maria Cláudia Coelho. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

HARDENBURG, Walter. *O paraíso do diabo: relato de viagem e testemunho das atrocidades do colonialismo na Amazônia*. Trad. Hélio Rocha. São Carlos: Editora Scienza, 2016.

INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA BRITÂNICO. *Guia Prático de Antropologia*. Trad. Octavio Mendes. São Paulo: Cultrix, 1973.

LAGOS, Ovidio. *Arana, rey del caucho*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.

WHIFFEN, Thomas. *The north-west Amazons: notes of some months spent among cannibal indians*. London: Cambridge University Press, 2009.

## **D. Pedro Casaldáliga e José Craveirinha: pelo pão e pelo carvão: poéticas em combustão**

---

Isaac Ramos

A literatura social e engajada é um veio forte e intenso nas literaturas de língua portuguesa, é matéria quase sempre presente. No Brasil, por exemplo, nos tempos da ditadura militar, essa literatura foi uma das vozes firmes da resistência, no final dos anos 60 e toda a década de 70. Em pleno século XXI, devido a retrocessos históricos marcantes e recentes, essa literatura poderá voltar com força total. Além-mar, as vozes dos poetas africanos, que um dia foram colônias de Portugal, Inglaterra ou França, em meio às lutas pela independência, fizeram-se ouvir cantos armados de combate e afirmação da nacionalidade. Foram tempos difíceis lá e cá.

Macedo & Maquêa (2007, p. 148) destacam que muitos leitores foram surpreendidos pelo fato de que literaturas engajadas em grau tão elevado venham vincadas por uma forte sensibilidade artística, tendo sido tecidas não apenas com os fios do engajamento político, mas também da radicalidade estética ancorada na modernidade.

Abdala Junior alerta para o perigo que o escritor militante corre, para que não caia em uma cilada da redução artística. “Quando se pretende implantar um regime revolucionário em luta com grandes adversidades, podem ocorrer momentos de redução” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 99). Ao pensar na qualidade do texto literário, vem-me à memória o formalista russo Boris Eichenbaum, em “A teoria do ‘método formal’”, que se vale do termo cunhado por Jakobson: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a ‘literariedade’ [literaturnost], isto é, o que faz de uma dada obra uma obra literária” (apud TODOROV, 2013, p. 38). É com essa literariedade que o crítico literário deve se preocupar, para não cair na cilada da semiótica das paixões políticas.

Outra preocupação que gostaria de demonstrar é quanto a objetividade e ao papel do crítico. Nesse sentido, Roland Barthes, ao falar sobre a objetividade em *Crítica e verdade*, questiona: “Que é pois a objetividade em matéria de crítica literária? Qual é a qualidade da obra que ‘existe fora de nós’?” (BARTHES, 1982, p. 192). Em outra passagem, no item “Clareza”, afirma ser um grave problema para o escritor o dos limites de sua acolhida. Segundo ele, “é precisamente porque escrever não é engajar uma relação fácil com uma média de todos os leitores possíveis, mas engajar uma relação difícil com nossa própria linguagem: um escritor tem maiores obrigações para com a palavra (...)” (BARTHES, 1982, p. 202).

A maioria dos escritores africanos, que produziu antes da independência dos seus países, traz uma marca forte do social. Nesse momento penso no conceito de tragédia aristotélica, como imitação de uma ação completa, com princípio, meio e fim, ação que deve comportar certa extensão. O período de ditadura aqui e os países africanos como colônias lá são prova disso. Nesse sentido, vislumbro o objetivo da catarse, com o intuito de provocar a purgação de suas paixões para chegar à purificação da emoção teatral. O problema é que tudo que ocorreu foi real, infinitamente e cruelmente real. Lá e cá.

Como parte da introdução desse texto, abordo a formação da continuidade literária. Na Introdução de *Formação da Literatura Brasileira*, no item “Literatura como sistema”, Candido afirma que: “É uma tradição no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento” (CANDIDO, 1993, p. 24). Pondera que sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. Remeto a outros conceitos aristotélicos: “A Arte tem seu fim numa obra exterior ao artista, pela qual este realiza sua

vontade” (ARISTÓTELES, s/d; p. 233). O poeta dá a voz ao sofrimento de um povo, no caso da literatura social e engajada. Porém, “não compete a ele narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, s/d; p. 252).

Após breves discussões dos conceitos apresentados, é chegada a hora de apresentar os dois poetas que serão objeto de estudo neste texto: o espanhol D. Pedro Casaldáliga e o moçambicano José Craveirinha.

D. Pedro Casaldáliga possui poemas engajados e religiosos. Bispo Emérito da Prelazia de São Félix do Araguaia. Nascido em Balsareny, na província de Barcelona, que pertence à comunidade autônoma da Catalunha, Espanha, em 16 de fevereiro de 1928. Veio para o Brasil em 1968 e, a partir daí, engajou-se em muitas lutas sociais, nas causas dos desvalidos. Tanto sua missão religiosa quanto sua vocação literária estão imbuídas de seu empenho social, em busca de mais justiça e mais respeito aos direitos das minorias. No conjunto de seus escritos, abordarei trechos de alguns poemas do livro *Antologia Retirante*, com o intuito de verificar as manifestações literárias de sua postura combativa e observar analiticamente como os elementos estéticos aparecem.

Em “Uma palavra de explicação”, que introduz a *Antologia Retirante*, Casaldáliga assim se expressou: “Fiz do Brasil a última nova pátria, ainda ‘em terra estranha’. Faço do Araguaia o meu último Mar Vermelho. Nunca o Brasil seria expulso da geografia viva de minha alma” (CASALDÁLIGA, 1978, p. 15). Como Moisés, o poeta religioso espera abrir as águas do rio Araguaia para que o povo descalço o cruze e faça seu próprio destino.

Quanto a José João Craveirinha, foi o primeiro autor africano a receber o prêmio Camões, mais importante prêmio literário da língua portuguesa. Nascido em 28 de maio em Maputo, começou a carreira de jornalista no *O Brado Africano*. Oficialmente, foi o primeiro jornalista sindicalizado em seu país. Atuou em diversos órgãos de imprensa em Moçambique e teve um papel importante na vida da Associação Africana, a partir dos anos 50. Publicou cinco livros em vida, duas coletâneas póstumas, isso sem contar dezenas de poemas espalhados em periódicos e antologia. Deixou um espólio inédito de centenas de poemas. Dentre seus livros, destaques para *Xigubo* (1964), *Karingana ua karingana* (1974) e *Maria* (1998).

Para se ter uma ideia da dimensão política e da trajetória desse poeta moçambicano, apresento trechos de “Carta da cela 1”. É um lampejo da poesia interior, que não se encontra presa, “da manhã exterior/repartida de cela em cela”, como um sinal de resistência, e a expectativa da espera por um novo amanhã de liberdade e amplidão. Enquanto isso “a cidade (...) dorme o seu sono porreiramente” e “nas suas entranhas amadurece/o feto que se gera insone/aqui nestas mandíbulas/paredes adentro”. A cela é o próprio feto, sem afeto, que vive dias de comisseração. Nessa engrenagem carcerária as paredes mandíbulas, metonimicamente, devoram a liberdade pretendida. Só a poesia é livre.

Uma  
nostalgia da manhã exterior  
repartida de cela em cela  
e quantos corações a bater  
a bater uníssonos com os nossos.

[...]  
E a cidade  
com seus cornos de celulite  
dorme o seu sono porreiramente  
enquanto nas suas entranhas amadurece  
o feto que se gera insone  
aqui nestas mandíbulas  
paredes adentro  
(AP<sup>159</sup>, 2010, p. 161).

Feitas as devidas apresentações biográficas e literárias, começo a discutir comparativamente os dois autores com os quais trabalharei. Partes selecionadas de duas antologias servirão de referência para os devidos comentários críticos deste capítulo. A primeira é *Antologia Retirante* do espanhol D. Pedro Casaldáliga, em edição bilíngue. Está dividida em seis partes, a saber: I – Memória e Travessia; II – Presenças; III – Criaturas Irmãs; IV – Maria, Outra; V – Clamor da Terra Nova; VI – O Canto do Galo. O poema que abre o livro dá uma ideia do teor religioso, poético e político desse autor que adotou o Brasil como sua morada, mais especificamente a região do Araguaia, lugar de confrontos e conflitos no tempo da ditadura militar:

#### AUTO-RETRATO

Instinto de solidão.  
Vocação de companhia.  
Mercadores e marchantes.  
Pastores e aldeania.

A palavra de minha mãe,  
Nervosamente incisiva.  
Os silêncios de meu pai  
e suas esperas tolhidas.

A guerra, porque “é a guerra”.  
A paz, porque é paz vencida.  
E o chamado de Deus  
tão precoce como a vida  
(AR<sup>160</sup>, 1978, p. 19).

Nesse poema inaugural, temos uma interessante dicotomia: solidão X companhia. Reflete bem a situação da vida de um religioso e como ela se ergue. Na segunda estrofe, a reação da família diante da mãe “nervosamente incisiva” e “os silêncios de meu pai/e suas esperas tolhidas”. Na terceira estrofe, continua a dicotomia em estado de quase paradoxo: “A guerra, porque ‘é a guerra’./A paz, porque é paz vencida”. E os versos finais lapidam a comparação e atentam para “o chamado de Deus/tão precoce como a vida”. Ainda não se pode assegurar que seja a celebração do religioso.

Em “Memória e véspera, 14 de agosto” a metáfora se anuncia quando “o sol carimba a força ao meio-dia”. Ou quando a personificação aparece, com qualidade

<sup>159</sup> Neste capítulo, para abordar a obra *Antologia Poética*: José Craveirinha, será utilizada a sigla AP.

<sup>160</sup> Neste capítulo, para abordar a *Antologia Retirante*: poemas, será utilizada a sigla AR.

de metáfora, como nos versos iniciais: “Enquanto o rio Araguaia espreguiça/seu coro de jacaré, incandescente/salpicado de crianças e de pássaros”. (Este último faz-me lembrar de Manoel de Barros). Temos uma dimensão da força poética do rio e sua liturgia na obra de Casaldáliga. E de quando o religioso se amalgama ao poeta, ao dizer: “Eu recordo e espero./Rezo os salmos já sem vê-los, túbios”. Alguns versos depois, o eu-lírico parece ter plena consciência de sua função: “E me sinto repleto de sentido,/creio de mil razões para encontrar-me aqui,/aconchegado na paz desta Vigília” (AR, 1978, p. 25).

Em “Nossas vidas são os rios...”, o título carrega uma singela metáfora. Temos a memória e a história, a força dos retirantes e a reverência do estrangeiro à natureza que domina e encanta, e (n)o (de)curso da poética de Casaldáliga apresenta a metáfora do sol: “E eu, pela manhã, lavando-me do sono/com o espelho incandescente ao sol da outra margem”. (Naturalmente pensei no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa).

“NOSSAS VIDAS SÃO OS RIOS...”

(....)

As famílias que chegam, retirantes;  
os enfermos que vão à deriva;  
as cargas, e as cartas trêmulas;  
as mulheres batendo a trouxa indiscreta;  
os homens na popa, os homens no remo;  
e os meninos banhando-se,  
somando-se às águas, como peixes.  
E eu, pela manhã, lavando-me do sono  
com o espelho incandescente ao sol da outra margem;  
eu, pela tarde, entrando,  
reverente, estrangeiro,  
vestido pela luz poente e pura,  
na liturgia destas grandes águas...  
(AR, 1978, p. 29).

O poeta religioso estrangeiro se mistura aos retirantes, ele próprio “retirante da Poesia hermética, da Palavra narcisista, da Ópera aristocrática dos que se negam a profanar-em-serviço-fraterno os impolutos braços de sua lira” (AR, 1978, p. 15), conforme anuncia em “Uma palavra de explicação”. O eu-lírico se apresenta “vestido pela luz poente e pura,/na liturgia destas grandes águas...”. Estas últimas são sacralizadas no poema como um ritual de missa, como o pão e o vinho servido aos fiéis, como a vida amalgamando-se às águas dos rios, como uma epifania da natureza. Pura celebração da poesia. Eterno devir.

A segunda obra, *Antologia poética*: José Craveirinha, organizada por Ana Mafalda Leite, está dividida em sete partes: Xigubo [1964]; Karingana ua Karingana [1974]; Cela I [1980]; Babalaze das hienas [1997]; Maria [1998]; Poemas da prisão [2003]; Poemas eróticos [2004].

Desde o primeiro poema, “Xigubo”, que remete à dança “das velhas tribos das margens do rio”, do sul de Moçambique, fica bem evidente o tom social: “E as vozes rasgam o silêncio da terra/enquanto os pés batem/enquanto os tambores batem/e enquanto a planície vibra os ecos milenários/aqui outra vez os homens desta terra/dançam as danças do tempo da guerra/das velhas tribos juntas na



margem do rio” (AP, 2010, p. 14). O poema possui um componente sonoro bem evidenciado, seja no início pela assonância dos sons nasais, [ã], [ě], [ũ], seja através das aliterações do [t], [d], [r], ora onomatopeicos ora marcando a sua cadência rítmica. Esse poema é um (en)canto de resistência tribal. Os tambores marcam o ritmo sincopado do verso. Bruto e impoluto como deve ser um canto de resistência.

Profundamente emblemático é o poema “Grito negro”, que é erguido em cima de um dobre: “Eu sou carvão”. Como um silogismo poético, o verso vai se desdobrando e à medida que a palavra “patrão!” aparece a poesia reverbera. Chama a atenção o recurso da gradação verbal: “arrancaste-me”, “acendes-me”, “arder”, “queimar”. Estes vocábulos ligados ao sintagma “Eu sou carvão” preparam as estrofes finais com os seguintes versos: “Até não ser mais tua mina/Patrão!”. Há uma dupla conotação no emprego da palavra “mina”. Ambas se misturam, seja como objeto de desejo ou ostentação de riqueza. E no pavio ardente do verso a poesia fica incandescente. É a resistência à dor que move o ritmo poético. Pura combustão da linguagem. Um grito negro poético. Um estrondo imenso. Um inteiro descontentamento. Um carvão grafite in verso que queima, risca e marca incisivamente a ganância do patrão. A dor pungida, transida, trazida pela literatura amadurece o protesto e o carvão embrutecido, em átomos de carbono canônico, um dia tornar-se-á diamante.

Eu sou carvão!  
Tenho que arder  
E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!  
Eu serei o teu carvão  
Patrão!  
(2010, p. 15).

O terceiro poema “África” apresenta o universo da tradição, a moçambicanidade. É um poema em prosa, em que se evidencia os traços africanos. Apresenta um diálogo conflituoso entre a cultura africana e a ocidental. Chama a atenção o pertencimento, através do uso ostensivo dos pronomes possessivos: “Em meus lábios grossos fermenta/a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África/e meus ouvidos não levam ao coração seco/misturada com o sal dos pensamentos/a sintaxe anglo-latina de novas palavras (grifos meus).

O deslugar ou o não-lugar, como símbolo de resistência, evidencia na segunda estrofe. O eu-lírico se sente estrangeiro:

Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos  
a mística das suas missangas e da sua pólvora  
a lógica das suas rajadas de metralhadora  
e encham-me de sons que não sinto  
das canções das suas terras  
que não conheço.  
(AP, 2010, p. 16).

Aproveito o verso de Craveirinha: “Em meus lábios grossos fermenta/a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África” para dialogar com trechos do poema “Deus na farineira” de Casaldáliga. Aqui “Ele” representa o sagrado.

“Por Ele um homem fala/e caminha e espera”. Ele, ao mesmo tempo, “estrangeiro e nativo como o próprio Evangelho”. No poema de Craveirinha era a farinha do sarcasmo. No de Casaldáliga “Ele está aqui na farinheira, chata,/levedura do Reino,/fermentando Luciara” (AR, 1978, p.35). A farinha é uma metonímia da luta e da tradição do negro. A farinheira é uma metonímia da fé e da luta do homem do povo.

Em “Estrada de sertão”, o eu-lírico indaga: “De quem é o Brasil?/Que esperam esses homens?/Por que esperam?”. (In)vestido de uma ironia, diz: (“ – Deus já não voltará. Veio em seu dia!/Só restam os gritos destas armas!”)/Cada dor humana tem um limite”. E nas duas últimas estrofes do poema faz uma crítica à própria igreja:

(...)  
Depois, enquanto relincham,  
fora, como uma tropa,  
dúzias de cavalos impacientes,  
partilhamos a coalhada, bebemos o café, como uma droga;  
e celebramos Missa...

Sangue. Suor. E lágrimas  
(AR, 1978, p. 33).

Um dos arquissemas (Manoel de Barros costumava dizer que eram as palavras que habitavam nele, segundo concepção de Iúri Lótman) preferidos de Casaldáliga é o rio, que enquanto “Barreira amarela”, na sua cheia vaza sentimentos vocativos: “(Ó Deus, escuta!/Volta-te a teus pobres!/Liberta-nos do jugo!/Salva-nos das águas que nos chegam/crescentes, poderosas, conjugadas!)” (AR, 1978, p. 39). É o mesmo rio que celebra a “Beleza perfeita”: “Quero escrever a alma desta hora,/como quem prega na lapela da festa/a borboleta última/[...] Ronca o motor de novo. A menina/de mil sangues cruzados (...) me sorri, com dentes espaçados/e umas tranças minúsculas,/emoldurada na luz pela janela/aberta à flor do rio” (AR, 1978, p. 43).

De forma pungente, a luta pela paz aparece personificada em “Lembra-te de Jesus Cristo”: “NEle, nossa Paz...”/(A Paz pedida sempre./A Paz nunca atingida./A estranha Paz divina que me leva/como um barco rangente e jubiloso./A Paz que dou, dessangrando-me dela/como um leite denso./A violenta Paz de seu Evangelho!)” (AR, 1978, p. 47). Não é muito diferente a luta pela esperança, sob a forma de uma comparação com poder de metáfora, no poema “Travessia”: “E sempre o sol./O sol e a memória./E a esperança aberta para diante/como um pássaro impune!” (AR, 1978, p. 49). Chama ainda atenção de forma metonímica, “o sol e a memória”, como sinal do tempo que passa e a memória aquecida pelas lembranças da luta por uma esperança.

Essa esperança anterior é uma “Prova” de fogo: “Será que me batizam em águas de pobreza/os amigos chamados outrora, tantas vezes?/Me espera, na manhã,/algum caminho novo?/Deixai-me o pão cozido sobre as cinzas!” (AR, 1978, p. 57). E o que dizer dessa metonímia encorpada em uma audaz ave amazônica?: “Diante de nós ia a garça branca/como uma bandeira de Natal,/andando/com a chuva e o vento/desatados. (...) Diante de nós/ia a garça branca,/como uma Boa Nova rente à erva e aos cascos...” (AR, 1978, p. 59). Reparo o mesmo recurso estilístico: a metonímia (poderia ser a pomba do Espírito Santo?) encadeada a uma comparação com carga metafórica.

A grande festa da igreja católica, que celebra o nascimento de Jesus, é questionada no poema “Natal?” (o título vem assim mesmo com a interrogação): “A Noite de Natal – que é Noite de Alegria – “/... para tanta Maria/que é mãe no telheiro/é noite de agonia/a noite de Natal. [...] Homem Novo, onde estás/Onde está a Alegria?/Que fizemos do Natal/do Filho de Maria/que nasceu do telheiro?” (AR, 1978, p. 61). Temos a dessacralização da personagem Maria, mãe de Jesus, e a sacralização do nome Maria como texto literário. É de se notar a personificação de palavras como: “Alegria”, “Homem”, “Paz”, “Direitos”, “Terra”, “Homem Novo”, que dão uma presentificação à ausência de um Natal verdadeiro. A festa tradicional fica em segundo plano, pois “é noite de agonia/a noite de Natal”. E o Filho de Maria é um personagem esquecido pelo Homem Novo, que está sumido, diga-se de passagem. Afinal, “Proclamamos os Direitos/de uns bonecos de barro”.

#### NATAL

(...)

Ah, João:  
em África há meninos  
proprietários do seu Natal  
nos galhos de um pinheiro  
ou no seu sapato de verniz.

Mas meu irmãozinho, não  
ele vai de loja em loja  
e descalço em Natal de nada  
brinca a sofrer os outros a brincar.  
(AP, 2010, p. 69)

A fé é motivo da segunda parte do pequeno poema “Suelto”, de Craveirinha: “Na igreja/pequenos esqueletos juntam/no catecismo os metacarpos/e rezam” (AP, 2010, p. 33). Não é o mesmo tom utilizado pelo poeta religioso espanhol. Porém, há uma poética da constatação religiosa. Seguramente é pior a situação colocada no “Poema do futuro cidadão”. Os primeiros versos anunciam: “Vim de qualquer parte/de uma nação que ainda não existe./Vim e estou aqui!”. É um grito individual que se apresenta coletivo. “E/tenho no coração/gritos que não são meus somente/porque venho de um País que ainda não existe” (AP, 2010, p. 19). Talvez seja melhor ser “– Karingana ua Karingana – é que faz o poeta sentir-se/gente” (AP, 2010, p. 31). Triste é a situação apresentada em “Ninguém”: “Andaimes/até ao décimo quinto andar/do moderno edifício de betão armado/ [...] e um transeunte curioso/que pergunta/– Já caiu alguém dos andaimes?//O pausado ronronar/dos motores a óleos pesados/e a tranquila resposta do senhor empreiteiro:/– Ninguém. Só dois pretos” (AP, 2010, p. 35). Mas Deus nem sempre consegue resolver os problemas do homem. Isso fica evidente em “Quero ser tambor”. O som poético evoca em ritmo tribal: “Ó velho deus dos homens/eu quero ser tambor./E nem rio/e nem flor/e nem zagaia por enquanto/e nem mesmo poesia.//Só tambor ecoando a canção da força e da vida/só tambor noite e dia/dia e noite só tambor/até à consumação da grande festa do batuque!”. E encerra o poema com uma incisiva apóstrofe: “Oh, velho Deus dos homens/deixa-me ser tambor/só tambor!” (AP, 2010, p. 62-63).

Um último tema que quero abordar neste texto é a “ausência”, a partir de um breve dialogismo. Em Casaldáliga ele se apresenta em “Presenças”:

“Encontro-me sempre falando  
com amigos ausentes.

Encontro-me sempre  
entre o instante e a morte.  
[...]

E Deus persistentemente presente”...  
(AR, 1978, p. 69).

Em Craveirinha, em um livro todo dedicado a sua esposa morta, denominado Maria, a ausência se materializa em um outro eu do próprio eu-lírico:

#### OS DOIS EUS E A SOLIDÃO

Em mim  
a solidão é já uma pessoa.  
Onde  
a um eu que não chora  
um meu outro eu  
chora tudo  
pelos três.

(2010, p. 146)

Temos duas poéticas que conversam silenciosamente entre si. A do religioso D. Pedro Casaldáliga vai da liturgia poética ao sagrado universal. A do militante José Craveirinha vai da luta (con)sagrada ao poético universal. Essas poéticas erguidas em trincheiras do verso se encontram em um espaço imagético, no qual a voz da resistência ecoa pelas páginas em branco, que vão sendo preenchidas pela literatura social e engajada. Sempre bom lembrar o ensinamento de Mallarmé, quando afirma que poesia não se faz com ideias, mas com palavras.

Esses dois poetas, na ponta da pena, lutam e desejam ver o mundo transformado. A partir de uma realização estética, defendem uma sociedade mais justa, desde que com arte. É normal em um texto de escrita acadêmica utilizar-se de epígrafes. Desta feita farei ao contrário, terminarei com elas.

#### ISOLAMENTO

[...]  
E pela janela  
o sol gelado penetra esquadrejado  
e tatua de cruces o isolamento”  
(AP, 2010, p. 88).

#### NEGRA

[...]

Deixa-me deitar em teus ombros  
esta criança africana, de três meses de fogo,  
que cresceu comigo, poderosa,  
como um clamor de mar, como um deserto, como a noite viva...

Trago a dor da África nascente em minhas pobres mãos.  
[...]  
Embalada em teu regaço, onde Deus deita com nosso sono,  
África toda palpita com um ritmo de berço...  
(AR, 1978, p. 121;123).

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamim. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. (Trad. Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (Col. Universidade de Bolso).

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2 vol. 1993.

CASALDÁLIGA, D. Pedro. *Antologia retirante: poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CRAVEIRINHA, José. *Antologia poética: José Craveirinha* (Org. Ana Mafalda Leite). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Poetas de Moçambique)

MACEDO, Tania & MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: texto dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

## **O fantástico na literatura de expressão amazônica: ensino e pesquisa**

---

Jandir Silva dos Santos  
Vinicius Milhomem Brasil

## INTRODUÇÃO

Expressão artística do imaginário da humanidade, o Fantástico abrange várias possibilidades de criação literária, uma vez que não é plenamente limitado pelas convenções do real, embora a verossimilhança seja indispensável no estabelecimento de um universo alternativo em que o leitor possa encontrar ali familiaridades com seu próprio universo. Uma veia literária tão fértil naturalmente instiga um número considerável de teorias a tentarem contemplar cada uma de suas possibilidades de realização, o que se mostra um trabalho de Sísifo, uma vez que há tantos imaginários no mundo quantos grupos étnicos a construí-los. É imperativo destacar que, quando falamos de imaginário, nos referimos ao “modo como um grupo social enxerga ou pensa o mundo em que vive; o modo como (re)age a algo, como sente (no sentido mais amplo da palavra *sentir*) e como percebe tudo aquilo que lhe afeta”. (TORRES, 2011, p. 70), e é por meio dessa forma de percepção que o Fantástico se manifesta na literatura. John R.R. Tolkien (2010) e Tzvetan Todorov (2013) figuram entre os nomes mais populares dedicados ao estudo teórico do Fantástico, de fato oferecendo recursos metodológicos indispensáveis a todo pesquisador interessado em enveredar por estas sendas assombradas e maravilhosas, contudo, o fazem da perspectiva do teórico europeu se debruçando sobre imaginários europeus, o que por vezes não contempla a produção literária fantástica fora do eixo eurocêntrico. Neste trabalho, pensaremos o Fantástico não da perspectiva de autores como Todorov ou Tolkien, mas dos escritos de pesquisadores nacionais que se debruçam sobre a produção nacional – a exemplo de Roas (2001), Krüger (2011), e Matangrano e Tavares (2018) –, em particular sobre a produção contemporânea de expressão amazônica, que bebe primariamente do imaginário indígena dos povos do Norte do Brasil a fim de adquirir dimensões fantásticas, de modo bem mais diversos do que os povos europeus. Além disso, discutiremos formas de aplicação de tais perspectivas nacionais do Fantástico e dos textos em que se manifesta enquanto recurso didático, a fim de utilizá-los como ferramenta de fruição literária em sala de aula.

### O QUE É O FANTÁSTICO? DE TODOROV A MATANGRANO

É com Todorov (2013) que o uso do termo “fantástico”, ao se designar narrativas que transcendem determinadas categorias do real, tornou-se tão popular entre os estudiosos dessas histórias. Tal popularidade deve-se talvez ao fato de que Todorov não simplesmente teorizou a narrativa fantástica, mas ofereceu também um método de investigação para a mesma:

Ou o diabo é um ser imaginário, uma ilusão, ou existe realmente, como os outros seres vivos, só que o encontramos raramente. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2013, p. 148).

O método todoroviano consiste, assim, de determinar se uma narrativa se mantinha dentro da hesitação – tanto por parte das personagens quanto da nossa, enquanto leitores – em compreender um acontecimento aparentemente sobrenatural. Se essa hesitação for rompida, temos duas escolhas: ou entramos no território do estranho, no qual o sobrenatural não passou de uma ilusão aos nossos sentidos, ou do maravilhoso, no qual concluímos que estamos diante de um mundo cujo funcionamento não compreendemos em totalidade. Situar a narrativa entre uma dessas três categorias torna-se, assim, um dos métodos mais práticos de se estudar o Fantástico.

Tolkien (2010) não pensa exatamente o Fantástico, mas a fantasia, enquanto um dos efeitos que todo conto de fadas precisa oferecer para ter sua existência plenamente realizada. Acreditava que a fantasia era a criação de um mundo secundário com suas próprias leis, no qual o ser humano do mundo primário só poderia adentrar sob o efeito de um encantamento, seja a posse de algum objeto mágico ou a ingestão de substâncias do mundo secundário. Assim o leu Raposeira (2006, p.27): “A fantasia é a capacidade humana que conduz à criação de outros mundos, que espoleta o poder da imaginação, que permite vislumbrar o que não está visível. A fantasia é uma Arte e encontra-se no âmago do processo criativo”.

Não distante da concepção de mimese aristotélica, o conceito que Tolkien faz de fantasia enquanto espaço secundário torna-a uma categoria típica de análise das narrativas fantásticas, noção que aparece no famoso *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim, e que refletiu até mesmo na produção criativa do próprio Tolkien, como em suas obras mais famosas: *O Hobbit e O senhor dos anéis*.

Felipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980) demonstra as diversas formas de construção e análise das temáticas trabalhadas na literatura fantástica. Utilizando-se de exemplos da cultura pop como H.P Lovecraft detalha com cuidado elementos sobrenaturais e já começa a caracterizar os primeiros elementos do que viria a ser o insólito, pois o autor utiliza veemente os conceitos todorovianos de modo a individualizar os elementos sobrenaturais apenas como elemento do maravilhoso. Para isso, os caracteriza em sobrenatural positivo e negativo. Ambos teriam ligação com o religioso e o segundo pertenceria ao fantástico por ajudar “no ordenamento e no equilíbrio do real” (FURTADO, 1980, p. 24). Essas teorias serão retomadas nas análises dos contos posteriormente, entretanto, precisamos entender o que os últimos estudos caracterizam como insólito.

Desse modo, recorreremos aos estudos de Bruno Anselmi Matangrano & Enéias Tavares (2018), nos quais os pesquisadores se propõem a resgatar autores esquecidos pela crítica e buscam mostrar a importância estética e comercial da literatura fantástica como um todo. Em várias passagens da obra, os autores ressaltam que a crítica acadêmica e a crítica jornalística brasileira são extremamente preconceituosas com o movimento, taxando-o apenas como literatura de entretenimento, basicamente como se não houvesse nenhuma relevância acadêmica. Entretanto, durante vários capítulos de *Fantástico Brasileiro*, é possível perceber a senioridade do movimento no Brasil, tendo como ponto de partida o Romantismo.

Durante o período, nomes como o de Álvaro de Azevedo dão forças ao movimento fantástico com alguns elementos nacionais “com sua atmosfera gótica de terror, mistério e sonho [...] permeada por elementos sobrenaturais, como se vê em alguns de seus poemas” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 29). No próximo capítulo, destinado ao naturalismo, Machado de Assis e o paraense Inglês de Sousa



são mencionados, reforçando o argumento de que o movimento não é algo novo, mas já existia há tempos e não deve ser desprezado e muito menos esquecido pela crítica, visto que o mercado editorial aposta muito no fantástico devido ao grande consumo do gênero pelo público brasileiro.

No epílogo do livro, os autores propõem o Fantasismo como um novo movimento literário, sendo assim, é a última estância até a escritura desse texto sobre as vertentes do fantástico. “O fantasismo é um novo movimento literário cuja origem parece coincidir com o novo século, mas, sobretudo, a partir de 2010, quando o mercado de literatura fantástica brasileira começa a se estruturar de fato.” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 262). Logo, dentro desse novo movimento estaria contido tudo o que era intitulado como *insólito*, ou seja, tudo o que desviava das características do fantástico todoroviano.

## FERRAMENTAS PARA ANÁLISE DO FANTÁSTICO BRASILEIRO

Vimos que as ferramentas de compreensão teórica do fantástico costumam orbitar entre Todorov – cuja hesitação em perceber o insólito ou nos colocaria no campo da ilusão sensorial ou da entrada em um mundo maravilhoso – e Tolkien – que acreditava na fantasia como a criação de mundos secundários –, e não poderiam ser mais eficazes na percepção do imaginário folclórico europeu, que via suas criaturas sobrenaturais, suas fadas, transitando entre o mundo real e seu próprio espaço encantado, ao qual Tolkien chama de Fäerie.

Após feita a retrospectiva de autores que trabalham o fantástico, continuaremos com base nos escritos de Matangrano e Tavares (2018), para isso, precisamos entender melhor o que se pode intitular como “movimento fantasista”. Sempre que visitamos uma livraria podemos ver uma estante dedicada à fantasia e outra com ficção científica ao lado, mas, considerando as características do fantástico todoroviano, a FC foge das características estabelecidas por ele. O Fantasismo vem com a intenção de abranger o próprio conceito para incluir

Suas inúmeras subcategorias, pode se aproximar de diversos outros modos narrativos, como a ficção científica (Science fantasy), o terror (dark fantasy), o realismo maravilhoso (fantasia urbana), o romance histórico (fantasia histórica), o steampunk (steam fantasy), a distopia (fantasia distópica) e assim por diante (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 263).

A contradição do Fantástico Brasileiro com a teoria todoroviana começa a partir da publicação de *Cem anos de solidão* (1967), mostrando que Todorov não conseguia cobrir a vertente que futuramente viria a se chamar *realismo maravilhoso* ou *realismo mágico*, defendidos desde o século XX por teóricos da América do Sul como um todo, por isso Gabriel García Márquez torna-se marco “no qual, grosso modo, o elemento insólito é introduzido de maneira naturalizada no cotidiano, causando ao leitor certa sensação de absurdo ou *no sense*” (MATANGRANO, 2018, p. 303).

Entretanto, o realismo mágico ainda não é suficiente para dar conta de questões referentes ao imaginário amazônico, existindo elementos nessa cultura que transcendem os limites do *realismo maravilhoso*. E se o imaginário de um povo não entende tais criaturas sobrenaturais e eventos insólitos como oriundos de outra realidade, de outro espaço, mas de nosso próprio mundo, tão reais

quanto nós? E tão determinantes para nosso estilo de vida quanto as forças da natureza? Eis a distância que tais teorias criam entre seus conceitos de fantasia e a compreensão plena da experiência do imaginário amazônico, não o contemplando.

Ao observar os imaginários que surgem da expressão latina, não mais europeia, Roas (2014) considera a ideia de um mundo secundário como não condizente com a realidade literária a partir do século XIX, no qual a produção literária se descentraliza do eixo europeu:

[...] o mundo da narrativa fantástica (seja no século XIX ou nestes tempos pós-modernos) sempre é o nosso mundo. Nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos (ROAS, 2014, p. 187).

Roas (2011) identifica certas ocorrências do Fantástico livres da hesitação limítrofe de Todorov, nas quais o fantástico e o maravilhoso coexistem, não havendo a necessidade do rompimento de um para a realização do outro (como o Realismo Maravilhoso na América Latina e o Realismo Animista em território africano). A realidade já não é violada pelo fator insólito, mas engloba-o, tornando-se um espaço no qual o real e a mirabilia – palavra que pode muito bem ser lida de modo análogo às visagens amazônicas – tornam-se partes mútuas.

A experiência do imaginário amazônico não se trata da invasão do sobrenatural na esfera do real, mas elemento integrante do estilo de vida indígena e ribeirinho, por vezes assumindo dimensões míticas, no sentido que Rodrigues (2018, p. 41) faz de mito, ao passo que o distingue de folclore: “os mitos constituem a expressão narrativa das sociedades indígenas, ao passo que o folclore expressa o conhecimento de outro segmento populacional: o dos caboclos que vivem à margem dos rios e dos lagos”.

## DO LENDÁRIO AO FANTÁSTICO

Veremos agora alguns textos que evocam o imaginário amazônico, seja pela expressão mítica indígena, seja pela expressão folclórica cabocla, em sua confecção. É importante destacar a representatividade que tais produções afirmam, uma vez que são fruto da criatividade de autores que ativamente participam da esfera imaginária na qual tais narrativas se mantêm vivas. São tão fruto da terra quanto os autores que as escreveram.

### *O roubo das flautas sagradas pelas mulheres*

Umusî Pãrõkomu (Firmiano Arantes Lana) e Tõrãmû Kêhíri (Luiz Gomes Lana) (1995), pai e filho, são membros de um dos grupos da tribo Dessana, os Kêhíripõrã, e juntaram o conhecimento narrativo de seu imaginário em uma coleção que, segundo Krüger (2011, p. 231), “apresenta, na perspectiva racionalista da civilização ocidental, o conjunto de mitos (*corpus mythorum*) dos dessanas, habitantes do alto rio Negro”, entre eles “os mitos de origem, em que se incluem os heróis-civilizadores e dos quais deriva a organização social da tribo”.

Quando Krüger designa as narrativas dos dessanas como mitos, ele o faz com a mesma compreensão de Eliade (1992), que entende o mito como a história

de um tempo primeiro, no qual se origina algo ou alguma coisa, ao qual sempre voltam os que nele creem por meio de práticas ritualísticas. Para Kêhíri (1995, p.11), a transcrição dessas narrativas assumiu a função de reafirmação identitária:

A princípio, não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando a nossa tribo mesmo, mas misturando com outras. Aí falei com meu pai: ‘todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado’. Aí ele também pensou... Mas meu pai não queria dizer nada, nem para o padre Casemiro, que tentou várias vezes perguntar, mas ele dizia só umas besteiras assim por alto. Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevia, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei. Lápis, caderno, era todo meu.

Uma dessas histórias narra a ascensão do patriarcado como dinâmica social dessana, “O roubo das flautas sagradas pelas mulheres”, na qual Abe, um dos primeiros homens, encarregou seu filho de buscar as flautas sagradas feitas de paxiúba, mas como este dormira, suas filhas se ofereceram para cumprir a tarefa que normalmente caberia a um filho do sexo masculino. De posse das flautas e ensinadas pelo peixe aracu de cabeça vermelha, perceberam suas propriedades encantadas e dominaram-nas:

Quanto às filhas, não voltaram para casa. Ficaram no porto tocando as flautas. Seu som foi ouvido em todo o universo. Gente de toda parte se reuniu para comemorar, de novo, o dia do açoite, como fazia Guramûye. Ao chegarem, viram as mulheres donas das flautas. Afastaram-se aterrorizados, enquanto outras mulheres se aproximavam. Todas reunidas, decidiram entrar na casa de Abe. [...] Só então os homens se deram conta de que as mulheres se apoderaram de suas flautas e ficaram irados (PÃRÕKOMU; KÊHÍRI, 1995, p. 103).

Como o sopro das flautas – que, não à toa, têm forma fálica – era uma atividade que assegurava o poder dos homens sobre a dinâmica social, estes se viram obrigados a recorrer a Gõãmû, o herói-civilizador<sup>161</sup>, para lhes devolver o que havia sido roubado, uma vez que sozinhos eram incapazes de fazê-lo: [...] Gõãmû levantou a flauta até a altura do peito da mulher e soprou ele mesmo. O som da flauta barisêrõbugu desarvorou as mulheres, que caíram desacordadas e acabaram abandonando a maloca, em fuga, aí deixando as flautas sagradas (PÃRÕKOMU; KÊHÍRI, 1995, p. 105).

Na tradição indígena, assim, podemos ver que já há o embate de estruturas dominadas unicamente pelo privilégio masculino com instituições de poder feminino e com a sororidade. Quão rica seria a discussão se utilizássemos tais tópicos em projetos didáticos para a região Norte do Brasil, quando percebemos que tais debates sempre fizeram parte de nossa realidade fundamental?

<sup>161</sup> Krüger (2011) comenta que Engels entendia civilização como a etapa do desenvolvimento humano marcada pela ascensão do patriarcado, pela descoberta do metal e do uso de ferramentas fálicas, que sucedeu a barbárie, etapa marcada pelo domínio do matriarcado e de ferramentas de barro.

## *Singular passeio na barriga da Boiúna*

Tenório Telles e Marcos Frederico Krüger são dois importantes nomes do cenário da literatura amazonense e da crítica teórica local. Em *Antologia do Conto do Amazonas*, os autores se propõem a reunir alguns dos contos mais populares dos autores a partir do Clube da Madrugada. Movimento que, segundo os autores, “representa, para o Amazonas, *mutatis mutandis*, o que a Semana de Arte Moderna significou para o Brasil” (TELLES e KRÜGER, 2009, p. 13), criando assim um marco para a literatura no Amazonas. Embora a maioria dos representantes do movimento fossem poetas, um contista se sobressai: Arthur Engrácio.

Nascido em Manicoré, Engrácio é autor de várias obras, na antologia em questão, seus contos estão na sessão de “literatura”<sup>162</sup>. Em “Singular passeio na barriga da Boiúna”, temos uma espécie de relato oral de um pescador sobre suas desventuras durante uma pescaria no Lago da Piranha em Manacapuru, município da região metropolitana de Manaus. A construção do elemento fantástico na narrativa se dá pela presença do ente sobrenatural:

Qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento especial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

E é a partir do sonho que o personagem entra no universo fantástico que se passa dentro da barriga da cobra-grande. “Peguei o remo e saí deslizando de mansinho, na canoa pelas entranhas da bicha. Remava e espiava com espanto aquele enorme entrançado de tripas, umas grossonas, outras mais finas, que formavam seu intestino” (ENGRÁCIO, 2009, p.134). A partir desse momento, o herói entra em conflito com suas crenças pois crê tanto em santos da religião católica quanto na cobra-grande, esta, completamente ligado à figura profana desdenhada pela bíblia. Em *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo menciona sobre a fama da cobra na região amazônica: “O prestígio da Boiúna se limita ao pavor determinado por sua voracidade e multiplicidade das transformações para fazer o mal” (CASCUDO, 2012, p. 121).

Desse modo, o fantástico amazônico, por meio das lendas e mitos, se manifesta em diversos textos da literatura local. Engrácio, utilizando-se dessas manifestações, também possui textos de caráter fantástico envolvendo o boto (presente também na *Antologia do Conto no Amazonas*).

### *A casa 26*

A jovem Viviane se muda para uma casa nova com sua avó, até que coisas sinistras acontecem na vizinhança logo após adotarem um gato preto em um dia de chuva, e tudo indica que uma assombração paira sobre o lugar. Eis a premissa de “A casa 26”, conto integrante da antologia *Quando a selva sussurra* (2015), publicação que reuniu autores dispostos a reimaginar elementos do folclore

<sup>162</sup> O livro é dividido em 3 partes: “Mitologia e Folclore”, “Literatura” e “Memória Iconográfica”.

amazônico em narrativas próprias, que trazem em si o mestiçamento tão comum aos textos brasileiros do gênero fantástico<sup>163</sup>.

A desventura de Viviane, de autoria de Rossemberg Freitas, não é exceção: reconfigura a atmosfera gótica de Edgar Allan Poe ao se basear na lenda da Matinta Pereira para criar uma narrativa impactante, permeada por um horror gráfico que não se preocupa com sutilezas. Quanto à criatura lendária, trata-se do

Nome de uma pequena coruja, que se considera agourenta. Quando a horas mortas da noite, ouvem cantar a mati-taperê, quem a ouve e está dentro de casa, diz logo: Matinta, amanhã podes vir buscar tabaco. “Desgraçado – deixou escrito Max J. Roberto, profundo conhecedor das coisas indígenas – quem na manhã seguinte chega primeiro àquela casa, porque será ele considerado como mati. [...] Outros acreditam que a mati é uma maaiua, e então o que vai à noite gritando agoureiramente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos”. (CASCUDO, 2012, p. 442).

O mistério que paira ao redor de Viviane na forma das estranhas circunstâncias em que suas vizinhas mais idosas morrem, dão uma forma estrangeira ao conto de Freitas, mas apropria-se de elementos vindos diretamente do folclore caboclo das margens amazônicas, tornando-os uma peça de ficção fantástica:

O odor do cigarro aumentou e ela viu que vinha do quarto da avó. Foi ao quarto soluçando e viu uma silhueta em pé com um cigarro entre os dedos. Uma voz ecoou no quarto, sutil e um pouco rouca, e disse apenas: “quer?”. Os dedos esqueléticos saíram das sombras com o cigarro. Viviane balançou a cabeça num “sim”, sem raciocinar, e pegou o cigarro, levando-o aos lábios. O braço encolheu-se nas sombras e a voz disse sorrindo: - Eu não tive filha. Agora essa maldição é tua. Tu és minha filha, Viviane. Vá agourar pelas madrugadas, vá ser rasga-mortalha cortando as noites escuras com suas asas e esfaqueando o vento e os sonhos com tua voz. Vá ser Matinta-Perera (FREITAS, 2015, p. 160).

Contudo, Freitas não reimagina a história da assombração como uma narrativa gótica apenas com finalidades estéticas. Ao descobirmos o motivo de a casa de Viviane ser assombrada, nos deparamos com um engajamento do autor em uma pertinente questão social:

Marta Pereira era uma mulher negra de cabelos curtos e rosto fino que viveu naquela casa durante anos. Em uma vizinhança onde a pele branca reinava, Marta sofria preconceito e não era aceita entre as outras mulheres. [...] Ela era estranha e recebeu o apelido de Preta Velha. Odiavam-na mais por estar sempre com um cigarro entre os lábios amarronzados. Aquela fumaça era desagradável e a aparência dela também. Causava repulsa nas pessoas (FREITAS, 2015, p. 158).

<sup>163</sup> “Para Machado de Assis, não haveria dúvida de que uma literatura, sobretudo uma “literatura nascente” (como a brasileira), deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhes oferece a sua região, mas não se deve fazer disto uma doutrina absoluta, sob risco de empobrecê-la” (JOBIM, 2013, p. 110).

O conto, apesar de enfatizar o gore ao se referir ao assassinato das personagens e ao comportamento vingativo da entidade, adiciona aos elementos góticos a violência do racismo para criar um subtexto poderoso.

### *A Rainha de Maio*

Das obras escolhidas para análise do elemento fantástico, esse é o único romance. *A rainha de maio* (2016) é de autoria do amazonense Jan Santos. A obra possui como intuito resgatar toda a mitologia amazônica que se encontra em esquecimento pelos habitantes da região e mostrá-la em uma ficção rápida e cheia de críticas e metáforas sociais.

O livro conta sobre o jovem herói Anga, que em sua adolescência tenta a todo custo se libertar da sombra da fama da mãe, Caraúna, uma poderosa xamã que faleceu durante o parto. Ao redor de sua tribo, está situada a Floresta Baixa, um lugar encantado onde mora a temida Maria-Fogo, uma espécie de espírito maligno que foi banido há anos por sua mãe. Durante o enredo, nos deparamos com muitos encontros do que é melhor definido como *insólito*, atualmente contido no *Fantasmismo*, pois os elementos sobrenaturais não fazem parte da realidade os próprios personagens. Para uma melhor análise desse elemento, recorreremos a Furtado (1980, p. 24):

Pelo seu carácter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da acção, o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois géneros. Neles, para além de negativa, a manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida.

A partir do exposto, compreendemos melhor como a influência da Maria-Fogo interfere no desfecho do enredo, toda a carga negativa colocada sobre a personagem contribui para as consequências recorrentes durante o enredo da narrativa, como a morte de Icaã, pai do protagonista.

### *O princípio do mundo*

Único autor descrito aqui que não atende ao quesito representatividade, ainda assim a contribuição do botânico mineiro João Rodrigues Barbosa para a literatura de expressão amazônica merece destaque. Sua obra, *Poranduba amazonense* (2018), não apenas enriqueceu o conhecimento nacional acerca da biodiversidade da floresta, mas também reconhece a participação das narrativas míticas e folclóricas para a formação e compreensão cultural da Amazônia, coletando-as de modo exemplar em um compêndio que se ocupa também em registrá-las em suas manifestações linguísticas de origem.

Dos Mundurucus do rio Tapajós, Barbosa nos apresenta um curioso mito cosmogônico, no qual as duas primeiras criaturas a emergir da escuridão primordial eram pai e filho, fundadores dos povos da região, Cáru e Rairu, respectivamente. Enquanto se empenhavam na compreensão do espaço em

crescimento envolta e na criação de alguns de seus elementos, tais como a abóbada celeste e o sol, um desdém forte cresce em Cáru por Rairu, pois “Cáru era inimigo do filho porque sabia mais que ele. Um dia Cáru flechou a folha de um tucumã e mandou o filho subir no tucumanzeiro para tirar a flecha para ver se o matava” (BARBOSA, 2018, p. 451).

Em uma das muitas tentativas de assassinar o filho, Cáru obrigou-o a carregar uma pedra enorme nas costas, que não parava de crescer: “Mais crescia a pedra e já Rairu não podia andar. A pedra continuou a crescer. Cresceu tanto a pedra em forma de panela que formou o céu” (BARBOSA, 2018, p. 451).

As possibilidades de traçar paralelos intertextuais com narrativas como “O princípio do mundo” são vastas: o surgimento de um par de humanos em meio a um lugar em formação pode nos remeter ao Éden bíblico e aos seus moradores primeiros, Adão e Eva, assim como a relação familiar antagônica entre os pais das tribos mundurucus pode ser associada à desventura dos herdeiros do Éden, Caim e Abel. A imagem de um homem carregando a abóbada celeste nas costas nos lembra do Atlas grego, e estas são apenas algumas considerações intertextuais imediatas.

O diálogo entre textos tão diversos quanto as narrativas indígenas, os episódios da mitologia grega e as passagens bíblicas são parte de uma leitura de natureza complexa, na qual o aluno capaz de realizar tais paralelos desenvolve a prática da fruição literária. Tal atividade também abre possibilidades de discussão acerca da diversidade cultural, um dos temas transdisciplinares que compõem os paradigmas de ensino da Base Nacional Curricular (2018), o que torna a leitura de narrativas do tipo uma ferramenta essencial nas salas de aula brasileira.

## **DA PESQUISA AO ENSINO: PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS**

A formação do profissional em Letras encontra-se ainda muito defasada nos quesitos de procedimentos didáticos a serem seguidos. Seja por conta de uma formação muito teórica das disciplinas, especificamente de literatura se se debruçam somente ao que diz respeito à crítica literária voltada a pesquisa ou até mesmo pela matriz curricular desatualizada dos cursos de graduação. O documento que norteia o ensino de Língua Portuguesa e Literatura no ensino básico é a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), a qual concentra a disciplina na grande área de Linguagens e suas Tecnologias.

A BNCC do Ensino Médio foi aprovada no dia 04 de Dezembro de 2018 e a do Ensino Básico (Anos iniciais e finais) foi no ano de 2017. A previsão é que entre em vigor em 2020. A partir do texto consultado, o qual não é a versão final, elencamos diversos pontos aos quais poderíamos compreender melhor como funcionaria o ensino de literatura fantástica nas escolas, para isso recorreremos aos estudos de Rildo Cosson em sua obra *Letramento Literário* (2018), que trata sobre a formação do leitor literário.

Para Cosson (2018) a literatura é essencial na formação cultural do indivíduo, visto que muitos professores só a enxergam como pressuposto para ensinar a ler ou a escrever. No tocante à formação cultural, a BNCC do Ensino Médio diz:

a ampliação de repertório, considerando a diversidade cultural, de maneira a abranger produções e formas de expressão diversas – literatura juvenil, literatura periférico-marginal, o culto, o clássico, o

popular, cultura de massa, cultura das mídias, culturas juvenis etc. – e em suas múltiplas repercussões e possibilidades de apreciação, em processos que envolvem adaptações, remediações, estilizações, paródias, HQs, minisséries, filmes, videominutos, games etc.; (MEC, 2018, p. 492).

Os exemplos mencionados pelo Ministério da Educação flertam em sua maioria com o fantástico, pois faz parte de uma parcela da cultura juvenil, incluindo exemplos mais famosos como *Harry Potter*, *Jogos Vorazes* e *Percy Jackson*, quanto às séries televisivas, tão presentes nas vidas dos jovens e popularizadas pelo serviço de *streaming* Netflix, temos *Black Mirror* com futuros distópicos e pontuais para a discussão sobre a crescente dependência abusiva da tecnologia.

E por meio da literatura fantástica manifestada no Amazonas, é possível propor aos educadores de outras regiões propostas de trabalho sobre a diversidade cultural em sala de aula. Cosson (2018) diz que “Ler implica troca de sentidos não só entre o escritor e o leitor, mas também com a sociedade onde ambos estão localizados, pois os sentidos são resultados de compartilhamento de visões de mundo entre os homens no tempo e no espaço” (COSSON, 2018, p. 27). Essa visão de mundo é passível de ser reforçada nos grandes centros urbanos por meio da crença nos seres fantásticos (mitos) e como eles se manifestam na vida do caboclo amazônico.

Antonio Candido (1995) discorre sobre um equilíbrio social estabelecido pela própria literatura:

Alterando um conceito de Otto Ranke sobre o mito, podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente (CANDIDO, 1995, p. 242-243).

Dessa forma, a importância da humanização do leitor em fase escolar é essencial para o educador, visto que, segundo Cosson (2018), ele é o intermediário entre o livro e o aluno. Portanto, faz-se necessária a utilização de textos fantásticos em salas de aulas do ensino básico, podendo ser trabalhado os aspectos e diversidades sociais propostos pela BNCC.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo com trabalhos referenciais como são os de Tolkien e Todorov, o Fantástico ainda se mostra como um território extenso e promissor, e desbravá-lo é descobrir e compreender as mentalidades de outras etnias, os imaginários de outras realidades. O interesse pelo Fantástico é o interesse pelo diferente, e uma busca incessante por entendê-lo em sua especificidade, em sua singularidade.

Visto dessa forma, o Fantástico também é ferramenta poderosa enquanto recurso didático, uma vez que perceber o quão plurais são suas manifestações é também perceber o quão plural a humanidade é, percepção essa que é também o objetivo final de todo ensino que preze pelo exercício pleno da cidadania.



## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ENGRÁCIO, Arthur. Singular Passeio na barriga da Boiúna In: *Antologia do conto do Amazonas*. Tenório Telles e Marcos Frederico Krüger (Org.) 2. ed. Manaus: Valer, 2009.
- FREITAS, Rossemberg. A casa 26 In: *Quando a selva sussurra*. Mário Bentes (org.). Manaus: Lendari, 2015.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- JOBIM, José Luís. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. Manaus: Ed. Valer, 2011.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.
- (MEC), Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular: Educação é a Base. Ensino Médio 2018. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- PÃRÕKOMU, U. (Firmiano Arantes Lana); KÊHÍRI, T. (Luiz Gomes Lana). *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã*. 2. ed. São Gabriel da Cachoeira: Unirt/Foirn, 1995.
- RAPOSEIRA, Silvia do Carmo Campo. *Tree by Tolkien: J.R.R. Tolkien e a teoria dos contos de fadas*. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/443/1/LC220.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2018.
- ROAS, David. *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julian Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RODRIGUES, João B. *Poranduba amazonense: Kochiyma-uara Porandub*. Manaus: Valer Editora, 2018.

SANTOS, Jan. *A rainha de Maio*. Manaus: Lendari, 2016.

TELLES, Tenório; KRÜGER, Marcos Frederico (Org.). *Antologia do conto do Amazonas*. 2. ed. Manaus: Valer, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TOLKIEN, J.R.R. *Sobre histórias de fadas*. Trad. Regina Barros de Carvalho. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

TORRES, José William Craveiro. *Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos n'A Demanda do Santo Graal*. CAPES. Fortaleza, 2011.

**Dois caminhos aquém dos pirineus:  
apontamentos sobre o *extraordinário* nas literaturas  
ibéricas e ibero-americanas**

---

Juciane Cavalleiro  
Mauricio Matos

Para ser um (sujeito), é preciso ser dois, mas quando se é dois, já se é três. Um é igual a dois, mas dois é igual a três [sic].

Dany-Robert Dufour (2000, p. 92)

O presente texto aborda a questão da presença/ausência do *elemento extraordinário* nas histórias das literaturas ibéricas e ibero-americanas, desde sua origem com as cantigas medievais até ao surrealismo e ao *boom* das literaturas hispano-americanas. Partindo do princípio de uma origem comum na Europa medieval, verifica-se a partir de que momento tais literaturas passaram a tender mais para o *ordinário* ou para o *extraordinário*, bem como as oscilações que estas tendências passaram a provocar, particularmente, em cada literatura. Sua conclusão aponta para um destino *in fieri*, como haverá de ocorrer nas mais importantes literaturas.

Debruça-se, assim, o presente texto sobre dois caminhos para os quais convergem as mais expressivas literaturas do Ocidente: o caminho do *ordinário* e o do *extraordinário*, donde se percebem, naquele, marcas mais significativas do realismo; enquanto, neste, elementos que extrapolam a realidade e alcançam a fantasia, seja através do surrealismo (super-realismo), do realismo fantástico, do maravilhoso, categorizados ou não. Se pensarmos, por exemplo, em um autor da envergadura de um Machado de Assis, teremos que, como *estilo de época*, funda o realismo na literatura brasileira, mas o faz com o livro de um *autor defunto*, ou seja, que pertence ao caminho do *extraordinário*. Assim, entre os mais expressivos autores de cada literatura, *ordinário* e *extraordinário* coexistirão harmonicamente, sobressaindo-se ora um, ora outro.

A coexistência de elementos ordinários e extraordinários em uma determinada literatura não haverá de ser inusitada; todavia, perscrutar a origem desta mesma coexistência, bem como seu desenvolvimento, haverá sim de ser questão pertinente. As literaturas ibéricas e ibero-americanas – sobre as quais se debruça o presente texto – têm uma origem comum nos alicerces das letras de música compostas em meados da Idade Média peninsular. Herdada da Provença, a tradição de se compor em versos em vernáculo projeta as literaturas ibéricas ao primeiro plano, em termos de importância, dentre as europeias, ou seja, aquele que viria a ser chamado de velho mundo, até então, o único mundo culturalmente conhecido e relevante. O caminho de Santiago de Compostela, formado segundo o curso da Via Láctea, para os peregrinos que, no mês de maio de cada ano, partiam da Provença à Galiza, a um só tempo, consagrou o galaico-português como *língua oficial da composição literária* e a convivência entre os temas profanos, herdados de sua origem, com os sagrados, que apontavam para seu termo.

Considere-se que, para um medieval europeu, entre Deus e o homem, estava Deus, para o sublime, assim como o homem, para o pecaminoso. Logo, quanto mais distante do homem, mais próximo de Deus. Assim, em uma Europa que desconhecia terras para além do mar, quanto mais perto do Atlântico, quanto mais longe do homem, mais perto de Deus. E foi por este motivo que as peregrinações vieram a desembocar no limite Ocidental da Europa geograficamente conhecida e mapeada, mais precisamente, a Galiza, entre Portugal e Castela, cuja língua era o galaico-português. Considere-se, pois, que era na Galiza onde se dava o mais forte intercâmbio de composições em verso, escritas em galaico-português,

ou seja, as chamadas cantigas. Não terá sido por acaso, portanto, que Afonso X, o sábio, de Castela, tenha preservado mais de quatro centenas de cantigas de Santa Maria, escritas exclusivamente em galaico-português, e não em latim ou em castelhano-arcaico. Uma cantiga em galaico-português tinha circulação garantida, ao menos, durante as concorridas festividades marianas de Santiago de Compostela e arredores. Desta forma, é a literatura quem confere grau de relevância à língua – processo semelhante se dá hoje e, desde há algum tempo, com autores não anglófonos que compõem em língua inglesa, o que lhes confere maiores possibilidades de popularidade.

É de responsabilidade de Afonso X a manutenção de um dos mais importantes cancioneiros que a Idade Média europeia conheceu. Viria a ser seu neto, Dom Diniz, rei de Portugal, o mais profícuo trovador em galaico-português, contando com um repertório de 138 cantigas profanas, no que se singularizava em relação ao avô castelhano. Foi um de seus filhos bastardos, Dom Pedro, o conde de Barcelos, quem reuniu as cantigas que vieram a compor o *Cancioneiro da Ajuda*, que, embora não trouxesse composições do pai, porque seu corpus o antecedeu, era exclusivamente profano. Epigrafava-o, contudo, um livro de linhagens, ou nobiliário, no qual, entre muitas histórias, vinha registrada, de modo narrativo e *pera dar certidom da verdade* – como talvez dissesse Fernão Lopes –, a história da origem da família Lopes, de Biscaia, situada ao norte da Espanha. Segundo antigas escrituras, teria Dom Diego Lopes se casado com uma *mulher-demônio*, alcunhada como Dama-pé-de-cabra, sobre a qual Alexandre Herculano viria a compor uma das mais célebres narrativas do Romantismo português. Está claro, portanto, que, em língua portuguesa, ao menos, da Idade Média ao Romantismo, o *caminho do extraordinário* se fez literariamente presente.

Desta forma, fica patente que, mesmo elementos semanticamente opostos, como a Santa Maria das cantigas de Afonso X e a Dama-pé-de-cabra do *Nobiliário* de seu bisneto, gravitam em torno do extraordinário por excelência. Todavia, se se retirar o antropónimo Maria das cantigas da Santa e se o inserir em uma cantiga de amor, ambas trocarão de lugar em sua classificação, tal era a proximidade de que os homens podiam gozar da Santa e a inatingibilidade, a que estavam sujeitos, em relação às mulheres amadas, conforme o código de cavalaria. É desta forma que, a Dom Diego Lopes, como homem, é conferido casar-se com uma extraordinária mulher, do mesmo quilate da Santa.

\*

A virada do século XV para o XVI, na Península Ibérica, configura-se como o momento de transição da Idade Média para o Renascimento e, daí, com a era das Grandes Navegações, para a Idade (historicamente) Moderna. É natural que, neste momento, a cultura ibérica estivesse pendendo, tanto para àquilo que estava deixado de ser, quanto para àquilo que, então, estava passando a ser. Desta forma, ouviam-se ainda os ecos do sobrenatural, tão caracteristicamente medievo, enquanto, longinquamente, outros ecos, os do classicismo, já se faziam prenciar. Haverá de ter sido muito rico o momento da coexistência entre ambos, talvez – ariscar-se-ia aqui – tão ricos quanto mal compreendidos, ao menos, no Brasil. Exemplo, na literatura, disso são as novelas *Menina e Moça*, de Bernardin Ribeiro, e *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, a primeira apontando para a tradição, a segunda, para a inovação. Não haverá de ser novidade dizer que, no peito de Luís

de Camões – fundador da língua portuguesa – tem sido posto o primeiro fôlego de novos ventos, “das naus as velas côncavas inchando” (Lus, I, 19, v. 4). Assim, em sua ficção, via de regra, o *extraordinário* se desfaz em *ordinário*, o *sobrenatural* se reduz à *natureza*, quando vistos através da lente do poeta renascentista. Sua epopeia, matematicamente planejada, não cede espaço para a intervenção do que não fora cientificamente calculado. É assim que o meio do livro coincide, exatamente, com o meio da viagem que, por sua vez, coincide com o meio do mundo. É neste espaço literário que Vasco da Gama, através da linguagem, faz com que o gigante Adamastor se transforme em rocha, sua matéria original, o Cabo das Tormentas. É literal sem deixar de ser literário, assim é o Renascimento ibérico, mas nem todo.

Leitor de Camões e fundador da língua espanhola, Miguel de Cervantes opera um procedimento não rigorosamente inverso, mas de resultados invertidos: tome-se, como exemplo, o momento em que dom Quixote se depara com os moinhos de ventos, que vê como gigantes, contra os quais avança heroicamente e ultrapassa sem passar a ver moinhos. Em Cervantes, portanto, ao contrário de Camões, o *extraordinário* não passa a *ordinário* quando da passagem do herói. Pode-se dizer que, da dialética Camões X Cervantes surja uma tendência maior, na literatura portuguesa e nos países lusófonos, para o *ordinário* ficcionalizado, assim como na Espanha e nos países hispânicos, para a literatura do *extraordinário*, não excludentes um em relação ao outro, esteja claro. Houve, ainda assim – e é natural que tenham havido –, momentos em que a literatura espanhola pendeu para o ordinário, assim como a portuguesa, para o extraordinário, mas esta não foi a tônica destas literaturas.

Difícil dizer se Fernando Pessoa terá tido consciência deste processo quando afirmou, aos 24 anos, que estaria para vir um “super-Camões”, mas o fato é o que fez e, praticamente, reivindicou, a si mesmo, este lugar. Mirando de outro paradigma espaço-temporal, poder-se-á afirmar que Pessoa buscava, antes, um pré-Camões, que seria já, segundo sua perspectiva, um super-Camões, antes mesmo de ser, a julgar pelos poemas de sua *Mensagem*, uma releitura extraordinária dos *Lusíadas*, bem como por sua produção ortonímica. O Portugal pré-camoniano é o Portugal medieval, ou seja, ibérico, o mesmo onde foi Cervantes colher os frutos para produção de seu *Quixote*, um cavaleiro andante. Se, por um lado, Camões pôs nas mãos dos deuses da Antiguidade Clássica o leme de sua epopeia, Cervantes delegou a Cide Hamete Benegueli a rédea de suas andanças, donde haverá de se notar a substancial diferença no resultado de um em relação à outra. Enquanto Camões direciona sua ficção por passos medidos, Cervantes o faz com a luneta nas estrelas. Fecundo choque seria o encontro entre Vasco da Gama e dom Quixote. Poder-se-ia dizer que resumiria as literaturas ibéricas e ibero-americanas, equalizando-as.

\*

Mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?  
Alejo Carpentier

Até fins do século XX, não havia dúvidas de que Camões era o maior entre todos os poetas de língua portuguesa. Hoje, por outro lado, não há dúvidas de que este poeta maior já não é Luís de Camões, mas Fernando Pessoa. Do lado hispânico,

a contenda se demonstra, de algum modo, menos precisa: se, por um lado, sempre se soube que o *Quixote* era a maior obra literária do Ocidente, por outro, vieram os *Cem anos de solidão* de Garcia Marques a serem considerados, igualmente, como a maior obra da literatura ocidental, o que levou a uma cisão *hispânico-literária* de Ocidentes, por assim dizer, um posto mais a ocidente do que o anterior, ou seja, nas Américas, onde está situada Macondo, cidade onde até a chuva – de pétalas de rosas amarelas – é extraordinária. Todavia, não terá sido o colombiano García Márquez um paralelo hispânico exato para Fernando Pessoa, muito embora o fosse em representatividade. Em par com Pessoa, inquestionavelmente, estará o argentino Jorge Luis Borges: somente nele a *cisão do sujeito* – de tão remota herança portuguesa e importância no advento da modernidade literária – haverá de ter ombreado com o patamar a que se alçou a heteronímia pessoana.

Talvez a mais forte expressão do *extraordinário*, antes do fantástico e do maravilhoso, seja o surreal. Pode-se dizer que o surrealismo tenha tido sua origem num eixo que, insuspeitadamente re-uniu, tantos séculos depois da Idade Média, a França à Espanha, em um novo caminho, dos inícios do novecentos. Se se restringir o foco de verificação ao âmbito do estritamente literário, ter-se-á, em Breton e Lorca, os expoentes desta geração – isto, se não forem considerados, como literários, os diversos escritos de Salvador Dalí.

Brevemente, os textos de André Breton viriam a dar em terras ibero-americanas e, na Argentina, conheceriam suas primeiras traduções para o castelhano, saídas do punho de um insigne, ainda que atrasado, Aldo Pellegrine. Para a língua portuguesa, as traduções demorariam mais, o que acarretaria num surrealismo tardio, mesmo em Portugal. A cultura portuguesa inegavelmente deverá a Mário Cesariny de Vasconcelos o mergulho incontornável de sua poesia no *surrealizante* – donde se compreenda como *surrealista* aquele que participou do movimento homônimo e *surrealizante* aquele que, não tendo participado do movimento, cultive o estilo e o espírito em sua arte. Pode-se dizer que, à exceção do Brasil, praticamente todos os países ibero-americanos viveram intensamente o surrealismo, em contrapartida ao nosso concretismo, como se sabe, mais realista do que o realismo, ainda que de inspiração mallarmaica.

Da mesma raiz de onde nasceu o surrealismo, viriam a nascer as literaturas de Pessoa e de Borges, uma de cada lado do Atlântico. Pela porta aberta por Pessoa, passaria Cesariny, para uma legião de poetas portugueses, conscientes ou não da natureza de sua arte; por aquela aberta por Borges, passaria Pellegrine e, logo depois, Cortázar e Pizarnik, todos adeptos do *extraordinário* como forma de expressão. Para além da Argentina, na América Ibérica, em par com Julio Cortázar, o mundo veria nascer o *boom* das literaturas hispano-americanas, mais notadamente compreendido por García Márquez, ao menos, para a finalidade deste artigo.

Entre os exemplos que poderiam ser extraídos das literaturas hispano-americanas, onde privilégio é, de modo contundente, conferido ao *extraordinário*, como modo de ver, ler e escrever o mundo, talvez seja justo assegurar a autores como Alejo Carpentier e Arturo Uslar Pietri o lugar de pioneirismo consciente sobre a opção que fizeram em seu momento. A figura de um Bolívar *sobrenatural* que se ergue para além da bruma do ordinário, devemos-la a Uslar Pietri, no clássico *Las Lanzas coloradas*, que viria a ser utilizado inclusive em escolas de ensino médio. Não por acaso, ainda hoje, tal como o nosso Machado, embora na contramão dele, seja Uslar Pietri o maior autor venezuelano da história desta literatura. É de se notar – ainda que entre parênteses – a tendência de autores

hispânicos, com o García Márquez e Uslar Pietri, para utilizarem a prosa em suas opções narrativas, ainda que, contra esta afirmação se avolume um outro igualmente sobrenatural Simão Bolívar, evocado no pai-nosso poético de autoria de um dos *nobéis* hispano-americanos: Pablo Neruda. Anterior, todavia, terá sido o do credo de Miguel Angel Astúrias; assim como posterior será o do *General e seu labirinto*, em que García Márquez, Nobel também, narra o coma de Bolívar, às vésperas da morte. Note-se que, em nenhum destes casos, o Libertador desponta de forma *ordinária*; seja através da bruma, seja no coma ou no fantasma de entre a vida e a morte, Bolívar se nos está presente extraordinariamente, como *extraordinário* o foi, tanto na vida quanto na morte.

Todo este fluxo de produção literária vai desaguar no fantástico e/ou no maravilhoso. Foi, todavia, o cubano Alejo Carpentier quem, antes dele, talvez prevendo o quão ibérico era aquele fluxo, quem teve a lucidez de delegar ao surrealismo a responsabilidade por este fenômeno latino americano. Afinal, não há de se esquecer que um dos maiores surrealistas argentinos, Enrique Molina, tenha tomado pé do movimento em terras venezuelanas para, depois, de retorno a Argentina, ir somar às investidas de Aldo Pellegrine.

## REFERÊNCIAS

BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *La inmaculada concepcion*. Traducción Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Gonçalves, Impressor, 1572. (Edição Fac-similada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1995.)

\_\_\_\_\_. *Rhythmas*. Lisboa: Manoel de Lyra, 1595. (Edição Fac-similada pela Academia Brasileira de Letras, 1980.)

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote De La Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Espanhola / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2005.

CORREIA, Natália (Org.). *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 3. ed. Lisboa: Estampa, 1998.

DÍEZ-ECHARRI, Emiliano; ROCA FRAMQUESA, José Maria. *Historia de la literatura espanhola e hispanoamericana*. 2. ed. Madrid: Aguilar, 1979.

DUFOUR, Dany-Robert. *Os mistérios da trindade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

GARCÍA MÁRQUES, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Texto revisado por el autor para esta edición. Madrid: Real Academia Espanhola / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2007.



\_\_\_\_\_. *El general em su laberinto*. Bogotá: La Oveja Negra, 1989.

GONÇALVES, Elsa (Org.). *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Comunicação, 1983.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. *História da Literatura Portuguesa*. 16. ed., corrigida e actualizada. Porto: Porto, s.d.

PELLEGRINI, Aldo. *La conquista de lo maravilloso*. Ensayos reunidos. Buenos Aires: Argonauta, 2016.

PIETRI, Arturo Uslar. *Las lanzas coloradas*. Madri: Catedra Letras Hispánicas, 2014.

RICO, Francisco (Edición). *Lazarillo de Tormes*. Madri: Catedra Letras Hispánicas, 2003.

## **Ivan Serpa e a Fase Negra: a preocupação social na arte em meados da década de 1960 e a pós-modernidade**

---

Luciane Viana Barros Páscoa  
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Lyotard escrevia já ao início do seu *La condition postmoderne* (1979) que esse tempo, desde o final da Segunda Grande Guerra, equivalia a uma época de crise dos relatos (LYOTARD, 1988, p. XV). Se a ciência conservara em si um estatuto de verdade e se legitimava pelos fins nobres, como o bem comum e a difusão do progresso e do saber, esbarrou no fato de que ela mesma é um discurso e este para se legitimar precisava somente de que enunciador e receptor concordassem com o que era a verdade da narrativa. O metarrelato, que deveria ser legitimado por valores universais, agora se acumulava em variedade e dissensão, de modo a esvaziar o que Vattimo veio a chamar de pensamento sólido, ou seja, evidenciando a primazia de um pensamento débil, enfraquecido (*pensiero debole*) e que já não é mais capaz de sustentar as premissas da modernidade, de que construímos juntos um caminho para a emancipação humana, através de valores comuns que se sobreponham a agendas particulares (VATTIMO e ROVATTI, 1983).

Se é, como assim parece, uma forma de nihilismo, e tanto Nietzsche quanto Heidegger já apontavam essa tendência, então o sujeito passa a ter forte papel sobre o que se chama ética e conhecimento, valores até então regulados pelo entendimento coletivo. Afinal, as múltiplas narrativas individuais surgem como reação ao fracasso da sociedade industrial e da comunicação, portanto filha da modernidade, em cumprir com as promessas de emancipação do Homem, tais como justiça social, segurança jurídica, isonomia de direitos, ética baseada em valores nobres, difusão do conhecimento como vida melhor, dentre outros.

A constatação de uma sociedade pós-industrial - ou seja, quando o desenvolvimentismo já não responde às inquietações sociais e individuais, porque existenciais - se combinou com uma forte reação de autocracia, onde posturas de homologação violenta como o fascismo, surgidas como estertores de uma época vencida, ficou ainda mais claro o descompasso da noção de história unitária, narrativa sólida e unívoca, com a realidade dos fatos e dos agentes.

Uma das reações imediatas, ainda hoje característica da pós-modernidade, é que, com a dissolução da ideia de história linear e do conceito aí embutido de evolução como progresso, múltiplas tendências de pensamento, expressão e estilo artístico, narrativas várias e de outra (des)ordem metafísica, ocuparam lugar. Estas retomadas apareceram como decisão pessoal ou comunitária de agentes sociais e artísticos que desacreditando da vanguarda - ainda um conceito relativo à linearidade histórica e à ideia de progresso evolutivo, portanto vazado na modernidade - buscaram a melhor forma de comunicar o que viviam e resolver o seu cotidiano, o seu metarrelato.

No panorama mundial das artes, o início da década de 60 caracterizou-se pela extrema velocidade dos movimentos artísticos (os ismos) associada à multiplicação dos meios expressivos e das formas de suporte da arte, além do retorno à figuração e abandono do Abstracionismo (geométrico e informal).

Neste período turbulento, a vanguarda construtiva entrou em declínio e deu espaço para novos experimentos. Ivan Serpa (1923-1973), artista plástico carioca de carreira internacional premiada e um dos ícones do construtivismo no Brasil, rompeu decisivamente com seu passado concretista e após o curto período informalista, retornou à figuração. Falando da evolução de sua pintura, Serpa disse que o Informalismo surgiu-lhe como o caminho natural contra o rigor concretista a que se entregara desde 1951, e depois da experiência do Informalismo revelou: “Cansei-me e decidi buscar outro rumo. Voltar à figura que fiz em 1947/48 não

me interessava, e assim parti para uma pesquisa da figura humana, trabalhos ligados à realidade social” (GULLAR, 1964).

Os acontecimentos políticos e sociais que culminaram no Golpe Militar de 1964 - movimento de caráter autocrático, censório e conservador - atingiram profundamente a vida brasileira, provocando após um primeiro momento de perplexidade, uma onda de protestos, explícitos ou implícitos, em todas as formas de expressão artística. Neste momento, Serpa retratou o medo e a angústia que pairava sobre a sociedade ameaçada pela instabilidade política.

A estratégia da ação golpista previa a repressão dos movimentos populares e uma intensa propaganda anticomunista, o que levou a população a temer a presidência de João Goulart. Esta propaganda envolvia jornais (a única exceção foi o jornal *Última Hora*), rádio e televisão. Eram diárias as denúncias de corrupção, de incompetência na condução da economia e de infiltração comunista no governo. A ameaça à continuidade do crescimento econômico, aliada a inflação alta e dívidas volumosas já eram fatos constatados desde o final do governo de Juscelino Kubitschek, o que também afetava condições para investimentos. Além disso, o governo debatia-se em suas próprias contradições, pois ao mesmo tempo em que propunha reformas adia medidas populares, criticava a esquerda e fazia concessões à direita.

Em 13 de março de 1964, a assessoria sindical do presidente brasileiro reuniu em um comício cerca de duzentas mil pessoas no Rio de Janeiro, contando com a presença de ministros, governadores, parlamentares, lideranças sindicais e estudantis. Anunciando dois decretos sobre desapropriação de terras e nacionalização de refinarias de petróleo, além de prometer realizar as reformas de base para o que chamava de justiça social, João Goulart denunciou a mistificação do anticomunismo, atacou monopólios nacionais e internacionais, convocando a ampla participação da população.

Mas então intensificou-se a ofensiva golpista, por parte de forças conservadoras que temiam um estado socialista e, num ambiente marcado pela Guerra Fria, uma vinculação ao bloco soviético. Assim, a partir de 19 de março, se estendendo até 8 de junho, aconteceram em São Paulo as manifestações públicas identificadas como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade (após o golpe foram chamadas de Marcha da Vitória), que em alguns momentos chegou a reunir centenas de milhares de pessoas. A ação foi organizada pela CAMDE (Campanha da Mulher em Defesa da Democracia), uma das instituições financiadas pelo IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) em colaboração com o governo do Estado de São Paulo, a FIESP (Federação da Indústria e Comércio do Estado de São Paulo) e a Sociedade Rural Brasileira. Manifestações semelhantes ocorreram em várias capitais, muitas delas pedindo o *impeachment* de Goulart. Ao saber que não contava com o apoio militar, o presidente João Goulart preferiu o exílio, saindo do país em 4 de abril de 1964.

Dias antes, o Congresso Nacional consumara o golpe declarando vacância da Presidência, que foi assumida pelo presidente da Câmara Federal. Interessado diretamente na manutenção do Brasil sob sua esfera de influência, o governo dos Estados Unidos reconheceu imediatamente o novo governo brasileiro. Anunciando os novos tempos, os militares editaram o Primeiro Ato Institucional. Este Ato permitiu o fortalecimento do Poder Executivo, outorgando amplos poderes ao presidente da República que poderia, dentre outras medidas,

cassar mandatos políticos. Houve também a conseqüente retirada do Poder Legislativo, ficando o Congresso Nacional e os partidos políticos sem função. O Ato estabelecia eleições presidenciais em 1965, dando a entender que em breve os militares retornariam aos quartéis.

Em 11 de abril de 1964, o general Castelo Branco, ex-chefe do Estado Maior foi escolhido Presidente da República. Contudo, o IPES-ESG não conseguiu a hegemonia no governo que se formou, precisando aliar-se a outra facção militar - a chamada **linha dura** - representada pelo general Costa e Silva que nos primeiros dias de abril autoneomeou-se Ministro do Exército. Apesar disso, a liderança civil-militar conseguiu em parte impor suas diretrizes ao destino do país. Outra tendência dos novos tempos desde logo se anunciou: em nome da “paz e honra nacionais”, antes mesmo de dispor de qualquer instrumento legal, o Exército e os contingentes militares desencadearam a **operação limpeza** com prisões e torturas de cidadãos considerados comunistas ou subversivos ao regime militar. Era o início da repressão, com a imprensa e as manifestações culturais censuradas e a cidadania rechaçada.

Tais acontecimentos levaram diversos artistas a aproximarem seu fazer artístico dos anseios da resistência civil. Neste momento, Ivan Serpa percebeu a necessidade de expressar a angústia e o medo, imprimindo mudanças formais e estéticas em sua obra. A *Fase Negra* de Ivan Serpa, que abrange o período de 1963 a 1965, tem a nítida preocupação de denunciar os problemas locais e mundiais. Neste período Serpa criou concomitantemente à *Fase Negra*, as séries *Bichos* e *Mulheres* e *Bichos*, de tendência expressionista. Num depoimento contundente, Ivan Serpa justificou sua opção artística deste momento:

Numa época dessas pode o pintor fechar os olhos aos problemas do mundo? Vai ele pintar por pintar? Só vejo dois caminhos para o artista: contribuir para o desenvolvimento técnico, trabalhando na indústria, ou denunciar as contradições sociais, as injustiças, fazendo os outros homens refletirem (COUTINHO, 1983).

Ivan Serpa estava com quarenta anos quando efetuou a mudança para o Expressionismo. Neste período Serpa atingiu a maturidade artística, refletindo sobre sua carreira e o Concretismo, afirmando que esta fase foi fruto de um equívoco:

Não tinha sentido tentarmos fazer uma arte altamente técnica e sofisticada num país subdesenvolvido. Deveríamos ter seguido nossa arte botocuda e estaríamos hoje em melhor situação. Mas faltaram orientadores, faltou lucidez (Idem).

O contexto histórico sempre influenciou Ivan Serpa. Ele pensava que a arte deveria ser participante do processo social, que todas as pessoas deveriam ter consciência dos problemas do mundo em que viviam. Desse modo, ele determinou seu caminho pelo desvio, que para Frederico Moraes “deveria ser entendido como um grito, um protesto”(COUTINHO, 1983). Procurando revelar a tensão deste período, Serpa refletiu sobre a posição do artista em seu meio, utilizando os elementos do objeto figurativo empregados no Expressionismo para comunicar sua experiência pessoal. Elaborou então uma arte carregada de dramaticidade, buscando uma forma particular de protesto.

Cabe lembrar que Ivan Serpa não gostava de ser definido como um artista engajado, justamente por não concordar com o autoritarismo de esquerda exercido pelo CPC-UNE, que direcionava e exigia uma arte popular, tolhendo a liberdade de criação. Serpa detestava rótulos, devido ao seu próprio caráter contestador. Não obstante esta divergência entre o artista e a instituição, Serpa considerava sua arte consciente e participante, tão combativa quanto as entidades que lutavam contra a Ditadura Militar.

Desse modo, as imagens da *Fase Negra* comunicam o momento histórico muito melhor do que se estivessem presas a modelos direcionados a um destinatário específico. Depois de concluída, a obra de arte adquire autonomia em relação ao seu autor, perdendo ou ganhando significados em função dos acontecimentos e das mudanças de mentalidades. Para Pierre Francastel (2011), os elementos do objeto figurativo não existem apenas na memória do criador, mas em todos aqueles que presentes ou afastados no tempo e no espaço conferem sua realidade única.

Na Fase Negra, Ivan Serpa está no extremo oposto ao da pintura concretista. Devido ao vigor do efeito de claro-escuro, Serpa revelou a profundidade da visão humana, que tornam as imagens inquietantes, cheias de medo e revolta. O artista submeteu a figura humana a uma análise implacável, mostrando em vários dos seus desenhos de cabeças, o aspecto pungente, tormentoso, irracional e soturno da condição humana. Para o crítico Antônio Bento (1964) não havia, nesta época, equivalentes a Ivan Serpa na pintura brasileira. Para Bento, esta fase era nitidamente expressionista e remetia ao imaginário fantástico dos mestres antigos, “sugerindo o mundo estranho de certas gravuras de Rembrandt ou algumas imagens da série dos “Caprichos” de Goya”.

Um exemplo significativo da Fase Negra é a obra *Cabeça* (Figura 1), de 1964. Esta obra remete à posição do artista em seu ambiente. Pode-se aqui desenvolver uma análise iconológica, segundo a teoria de níveis de significado de Erwin Panofsky (2014), que define a função simbólica como mediadora que informa diferentes modalidades de apreensão do real, quer opere por meio de signos linguísticos, figuras mitológicas ou conceitos do conhecimento científico.

A teoria dos níveis de significado inicia-se com a análise pré-iconográfica, em que se reconhece na obra de arte os motivos ou figuras de fácil identificação. Em seguida a análise iconográfica mostra que a combinação de motivos deve conduzir ao reconhecimento dos temas. Por último, a análise iconológica remonta-se ao conteúdo simbólico e à atitude da obra num determinado ambiente. A análise iconológica é um método capaz de colocar a obra de arte como centro de sua preocupação, sem deixar de referenciá-la em seu contexto histórico e cultural. Desse modo, o artista é o manipulador de um instrumento capaz de testemunhar e interpretar determinada época.



1. Ivan Serpa, *Cabeça*, 1964. (Óleo sobre tela, 100 x 115 cm; Por Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP).

A figura humana em *Cabeça* está deformada e possui o sentido visual através das massas e volumes proporcionados pelo contraste de claro e escuro. A deformação é a intervenção do sentimento na imagem da realidade. É a adaptação da imagem da realidade exterior à imagem da realidade interior. Esta figura humana representada em *Cabeça*, está repleta de tensão emocional e pictórica que remete à imagem de um esqueleto humano que grita e sofre. Na análise iconográfica, esta obra sugere uma temática introspectiva devido ao uso de cores escuras e sóbrias que estão distribuídas na tela através de pinceladas fortes e livres.

A posição fococentral da tela é relativamente diagonal, pois a figura humana está levemente inclinada, com seu ponto de tensão e convergência do olhar do espectador na cabeça. Apesar da imagem ser intimista e contida, a figura parece extrapolar os limites do quadro. A temática de dor e angústia remete ao ambiente no qual a obra foi executada: momento de grande repressão no Brasil, a Guerra do Vietnã, a miséria de Biafra. Todos estes temas compunham a preocupação social de Ivan Serpa, que não se limitava apenas aos problemas locais, mas também mundiais. Esta afirmação está presente num depoimento de Serpa em 1964:

A fase atual de minha pintura é um reflexo não só de nosso ambiente mas do que se escuta falar, dos acontecimentos mundiais. Hoje não vivemos mais independentes e sim em relação ao todo. Antigamente tínhamos quase que um isolamento em relação aos problemas do mundo. Hoje ele tornou-se muito pequeno. Somos uma parte de uma comunidade cujos problemas não são mais de um só país, mas de todos. Dependemos um do outro e isso nos torna obrigatoriamente comunicativos. Há atualmente um intercâmbio muito grande entre os artistas, trocas de idéias e mesmo esse sentido de arte nacional começa a perder aos poucos o seu sentido<sup>164</sup>.

<sup>164</sup> IVAN SERPA e Domênico Lazzarini. Revista Menorah, n. 63, Rio de Janeiro, 1964.

Desse modo, existem duas preocupações na arte de Ivan Serpa, a busca de uma arte total e abrangente e a necessidade interior de denunciar as injustiças sociais. Na análise iconológica faz-se necessário desnudar o conteúdo estético e formal da obra. Os caracteres estéticos e formais da obra *Cabeça* seguem os parâmetros estilísticos do Expressionismo.

O Expressionismo surgiu em Dresden, Alemanha, (1904-1905) organizado pelo grupo denominado *Die Brücke* (A Ponte). Entre os membros mais ilustres do grupo estavam Ernest Ludwig-Kirchner (1880-1938), Karl Schimidt-Rottluf(1884), Max Pechstein (1881-1955), Erich Heckel (1883-1970), Emile Nolde (1867-1956) dentre outros. *Die Brücke* era uma denominação simbólica: a ponte entre o visível e o invisível. Este grupo recebeu a denominação de “expressionistas” pelo poeta e editor da revista *Der Stürmer* (A Tempestade), Herwarth Walden (DUBE, 1976).

Estes artistas jovens e rebeldes reagiram ao convencionalismo acadêmico e ao excesso de realismo visual dos Impressionistas. O amor pela escultura da Arte Negra, pelas máscaras da Oceania e pelos mestres primitivos alemães, levou-os a representar os sentimentos puros, numa linguagem imediata, de violência primitivista, repudiando os ideais acadêmicos de beleza. Procuravam exprimir a angústia e os dilemas do homem moderno. Existiu no Expressionismo resíduos do Romantismo e do Gótico, entendidos como condição profundamente existencial do ser humano, pois o artista expressionista desejava dominar a realidade que o agredia.

Mais tarde os artistas do *Die Brücke* aliaram-se ao grupo *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), o segundo pólo do Expressionismo que existiu em Munique. Com a orientação de Vassily Kandinsky (1866-1944) e Alexei von Jawlensky (1867-1941), este segmento apresentou aspectos rebeldes menos aparentes. Buscando uma composição plástica e musical, as pesquisas de Kandinsky levaram-no à pintura abstrata. Outros membros do *Blaue Reiter* permaneceram figurativos, como Jawlensky, August Macke (1887-1914), Franz Marc (1880-1916) e Oscar Kokoschka (1886) (DUBE, 1976).

Tendência permanente da história da arte, o expressionismo manifesta-se em épocas de crise: religiosa, econômica, cultural ou política. Surgiu no período que antecedeu à Primeira Guerra Mundial e com o advento do regime nazista, estas manifestações artísticas foram sufocadas, pois Hitler considerava os artistas deste movimento degenerados e decadentes. Terminada a Segunda Guerra Mundial, as tendências expressionistas reaparecem com caracteres nitidamente barrocos, pela inquietante recusa ao equilíbrio e à imparcialidade clássica.

O primeiro parâmetro dos expressionistas é a deformação sistemática da figura. A imagem pictórica é carregada de dramaticidade, o que modifica e altera a realidade. O conhecimento e a interpretação do mundo é feita a partir de sentimentos: a dúvida, a crise espiritual, o pessimismo em relação aos propósitos éticos, sociais e políticos. A representação das imagens interiores é privilegiada. Em virtude das deformações, criam uma pintura alheia às regras convencionais de equilíbrio na composição, regularidade nas formas e harmonia nas cores.

Sendo assim, uma arte de manifestações veementes, carregada de subjetividade e dramaticidade, torna-se compreensível que o artista sinta-se limitado em suas necessidades expressivas pela realidade visual das formas e das cores, que não podem corresponder à intensidade de seus sentimentos. Na obra *Cabeça*, Ivan Serpa procurou transmitir os sentimentos contraditórios da época, a angústia e o medo, realçando a deformação da figura. Nesta obra não existe a busca da beleza convencional. Segundo Ivan Serpa, “havia apenas a busca pura



e simples de um estado de alma. Era a agonia, a frustração e a tragédia de todo um povo, ao qual eu pertencia”(SANTARRITA, 1966).

O segundo parâmetro consiste na originalidade técnica. Em virtude da predominância de sentimentos intensos que deviam exprimir espontaneidade e autenticidade, o artista criou uma técnica própria, individual e inconfundível. Esta técnica não está submetida a preceitos teóricos tradicionais. As pinceladas bruscas utilizadas em *Cabeça* são impetuosas e convulsivas. Se Ivan Serpa fosse refletir sobre o modo de dar a pincelada, talvez ela perdesse a impulsividade e o dramático vigor expressivo. Segundo Lygia Serpa, na “Fase Negra” Ivan Serpa chegava a produzir um quadro por dia, sob efeito da emoção<sup>165</sup>. Em outros momentos demorava mais, como na fase Op-Erótica (1967-1971) em que desenhava e terminava a execução em três meses.

O terceiro parâmetro é a sensibilidade aos fatos sociais. Os artistas expressionistas preocuparam-se com ideais humanitários, fizeram críticas ao regime capitalista, à exploração do homem pelo homem, à prostituição, à infância e velhice desamparadas, hipocrisias e injustiças sociais. Para Cavalcanti, o expressionismo é considerado uma arte de “denúncias contra a sociedade moderna” e desse modo o artista torna-se “o intérprete do mal do nosso século: a angústia” (1970, p.312).

No Expressionismo existiu a predominância de valores emocionais sobre os valores intelectuais. Por ser uma tendência permanente, pode manifestar-se em diversas épocas, escolas ou movimentos artísticos através de suas características básicas: liberdade técnica, deformação da imagem, exasperação da cor, recusa do realismo visual, natureza simbólica e dramaticidade. O que importava aos expressionistas não era a beleza ou harmonia da obra e sim a força expressiva e dramática que mostrasse a decadência da sociedade.

Para Anatol Rosenfeld (2017), o Expressionismo foi um movimento de tendência idealista, dirigido contra o positivismo e as concepções naturalistas decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX. Através de uma visão subjetiva, o artista expressionista projetou suas intuições e visões íntimas, sem mediação de impressões exteriores. Manipularam fortemente os elementos da realidade, às vezes distorcidos, conforme as necessidades expressivas de uma imaginação que opera sob forte pressão emocional.

Estas visões oníricas são procedentes de uma consciência em situação extrema, em estado de angústia, desespero ou exaltação profética que são projetadas e propostas como realidade essencial. Esta realidade foi reduzida às estruturas básicas do ser humano, representadas através de arquétipos, portadores de visões apocalípticas ou utópicas, num contexto histórico que é julgado o ponto terminal de uma época de corrupção e ocaso. Assim, este movimento almejava a reconstrução do mundo a partir da intimidade individual. Além da valorização da intuição e do inconsciente em detrimento dos momentos de organização racional, existe também no expressionismo a saudade romântica do primitivo e elementar em oposição à mecanização e à técnica do mundo industrial.

Na obra *Cabeça* a visão onírica manifesta-se através de profunda melancolia presente na composição do espectro. As tonalidades baixas e ardentes, o contorno sombrio e impreciso permite que a forma submeta-se à emoção com o cuidado

<sup>165</sup> Depoimento escrito de Lygia Serpa. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1995. Entrevistadora: Luciane Páscoa.

artesanal que impede a desordem pictórica. Os problemas de vida e morte, a solidão, as relações entre o irreal de um pesadelo e o real de uma natureza ameaçadora, reações éticas e políticas, fazem parte das motivações desagregadoras de Serpa. Estas motivações são expressas numa harmonia lúgubre e beleza soturna.

Em *Cabeça*, pode-se perceber os caracteres barrocos que estão presentes em toda a Fase Negra. A evolução do estilo linear para o pictórico acontece na medida em que a linha é diluída na composição sem estabelecer o contorno definido da figura. A imagem é oscilante por não apresentar limites definidos. A visão em massas ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, no momento em que a linha é desvalorizada como elemento delimitador. Neste quadro, luzes e sombras transformam-se em elementos independentes que buscam uma unidade através do movimento que ultrapassa o conjunto. O efeito pictórico verifica-se quando a iluminação não está mais a serviço da nitidez dos objetos, quando as sombras não mais aderem às formas.

A silhueta da figura humana aqui representada não coincide com a forma real, devido à deformação. O estilo pictórico libertou-se da representação do objeto tal qual ele é. As manchas se justapõem sem qualquer relação. A figura do quadro permanece indeterminada e não se cristaliza em linhas e superfícies. Percebe-se aqui a justaposição de tons claros e escuros que proporcionam o contraste e a ideia de volume. No estilo linear observado nas obras do período concretista de Ivan Serpa, os objetos apresentavam-se de maneira clara, sólida e palpável. Na obra *Cabeça* a aparência é alternante, relaciona-se com o contexto e apresenta texturas variadas. O efeito ilusório é intensificado através das pinceladas livres que convidam à contemplação. A simples presença de linhas não define o caráter do estilo linear, porém a força expressiva destas linhas produz o efeito pictórico.

Nesta pintura, a figura humana assume grande dimensão, de caráter fantástico, inquisitorial. A figura divide-se nas seguintes partes: cabeça, tronco superior, membros superiores. Na cabeça convergem os pontos de tensão, que depois são direcionados para o tronco. Segmentos isolados de linhas definem a forma dos olhos, da boca, do nariz e dos braços. Por vezes, o traço é completamente interrompido, sendo que o contorno da frente permite que da forma possa emergir uma silhueta. As sombras são exploradas em contraste com a luz. No primeiro quadrante superior a sombra é total, desvanecendo na periferia do quadro e desaparecendo em algumas partes centrais, como em áreas da face, dos braços e do tórax.

A desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano e os olhos relacionam os objetos conforme sejam eles anteriores ou posteriores. Outra categoria de análise presente é a ênfase na profundidade, que é sugerida pelos efeitos de iluminação e pinceladas livres, que proporcionam a autonomia da figura mesmo que deformada. A figura emerge de um fundo negro, com o qual se relaciona através dos efeitos de linhas expressivas e texturas distribuídas entre figura (primeiro plano) e fundo (segundo plano), causando a ilusão de profundidade. A beleza da superfície plana é substituída pela beleza da profundidade que está sempre vinculada a uma impressão de movimento.

A profundidade também é sugerida através da disposição da figura no quadro, cujo eixo fococentral é diagonal. A representação da profundidade através da composição em diagonal produz movimento, pois esta disposição evita que o quadro seja observado de uma vista frontal rígida como se a figura fosse orientada numa só direção. O efeito barroco de profundidade está aliado à multiplicidade de ângulos de visão, criando a ilusão de espaço. Encontra-se nesta obra o estilo

da forma aberta ou atectônica. Aqui, a figura pretende extrapolar os limites do quadro, mesmo que subsista uma limitação velada.

Neste quadro, Serpa procurou evitar que a composição fosse concebida para um plano determinado. Pretende-se que o conjunto sugira a impressão de representar algo mais que um fragmento extraído da realidade. O efeito diagonal da figura (direção principal do barroco) representa um abalo para o aspecto tectônico do quadro. A intenção de buscar o ilimitado abandonou os aspectos puros da frontalidade e do perfil. A figura humana não segue os aspectos tradicionais da frontalidade pois a composição diagonal permite a ilusão de que o elemento principal não obedece os limites do quadro.

A forma aberta de representação permite que o quadro seja visto como um espetáculo efêmero, numa realidade intensional. Existe uma simetria instável no quadro, pois as duas metades não são iguais e as formas são irregulares. É perfeitamente possível a ocorrência de ordenações simétricas, mas o quadro em si não está estruturado simetricamente. Há um equilíbrio oscilante, pois na categoria atectônica as cores e os efeitos de luz e sombra são distribuídos de modo a ressaltar a tensão.

Em *Cabeça*, a iluminação recai apenas sobre algumas partes da figura, no intuito de sugerir uma tensão vibrante. Os detalhes do quadro apresentam diferentes aspectos de saturação. O conteúdo do quadro não está adaptado aos seus limites, pois a figura está recortada na parte inferior da tela, excedendo à moldura. No estilo atectônico decresce o interesse pelo que é construído e fechado em si mesmo. O elemento formal significativo não está na estrutura, mas no impulso que movimenta e faz fluir a rigidez das formas.

No sistema da representação clássica, cada uma das partes mantém autonomia, como foi visto na análise da obra *Formas*. Na composição barroca, a unidade é obtida pela união das partes em um único motivo, ou pela subordinação de todos os elementos a um só elemento. Na obra *Cabeça* as partes pertencem ao conjunto formal, não estão dissociadas da composição. A unidade múltipla pertence a este sistema, pois cada detalhe não pode ser observado isoladamente. A ênfase nos detalhes deve ser percebida dentro do conjunto. A figura principal mescla-se indissolúvelmente ao movimento do fundo do quadro, mesmo que seja apenas através do jogo de tons claros e escuros. A figura completa-se através dos demais elementos da composição e quanto mais necessária parecer esta complementação, tanto mais perfeita será a unidade desta obra. A iluminação e as cores também são responsáveis pela unidade.

A oposição entre a clareza relativa e absoluta da obra trata-se da representação dos objetos tal como se apresentam, vistos como um todo. Composição, luz e cor já não se encontram a serviço da forma, mas possuem autonomia. Nesta obra, a clareza absoluta foi parcialmente abandonada somente para aumentar o efeito da visão. A clareza absoluta torna-se relativa, pois a imagem não coincide com o grau máximo de nitidez. O interesse pela forma claramente moldada cede lugar ao interesse pela imagem ilimitada e dinâmica.

Por esta razão, Serpa buscou o caráter expressivo da imagem procurando evitar que a silhueta de formas claras fosse o elemento transmissor da impressão. O estilo obscuro do barroco procura dificultar a tarefa a ser realizada pelo olhar, propondo ao espectador o prazer de solucionar a obra. A imagem é obscurecida como recurso de intensificação do prazer, ao estimular o espectador através da percepção. Os elementos podem ser apreciados através da iluminação relativa da

figura, pois a obscuridade convida o espectador a refletir. A luz não é empregada exclusivamente para delimitar a forma: há pontos em que ela passa sobre as formas, realçando também elementos secundários (o fundo).

O efeito de clareza relativa pode ser notado no emprego das cores no quadro. As cores utilizadas em *Cabeça* são o preto, o verde escuro, o ocre e o branco. Aqui, Serpa utilizou a mistura das cores, de modo diferente das obras do período concretista, no qual utilizava as cores puras. O verde é misturado ao preto para obter a sombra. A verdadeira sombra deveria ser obtida através da mistura do preto com a cor desejada. O ocre também é misturado ao verde e ao preto, apenas o branco permanece puro nas áreas mais iluminadas. Na figura central, o branco é distribuído em algumas partes da face e em outras partes do corpo, sempre com a intenção de obter os efeitos de contraste. O preto também é utilizado separadamente, principalmente nas pinceladas livres, característica formal do Expressionismo.

As cores estabelecem uma relação com o conjunto, num movimento unificante que se altera em vários pontos do quadro. Serpa sentiu-se atraído pela eliminação da cor. No lugar da coloração uniforme ele introduziu a indeterminação parcial da cor, que não se apresenta definida em todos os pontos, mais vai se formando aos poucos. Desse modo, as cores passam a integrar um sistema de relações que transcendem os objetos. A indeterminação parcial das cores foi fundamental para transmitir o sentimento de terror e angústia. A preferência por tonalidades baixas também confirma esta intenção.

A supremacia do preto é uma constante nas obras desta fase. O preto e o branco são considerados “não-cores” por Kandinsky e por Goethe. O preto é desprovido de ressonância, simboliza o silêncio eterno sem esperança num futuro. Para Kandinsky (2015), o preto “na música corresponde à pausa que marca um fim completo”. O preto é como uma fogueira extinta, consumida, como o silêncio de um corpo após a morte. O branco também simboliza o silêncio absoluto, só que este silêncio não significa o fim, significa o começo. O branco é o adereço da alegria e da pureza e o preto é o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte. O verde é uma cor fria, o ponto ideal do equilíbrio. Por resultar da mistura do amarelo e do azul, os movimentos concêntricos e excêntricos se anulam proporcionando o repouso.

A passividade é a característica dominante do verde absoluto. Esta passividade é envolvida pela autossatisfação, pelo contentamento. Nos tons mais baixos, quando o azul ou o preto predominam, o verde torna-se sério e solene, convidando à reflexão. Seja claro ou escuro, o verde nunca perde seu caráter primordial de indiferença e imobilidade. O ocre é uma cor terrosa, derivada do laranja, que é o elemento ativo da mistura do amarelo e do vermelho. O ocre é uma cor obscurecida, mas contém energia, força e contentamento. O emprego desta cor produz a moderação e seriedade.

A utilização destas cores produz sensações contraditórias e reflexivas: relações entre vida e morte, pureza e mácula, equilíbrio e instabilidade, moderação e revolta, passividade e movimento. Estas cores e sentimentos são representados em telas de grandes dimensões que apresentam as mesmas figuras com expressões diversas, quase sempre isoladas e deformadas pelo desespero. Nesta fase, Ivan Serpa pintou movido pelos sentimentos, deixando que a imagem psíquica superasse a imagem ótica e visual, abandonando-se a violentos impulsos do instinto.

As motivações exteriores que levaram Serpa a produzir a Fase Negra encontram-se no contexto obscuro daquele período. Pode-se notar tal atitude de preocupação social num depoimento contundente sobre um acontecimento do cotidiano de Serpa:

Na vida todos temos uma fase negra, ninguém escapa. Aqueles momentos de angústia e sufocação, de não acreditar mais na vida. Mesmo assim a gente tem esperança, pois mesmo quando a gente está na fossa, imagina um dia poder sair dela. Quando pensei em fazer minha fase negra, havia visto muita coisa sobre campos de concentração, lido muito, tinha milhares de fotografias. Uma noite, voltando para casa, encontrei um amigo que trabalhava na polícia e que estava fazendo uma ronda num desses carrões. Então, tive a idéia de pedir para ir junto e ver o que estavam fazendo. Fui. -Estamos pegando malandro - ele havia me dito. Então eu vi a coisa, a batida: pegar o sujeito, jogar lá prá dentro, o sujeito xinga, diz que não tem culpa, aquela coisa toda. Eu vi a reação do indivíduo, na briga, às vezes tem que se dar uma bolacha na cara e tal. Então aquilo me serviu para tirar conclusões, para fazer as figuras horrorosas que fiz e que as pessoas diziam: - mas tem a cara torta assim?- Se você levar um soco na cara, como é que fica seu rosto? A fase negra foi isso. Era para dar um soco na cara de quem não quer ver a realidade das coisas e não para ficar perguntando se está certo ou errado. Este era meu pensamento” (GULLAR, 1972).

Outra obra da Fase Negra que merece ser analisada é *A Grande Cabeça* (Figura 2), de 1964. Esta pintura de grandes dimensões (200x180 cm) foi executada na técnica de óleo sobre tela. Pode-se notar nesta obra as características formais do expressionismo, além das características gerais da Fase Negra: dramaticidade, deformação da figura, tonalidades baixas. A particularidade desta obra consiste na monumentalidade da figura humana. Na obra *Cabeça*, a figura humana foi representada com cabeça e corpo, numa proporção equilibrada. Já em *A Grande Cabeça*, Serpa privilegiou apenas a cabeça que adquiriu grandes proporções, que exprime dor e contrição.

Cabe lembrar, que Serpa executou este quadro numa sessão, exatamente no dia 20 de setembro de 1964. Isto confere à obra grande espontaneidade e habilidade. O impacto provocado por esta pintura monumental é muito maior quando a tela é observada presencialmente. A categoria pictórica está presente através das massas de cores terrosas, sóbrias, além de pinceladas soltas.

A perspectiva pictórica reúne os elementos formais, através de volumes e contornos indefinidos. Pode-se perceber nitidamente um rosto, com olhos, nariz, boca e delimitações do queixo. A linha é descontínua e reforça o contraste de claro e escuro. A autonomia da figura é realçada pela sensação de profundidade sugerida pelos efeitos luminosos.

A cabeça toma quase todo o espaço do quadro, e dilui-se com o fundo no quadrante inferior direito. A mistura de figura e fundo faz parte do jogo de obscurecimento barroco. O estilo atêctônico permite que a figura ultrapasse os limites do quadro. A ênfase é conferida à face da figura, que foi concebida na direção diagonal. O eixo fococentral é diagonal e passa pelo olho direito da figura.

Existe também a intenção de movimento, de dinâmica ilimitada, que abala a estrutura da frontalidade pura. Os detalhes do quadro não podem ser

dissociados do conjunto formal, pois a união das partes confere unidade à obra. Esta pintura não pode ser observada por partes isoladas, pois parecerá incompleta. A obscuridade apresenta a possibilidade de observação da cabeça por vários ângulos. A imagem não coincide com seu grau máximo de nitidez, fato que instiga a percepção visual do espectador.

Há uma estrutura básica nesta pintura de Serpa. As cores e as formas encontram-se em equilíbrio assimétrico, o ritmo é obtido com o auxílio de linhas que se alternam. As cores utilizadas são: o preto, o verde, o ocre, o marrom e o branco. Novamente as mesmas tonalidades aplicadas na obra *Cabeça*. O preto domina a região periférica do quadro, mas surge em pinceladas no decorrer da composição. O ocre domina a região da face e parte do quadrante inferior direito.



2. Ivan Serpa, *A grande cabeça*, 1964. (Óleo sobre tela, 200 x 180cm; Por Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP).

O branco é distribuído em algumas pinceladas nas maçãs do rosto, nos dentes, na boca e no queixo, para produzir contraste e iluminação, manifestando-se como acento isolado. O verde e o marrom estão misturados ao preto, proporcionando sobriedade e melancolia ao quadro. Serpa distribuiu as cores com irregularidade, intensificando os pontos de iluminação, concedendo determinada função a cada uma dentro do conjunto.

A ênfase na deformação, na monstruosidade da figura, na disformidade, permite efetuar uma relação entre o barroco e outras épocas produtoras de monstros: Baixa Idade Média, Romantismo e Expressionismo. Nestes períodos, os monstros representaram além do sobrenatural e do fantástico, o maravilhoso. Para Calabrese (1999, p.106), a etimologia da palavra monstro esclarece dois significados: *Monstrum* - a espetacularidade, proveniente do fato de que o monstro apresenta-se para além de uma regra; *Monitum* - o mistério, causado pelo fato de sua existência fazer pensar numa advertência oculta da natureza.

Todos os protótipos de monstros são concomitantemente maravilhas e princípios enigmáticos, que desafiam dois campos de especulação que constituem

a experiência humana: o domínio da objetividade (o mundo exterior) e da subjetividade (o mundo espiritual, interior). Os monstros desafiam a regularidade da natureza e a inteligência humana.

O princípio fundador da teratologia, ou ciência dos monstros, é o estudo da irregularidade, da desmesura. Os monstros são sempre excedentes ou excessivos em grandeza ou pequenez. Imperfeito e monstruoso é aquilo que ultrapassa os valores medianos de uma sociedade. A conformidade pode ser representada através da simetria, de cores puras, linhas contínuas, ordem e clareza. A irregularidade é a oposição da conformidade, e pode ser representada através da assimetria, da obscuridade, da deformação. Nas obras da Fase Negra, Ivan Serpa expressou a monstruosidade e as contradições de uma época de crise.

Estas manifestações de revolta caracterizaram a década de 60 como um momento de crise política e cultural. Ivan Serpa estava sempre em contato com os acontecimentos e deixou-se influenciar por todos estes problemas, procurando representar a realidade da época em que estava vivendo. Num depoimento sobre a Fase Negra, Serpa diz que procurou dar sentido à tragédia humana: “com a ameaça da bomba atômica, achei que os homens estavam realmente ameaçados de serem transformados em monstros com pernas saindo da cabeça e braços do pescoço”<sup>166</sup>.

As obras da Fase Negra causaram grande polêmica no meio-artístico. Os críticos de arte foram surpreendidos pela mudança estética de Serpa, que na Fase Negra desenvolveu um trabalho oposto ao do período concretista que foi marcado pelo intelecto, ordem e clareza dos valores formais e culturais. A exibição provocou impacto na crítica e descontentamento entre os que tinham nos seus quadros abstracionistas uma excelente mercadoria.

Ao visitar a primeira exposição de obras figurativas da Fase Negra na Galeria Joaquim Tenreiro no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar fez este comentário acerca da mudança radical de Serpa:

Fiquei me lembrando do Serpa concretista de 1951, 52, concretista ortodoxo. Quem diria que, por baixo daqueles quadradinhos dormissem tantos monstros e tantos sentimentos? De fato confirmo uma tese: os artistas têm nada ou tudo para dizer. A arte pode dizer qualquer coisa, porque o artista, homem sujeito a contradições, traz em si os extremos e o que fica entre eles. Eis porque é bobagem julgá-los pela coerência da obra (GULLAR, 1963).

Os quadros expostos na Galeria Tenreiro não se prestaram aos padrões decorativos da época, nem pelo tema, nem pelas dimensões. Isto foi interpretado como um ato de coragem de Serpa, que se mostrou independente e indiferente às exigências do mercado de arte, que não ofereceu possibilidades de venda. A respeito disto, Serpa apresentou seus argumentos:

Essa pintura que se faz hoje no Brasil para agradar supostos compradores não é mais pintura, é confeito. Estou saturado de “bonito”, de quadro confeitado, que não fala da realidade em que todos vivemos. O Brasil é um vulcão e não adianta querer ignorar isso<sup>167</sup>.

<sup>166</sup> IVAN SERPA no MIS: de Bernanos e Graciliano Ramos guardo recordações. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1971.

<sup>167</sup> IVAN SERPA Expõe as Razões de sua Fase Figurativista. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 de dezembro de 1963, p. 7.

Este depoimento mostra que Serpa não estava disposto a fazer concessões nem ao mercado de arte nem aos colecionadores, além da preocupação em retratar o período conturbado em que a sociedade vivia e que muitos não queriam ver. Para Serpa, o artista deveria estar ligado ao presente, deveria trabalhar como um carpinteiro ou um pedreiro para obter o sustento. Para ele, a visão do artista boêmio e isolado do mundo era velha, ultrapassada e a arte deveria ser considerada ofício.

Neste período, Ivan Serpa mostrou-se decepcionado com as instituições patrocinadoras da arte, como o Salão Nacional de Arte Moderna, e os respectivos prêmios:

Na arte não cabem oportunismos, de que estão cheios os Salões e as Galerias. Pessoas que nem sabem pintar, mal dominam o métier já disputam prêmios e vendem quadros a preços astronômicos. A irresponsabilidade grassa em todo o ambiente artístico hoje, envolvendo mesmo artistas de talento. Outro dia num leilão beneficente, os quadros de artistas profissionais foram superados nos preços pelas improvisações dos mocinhos filhos de ministros. Ouvi depois, um dos arrematadores ao retirar os quadros que comprara, exclamar: - Que vou fazer com essa droga? - É que ele comprou o quadro apenas para agradar ao pai do pintor ilustre. Por isso é que para mim, os Salões e os prêmios perderam, hoje, qualquer significado<sup>168</sup>.

Nesta ocasião, Ivan Serpa declarou estar ciente de que em comparação com suas exposições do período concretista e informalista, a nova tendência expressionista apresentou um resultado negativo em relação às vendas:

Mas não esperava outra coisa. Soube que certos compradores, decepcionados, comentaram minha exposição dizendo: - Isso que ele está pintando não vende. Ninguém vai botar monstros em suas salas de visita. Quando ele vir que ninguém compra, passará a pintar coisas mais agradáveis...- Mas estão enganados. Não quero ficar rico. Viverei de meu emprego e continuarei a pintar o que considero certo, gostem ou não. E mais: não pinto para salas de visita. Agora trabalho em quadros grandes visando expô-los em Museus, para o público ver, não para alguns colecionadores<sup>169</sup>.

É certo que no decorrer de sua carreira, Ivan Serpa nunca abriu concessões ao mercado de arte, que para ele estava cheio de conchavos. Sempre viveu do seu trabalho como professor no Museu de Arte Moderna e como Restaurador na Biblioteca Nacional, contando também com a ajuda financeira de sua esposa Lygia Serpa, que sempre trabalhou como bibliotecária em várias instituições<sup>170</sup>.

A exposição na Galeria Tenreiro foi significativa para a reflexão do meio artístico sobre a crise da vanguarda e sobre a hegemonia da arte de Serpa, que indicou os novos rumos da pintura através do retorno à figuração. O crítico de

<sup>168</sup> IVAN SERPA Expõe as Razões de sua Fase Figurativista. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 de dezembro de 1963, p. 7.

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> Lygia Serpa trabalhou como bibliotecária na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Castro Alves e na Biblioteca Infantil Carlos Alberto, onde organizou a parte técnica e criou um curso de arte e teatro infantil.. In: Depoimento escrito de Lygia Serpa. Op. Cit, 1995.



arte Jayme Maurício (1964), refletiu sobre o impacto da Fase Negra, enfatizando que era uma pintura de poucos consumidores, pois além de ser desprovida de possibilidades decorativistas, seria avessa à própria convivência cotidiana tal a sua intensidade e o apelo que provocaria nas consciências sobre o lado sombrio da condição humana.

Entre o público que esteve presente na noite de inauguração desta exposição, houve quem achasse a temática de Serpa discutível, quem dissesse que “seus monstros eram capitalistas, burgueses”(MENEZES, 1963), houve quem lembrasse de Picasso e do humor de Marc Chagall. Segundo Lygia Serpa, uma moça que observava um dos quadros da Fase Negra disse à Serpa: “este quadro é uma bofetada na sociedade burguesa”<sup>171</sup>. Só não houve quem colocasse em discussão o valor do artista e quem permanecesse indiferente à sua arte.

A excelente qualidade destes quadros foram percebidas depois do impacto inicial, tanto que posteriormente muitas destas obras foram adquiridas por Museus e colecionadores, além de que dois destes quadros foram adquiridos pelo diretor artístico do Museu Guggenheim de Nova York (BENTO, 1964), que estava de passagem pelo Rio de Janeiro. Devido à originalidade, à força emocional e plástica é que uma imagem da Fase Negra foi incluída no livro *A Chamber of Horrors* de John Hadfield (1965). A pintura Figura IV, de 1964, da coleção da família do artista, ilustra a poesia *Meeting with a Double* de George D. Painter. Esta obra apresenta-se ao lado de obras de artistas como Magritte, Dali, Klee, Munch e Bosch, confirmando o prestígio e o reconhecimento internacional de Serpa.

Para Clarival Valladares, a fase expressionista de Serpa efetuou o retorno à figuração, mas com crítica e julgamento. Não poderia ser o modelo de ateliê, a figura exterior:

Teria de ser a criatura sob julgamento, com todo o pejo da história e da destinação. Dessa reflexão da imagem do homem assim como é vista e julgada no mundo interior do artista, no seu quadro psíquico, até a tela sob a carga do claro-escuro e de mais uma tinta de toque, em toda veemência do diálogo com a adversidade, chega-se à pintura de fantasmas de Serpa (VALLADARES, 1965).

A Fase Negra contém excepcional carga histórica que para o crítico pode ser “remota e recente, desgraçadamente eternizada” (VALLADARES, 1965).

A pintura expressionista de Ivan Serpa teve um caráter participante, pois naquele momento a arte não teria razão de ser se não expressasse a realidade. A Fase Negra foi uma arte de denúncia contundente e de testemunho de um período caótico onde os fantasmas e monstros do medo, da repressão, da fome, da guerra e dos mártires torturados imperavam.

## REFERÊNCIAS

BENTO, Antônio. *Desenhos expressionistas de Ivan Serpa*. D.C., s.l., 30 de setembro de 1964.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1999.

<sup>171</sup> Depoimento escrito de Lygia Serpa. Op. Cit. 1995.

- CAVALCANTI, Carlos. *História das artes*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- COUTINHO, Eduardo. *Dez Anos sem Ivan Serpa: o experimentador das cores e das formas*. O Globo, Rio de Janeiro, 28 de Abril de 1983.
- DUBE, Wolf Dieter. *O expressionismo*. Trad. Ana Isabel Mendoza y Arruda. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GULLAR, Ferreira. Ivan Serpa e Darel Valença. *Revista arquitetura*, n. 15, Rio de Janeiro, setembro de 1963.
- GULLAR, Ferreira. Entrevista com Ivan Serpa. *Revista civilização brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, setembro de 1972.
- GULLAR, Ferreira. Conversa com Ivan Serpa. *Arquitetura*, n. 19. Rio de Janeiro, 1964.
- HADFIELD, John. *A chamber of horrors*. London: Studio Vista, 1965.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. (Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa) Rio de Janeiro: José Olympio ed., 1988.
- MAURÍCIO, Jayme. *Serpa - 64: Neoexpressionismo ou Nova Figuração?* Correio da manhã, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1964.
- MENEZES, W. *Gente da cidade*. O jornal. Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1963, 3o. Caderno.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SANTARRITA, M. Ivan Serpa. *Jornal da Bahia*. Salvador, 31 de julho e 1 de agosto de 1966.
- SERPA, Ivan e LAZZARINI, Domênico. *Revista Menorah*, n. 63, Rio de Janeiro, 1964.
- SERPA, Ivan. *Expõe as razões de sua fase figurativista*. O estado de São Paulo, São Paulo, 27 de dezembro de 1963.
- SERPA, Ivan. *No MIS: de Bernanos e Graciliano Ramos guardo recordações*. Correio da manhã. Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1971.

SERPA, Lygia. *Depoimento escrito de Lygia Serpa*. Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1995.

VALLADARES, Clarival P. *Fantasma de Ivan Serpa*. Exposição Comemorativa do IV Centenário, MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1965. (Catálogo de exposição).

VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Pier Aldo. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.

# **Imagens da História**

---

Marcos Frederico Krüger Aleixo

Publicado em 1976, quinze anos após a estreia de seu autor na poesia, o livro *Imagem*, de Elson Farias, apresenta aspectos relevantes para a literatura regional e, de forma mais abrangente, para a história amazônica. Tais aspectos, tanto os estéticos, quanto os culturais, valem a pena ser considerados, o que procederemos neste estudo.

Antes de adentrarmos o lirismo de *Imagem*, convém considerar a posição de Elson Farias no quadro da literatura produzida no Amazonas. Nesse aspecto, registramos sua participação no Clube da Madrugada, do qual foi um dos poetas mais prolíficos e de qualidade. Sua contribuição deu-se principalmente numa produção telúrica, o que lhe poderia valer a pecha de “regionalista”, termo que em si mesmo traz uma conotação negativa. Mas tal não é o caso do poeta de *Imagem*, que transcende esse valor, que, no nosso entendimento, só se torna pejorativo se apresentar os aspectos de um determinado *locus* com *exotismo*. Mas tal não é o caso, repetimos.

Na verdade, Elson Farias é, como o definiu outro membro do Clube da Madrugada, Alencar e Silva, “um poeta das águas e da humanidade ribeirinha”<sup>172</sup>. Como precisou ainda Tenório Telles, “seu imaginário, bem como sua representação do mundo, sua consciência, foram permeados por esse universo regional, vívido e silencioso, sem que isso signifique alheamento do autor”<sup>173</sup>. Isso, no conjunto de sua obra, pois em *Imagem* a paisagem natural e cabocla cede lugar à História de uma região periférica e, por isso mesmo, desconhecida.

\*

Divide-se *Imagem* em sete partes e nelas se percorre a História do Amazonas, de seus primórdios pré-coloniais até a abolição da escravatura no Estado, o que ocorreu antes mesmo do 13 de maio brasileiro.

A primeira parte (“Inaugural”) compõe-se de um só poema, que se intitula “Louvação do Rio-Livre”, em que o eu lírico começa expondo a “intenção e motivo do canto”. Nessa parte, situam-se o espaço e o tempo em que se realizam as imagens (a *Imagem*) da terra. No início, “o rio negro tranquilo / existia lento e liso”<sup>174</sup>; mas veio o homem, que escreve “sua história / nas tintas do mito, / nos timbres do grito”<sup>175</sup>. O mito se referencia às populações indígenas, primitivas povoadoras do vale; o grito se traduz nas lutas desenroladas ao longo da História.

Esse canto “inaugural” sintetiza os motivos que serão desenvolvidos ao longo do livro. Registremos, ainda, que *Imagem*, embora desenvolva assuntos antes poetizados, antecipa outros de semelhante teor, desenvolvidos principalmente em *Romanceiro*, livro de 1985.

A segunda parte se intitula “Entrada” e nela o eu lírico poetiza o início da colonização em dois textos: “América” e “Os espanhóis/portugueses”. Argutamente, o poeta dividiu a responsabilidade pela colonização entre as duas nações, entre homens “originários do mesmo ramo / como dois rios de águas iguais”<sup>176</sup>. Bastante lírica, sem furores, é essa imagem, que insere os povos que colonizaram a região numa imagem telúrica.

<sup>172</sup> ALENCAR E SILVA, Quadros da moderna poesia amazonense. A definição do poeta dá título ao estudo procedido sobre a sua poesia.

<sup>173</sup> TELLES, Tenório. A poesia como expressão do telúrico, p. 110.

<sup>174</sup> FARIAS, E. *Imagem*, “Louvação do rio-livre, 5”, p. 23.

<sup>175</sup> Idem, p. 21.

<sup>176</sup> Idem, p. 35.

Segue-se, como terceiro segmento, a “Primeira imagem”, composta por um único poema: o “Vilancete dos três rios”. Também aqui, a percepção do poeta foi capaz de criar um texto admirável, se considerado em si mesmo ou na totalidade do livro. É que a colonização começou no século XVI, época em que o vilancete era forma fixa bastante praticada, haja vista os inúmeros exemplos encontráveis na lírica de Luís de Camões. E a sua execução, tendo como motivo os três rios principais – o Negro, o Solimões e o Amazonas –, simboliza, em termos históricos, o percurso feito pelos colonizadores para tomar posse da região.

Partindo do mote “Um remanso de panema / poesia nada pequena”, o poeta desenvolve a premissa de que a poesia só se plenifica mediante o sofrimento. Ou melhor, a poesia exige a negatividade, tal como a ficção precisa ter um conflito que quebre a estabilidade inicial e dê origem à narrativa.

Um motivo paralelo aos rios é o da música. Assim, o rio Negro “desce deserto de pássaros”; o Solimões se vê “de pássaros sempre novo”; já o Amazonas se debruça “sobre o mar, canção suprema”<sup>177</sup>. É o momento em que o eu lírico realiza a “poesia nada pequena”.

Na última estrofe, o poeta fala em “mar dulce”, referência a uma denominação dada ao grande rio pelos espanhóis. Nesse ponto, observa-se a seguinte antítese: “mar dulce em delta de amargo” – união da doce poesia com o amargo sofrimento necessário para atingi-la.

A métrica do texto é em redondilhas maiores, tal como os poetas clássicos portugueses costumavam escrever – era a chamada “medida velha”. Entretanto, se os heptassílabos dão musicalidade ao vilancete, as rimas se mantêm numa posição contrária, pois há muitos versos brancos. Novamente, estamos diante da “poesia nada pequena” (a musicalidade) e do “remanso de panema” (a retirada parcial da musicalidade), simbolizando a negatividade, húmus necessário ao desabrochar lírico.

Na quarta parte (“A Descoberta”), temos os eventos históricos iniciais. Em quatro poemas, “disserta” o eu lírico sobre o sonho do Eldorado, os primeiros núcleos populacionais, os tratados de fronteira entre Portugal e Castela e, finalmente, a criação da Vila de São José da Barra, embrião da cidade de Manaus. Aliás, o livro é também uma homenagem à capital do Amazonas.

Sobre o poema “Vila da Barra”, devem-se destacar os belos e simples enunciados sobre a cidade recém-fundada. No poema, existe também o *isomorfismo*, que é a disposição da forma em função do conteúdo. Em forma de ode, as estrofes, por tal motivo, são simétricas, possuindo quatro versos, com esquema rímico em abcb e métrico em 7-7-7-2. É como se o último verso não chegasse sequer à naturalidade popular das redondilhas, permanecendo em forma de embrião, tal como a cidade que se formava. Como muitos dos heptassílabos apresentam cesura na segunda sílaba,<sup>178</sup> podemos dizer que o dissílabo funciona como uma “redondilha quebrada”.

A gente da futura Manaus “vestia-se com antigas / vestes adornos miçangas / indígenas”. Constituía-se em “silêncio de gente” ou “simples traço de vida”. Com esses exemplos, demonstramos que a simplicidade não necessariamente exclui a “poesia nada pequena”. Como registra Zemaria Pinto, em estudo sobre o poeta, “a

<sup>177</sup> Idem, p. 41-2.

<sup>178</sup> São exemplos desse fenômeno sempre os primeiros versos de cada estrofe: “As casas de São José”, “O porto de São José” etc. Idem, p. 53.

primeira leitura é apenas a superfície vislumbrada, a água cristalina, soprada pela brisa matinal. Para saber o que há dentro da água espessa do poema, é preciso cultivar a paciência necessária, e mergulhar no perau<sup>179</sup>.

Depois, vem a “Segunda imagem”, que constitui a quinta parte do livro. Como o título sugere, há apenas uma “visão” (ou “imagem”). Desta vez não sobre motivos geográficos, como o vilancete da primeira imagem, mas sobre motivo exclusivamente histórico. No único poema, louva-se a atuação dos “dois Bonifácios / e Pedro Primeiro”<sup>180</sup>. Trata-se, no caso, de exaltar, tal como Camões o fez em *Os Lusíadas*, os “barões assinalados”, aqueles que, “por obras valerosas, / Se vão da lei da morte libertando”. No poema, relacionam-se figuras que importaram no percurso temporal do Amazonas.

Novas figuras históricas são louvadas em “Galeria” (a sexta parte), aquelas que, na percepção do eu lírico, se constituíram, pelo bem ou pelo mal, em pilares de nosso caminho ao longo dos séculos: Pedro Teixeira, Lobo d’Almada, Marquês de Pombal e Ajuricaba, símbolo de nossa resistência.

O poema dedicado a Pombal não é de mera louvação. Pelo contrário, o poeta critica a atuação do “temível marquês” e expressa, em momento de bela construção lírica, o dilema das organizações sociais humanas: “Mudam-se as formas de rota, / mudam os modos de agir, / mas dominar permanece”<sup>181</sup>. Antes, no poema sobre Pedro Teixeira, a quem louva no início, refere-se àquele explorador como tendo vivido “sob o signo das antigas / serpentes / a sedução de um mundo maior”.

Ajuricaba é visto como herói de existência histórica não comprovada – isso porque, no tempo da feitura e publicação do livro, ainda não haviam sido encontrados os autos do processo movido pela Coroa lusitana contra o líder manau: “Se não existiu o homem / ficou inscrito o seu nome”<sup>182</sup>.

Finalmente, a “Terceira imagem”, da qual consta a “Relação dos últimos eventos”. Nesse último texto, a antiga Vila de São José da Barra aparece como a capital da Província do Amazonas e nele o poeta se referencia também ao seu primeiro governador: João Baptista de Figueiredo Tenreiro Aranha. Termina o eu lírico seu grande livro com um enunciado exemplar: “Os eventos não se inventam, / constroem-se sobre o tempo”.

\*

Sendo *Imagem* uma obra em que predominam os aspectos históricos, ela nos remete ao *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. No livro de Elson Farias existem igualmente os mesmos anseios de liberdade: “Pela esperada esperança, / Pelo poder do porvir, / louve-se a aurora do dia / com o que há de vir”<sup>183</sup>.

Também é impossível, em sua leitura, não nos lembrarmos de *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Sem o tônus épico do livro português, possui *Imagem*, contudo, concepções semelhantes: a par das figuras históricas postas em destaque, poetiza-se sobre a formação de uma “nacionalidade”. No caso de Pessoa, há ainda que observar o destaque dado a um determinado tipo de espaço: o mar; em

<sup>179</sup> PINTO, Zemaria. *Lira da madrugada*, p. 147.

<sup>180</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>181</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>182</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>183</sup> *Idem*, p. 59. Poema “Louvação do 9 de novembro”.

Farias, o espaço sobre o qual se desenrolam os temas não poderia ser outro: os rios, mares de água doce.

Uma última conjectura se faz necessária e ela diz respeito à razão do título: por que Imagem se são várias as imagens? O próprio poeta, aliás, relaciona três delas. Convenhamos, porém, que as imagens sobre o passado são sempre diluídas ou deformadas pelo percurso do tempo ou por interpretações não seguras. O que temos sobre a formação de nossa “identidade”, sobre nosso percurso no tempo, é algo que se funde numa percepção única. Todas as imagens – a Imagem.

## REFERÊNCIAS

FARIAS, Elson. *Imagem*. [Rio de Janeiro] Conquista, 1976.

PINTO, Zemaria. Elson Farias. In: PINTO, Zemaria & MRQ, Mauri. *Lira da madrugada*. Manaus: Coreli & Jiquitaia, p. 141-7, 2014.

SANTIAGO, Socorro. *Uma poética das águas*. Manaus: Puxirum, 1986.

SILVA, Alencar e. *Quadros da moderna poesia amazonense*. Manaus: Valer, 2011.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 2. ed. rev. Manaus: Valer, 2003.

TELLES, Tenório. A poesia como expressão do telúrico. In: \_\_\_\_\_. *Clube da madrugada: presença modernista no Amazonas*. Manaus: Valer, p. 107-11, 2014.



## **O *Lustre*, de Clarice Lispector: indícios de incesto**

---

Maria de Fatima do Nascimento

## INTRODUÇÃO

O romance de Clarice Lispector *O lustre* (1946), pouco recepcionado pelos críticos literários, aborda relações familiares entre seis personagens: pai, mãe, avó paterna e três filhos. A primogênita chama-se Esmeralda; o segundo filho, Daniel e a caçula, Virgínia. A avó paterna, doente, embora não tenha grandes ações na obra, é uma presença forte na vida dessa família, cujos membros habitam um casarão da localidade Granja Quieta, afastada do centro comercial do município Brejo Alto, casarão esse pertencente à aludida avó. Anteriormente luxuoso, no tempo da narrativa, tal residência encontra-se arruinada, com quartos vazios, janelas sem cortinas e poucos móveis, tendo por remanescentes da riqueza de outrora e por resquícios do casamento da avó, um tapete de veludo púrpura e o lustre que deu título ao livro.

Os moradores do casarão são ensimesmados. Consoante informações do narrador, a mãe dialoga com a filha Esmeralda, mas as conversas entre elas ocorrem dentro de um quarto e pouco se sabe desse colóquio. Já os encontros de todos os familiares se dão às refeições, especialmente no café da manhã, regado à repressão do pai.

Assim sendo, no presente trabalho, tem-se por objetivo demonstrar, entre os dois irmãos Daniel e Virgínia, indícios de incesto, tema que remonta às tragédias antigas, à Bíblia, manifestando-se também em romances de Língua Portuguesa nos Oitocentos, como em *Os Maias* (1888), do lusitano Eça de Queirós (1845-1900), e em *Hortênci*a (1888), do brasileiro paraense Marques de Carvalho (1866-1910). Toma-se por referencial teórico *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989), de Benedito Nunes; *Clarice: uma história que se conta* (1995), de Nádia Battella Gottlieb; *Totem e tabu* (1913), de Sigmund Freud.

## INDÍCIOS DE INCESTO NO ROMANCE *O LUSTRE*

Benedito Nunes, também crítico literário, é um dos principais estudiosos da produção de Clarice Lispector, a partir da década de 1960, com publicações de artigos no periódico *O Estado de São Paulo* e, posteriormente, em livro.

Em 1973, Benedito Nunes publica o livro *Leitura de Clarice*, cujo primeiro capítulo é intitulado “A narrativa monocêntrica” e apresenta-se dividido em duas partes: na primeira discute o romance *Perto do coração selvagem* (1944) e, na segunda, analisa *O lustre* (1946), segundo romance da escritora brasileira. O mencionado capítulo de Benedito Nunes foi republicado, sem alteração, no seu livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989), trazendo importante crítica para entendimento das obras da escritora brasileira. Isso é demonstrado já no início, quando se tem o reconhecimento do “[...] aprofundamento introspectivo, a alternância temporal e o caráter inacabado”, em referência a *Perto do coração selvagem*. A partir desses aspectos, Benedito Nunes discute, de forma esclarecedora, o primeiro romance clariciano, bem como *O lustre*, mediante afirmações a exemplo das seguintes:

*O lustre* começa expondo o fato exterior determinante da vida de seus personagens. Virgínia e seu irmão Daniel, que se debruçam numa ponte pênsil, veem um afogado boiando no rio. A morte que lhes é então

revelada, e acerca da qual silenciam, vai refletir-se nos jogos sombrios das duas crianças. Essa recordação secreta sela a mútua dependência afetiva, cimentada num liame de domínio e servidão, em que elas vivem (NUNES, 1989, p. 24).

Virgínia aceita o senhoril de Daniel, “... um menino estranho, sensível e orgulhoso, difícil de se amar (L. 31). Em nome de uma Sociedade das Sombras por ele inventada, Daniel dita ordens à irmã e impõe-lhe a execução de seus caprichos. Estão ambos voluntariamente segregados dentro de Granja Quieta – mundo noturno e denso, que abriga a velha casa de família, guardando ainda, dentre os restos de antiga abastança, um lustre que pende do teto da sala (NUNES, 1989, p. 24).

Realmente, o romance *O lustre* começa com os dois irmãos, ainda crianças, juntos em uma “ponte frágil”, quando veem um chapéu que eles supõem ser um afogado boiando no rio e essa visão, transformada em segredo, sela “a mútua dependência afetiva” de ambos os garotos. Outro importante aspecto logo observado por Benedito Nunes é a da “Sociedade das Sombras”, que é discutida aqui mais adiante e serve para Daniel executar seus propósitos incestuosos, questão não contemplada nas análises nunianas.

Igualmente, grande estudiosa da obra de Clarice Lispector, a pesquisadora brasileira Nádia Gottlieb percebeu a existência do incesto na obra *O lustre*. Segundo reflexões suas:

Tal como Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, Virgínia, a personagem principal deste romance, *O Lustre*, tem sua história narrada desde a sua infância e também aparece sob o signo do Mal. Agora, a partir de um relacionamento de caráter incestuosa com o irmão, Daniel, com quem mantém um pacto: reuniões secretas em que experimentam certas verdades, na condição de iniciados especiais (GOTLIEB, 1995, p. 255).

Nessa análise publicada em 1995, Gottlieb chega a admitir, de passagem, que há a presença de um envolvimento incestuoso entre os dois irmãos para centrar-se nas experiências de Virgínia, sem abordar os discursos do narrador que poderiam explicitar semelhante fato na narrativa.

Para enfocar a questão do incesto em *O lustre*, recorre-se a *Totem e tabu*, de Sigmund Freud (2013, p. 8-30), discutindo somente aquilo que ajuda a entender tal relação na narrativa clariciana nos limites deste estudo, optando por demonstrar partes do romance que remeteram a faceta em causa ao livro. Freud, nos capítulos “O horror ao incesto” e “O tabu e a ambivalência dos sentimentos”, discutiu o tema do “tabu ao incesto”, relacionando-o aos transtornos psíquicos. Para isso, o médico neurologista e criador da psicanálise estudou a cultura dos povos tradicionais australianos e verificou que, nessa sociedade, vigora “o sistema de totemismo”, isto é: “[...] Suas tribos dividem-se em clãs ou estirpes menores, cada qual nomeado sob o seu totem”, e o significado de “totem”, segundo o psicanalista, “[...] Via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã” (FREUD, 2013, p. 8-9). Ainda segundo Freud: “[...] O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos” (FREUD, 2013, p. 8). Por esse motivo:

Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro modo), O caráter do totem não é inerente a um só animal ou um ser individual, mas a todos da espécie (FREUD, 2013, p. 8-9).

O estudioso observou ainda que: “[...] em quase toda parte em que perdura o totem há também a lei de que membros do mesmo totem não podem ter relações sexuais entre si, ou seja, também não podem se casar. É a instituição da exogamia, ligada ao totem” (FREUD, 2013, p. 10).

Ao estudar “O tabu do incesto” a partir de uma bibliografia relevante de autores, como Wundt, J. Long, Jung, J. G. Frazer, J. Fergusson McLennan, Otto Rank, entre outros, ele pesquisa os vários aspectos do “tabu”, a exemplo da origem da palavra, que parece ter se perdido no tempo, conseguindo apontar a “ambivalência” de seu significado, o qual, segundo Freud, “se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado, quer dizer “santo, consagrado”; por outro, inquietante, perigoso, proibido, imputo [...]” (FREUD, 2013, p. 12).

Ainda a respeito dessa questão, Freud observa algo importante, isto é: “As restrições do tabu são algo diverso das proibições religiosas e morais. Não procedem do mandamento de um deus. Valem por si mesmas. [...] As proibições do tabu prescindem de qualquer fundamentação” (FREUD, 2013, p. 10-11).

Freud, ao pesquisar vários tipos de tabus, as suas restrições, seus objetos, as suas violações, os seus castigos, a transmissibilidade nos costumes dos povos tradicionais australianos, com toda a complexidade da questão, chega à conclusão de que: “As mais antigas e importantes proibições do tabu são as duas leis fundamentais do totemismo: não liquidar o animal totêmico e evitar relações sexuais com indivíduos do mesmo totem que são do sexo oposto”; acrescentando ainda que: “Esses devem ser, então, os mais antigos e poderosos apetites humanos [...]” (FREUD, 2013, p. 27).

Desse modo, retoma-se o primeiro capítulo do romance em estudo para nele discutir os indícios de incesto, tendo em vista que, da ótica de tal narrativa, nas palavras cifradas do narrador de *O lustre*, existe um outro segredo que os dois irmãos não querem que ninguém saiba, particularmente Virgínia. Senão, veja-se: no primeiro capítulo, quando ficam conhecidas as duas personagens, essas estão em cima de uma ponte, conforme fragmento abaixo, o que não constitui ato gratuito, como é demonstrado mais à frente:

Ela seria fluída durante toda a sua vida. **Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo**<sup>184</sup>. Nunca saberia pensar nele em termos claros temendo invadir e dissolver a sua imagem. No entanto ele formara no seu interior um núcleo longínquo e vivo e jamais perdera a magia – sustentava-a na sua vaguidão insolúvel como a única realidade que para ela sempre deveria ser a perdida (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Observa-se na citação acima que Virgínia, embora seja mais nova que Daniel, é mais perspicaz do que o irmão, percebendo que aquilo que eles fazem é proibido naquela sociedade em que vivem. Entretanto, ela se sente bem com o irmão,

<sup>184</sup> Grifos nossos.

fazendo com que ele jure não contar para ninguém o que praticam juntos, o que, de certo modo, lhe traz poder sobre o irmão.

Na continuação do primeiro parágrafo, o narrador declara que os dois jovens se encontram sobre uma ponte, estando especialmente a figura feminina em situação de perigo:

**[...] Os dois se debruçavam sobre a ponte frágil e Virgínia sentia os pés nus vacilarem de insegurança como se estivessem soltos sobre o redemoinho calmo das águas.** Era um dia violento e seco em largas cores fixas; as árvores rangiam sob o vento morno crispado de céleres friagens. O vestido ralo e rasgado da menina era atravessado por estremecimentos de frescura. **A boca séria premida contra o galho morto da ponte. Virgínia mergulhava os olhos distraídos nas águas. De súbito imobilizara-se tensa e leve: Olhe!**<sup>185</sup> (LISPECTOR, 1998, p. 9).

A propósito, Chevalier e Gheerbrant, em seu Dicionário de Símbolo, reconhecem que:

O simbolismo de ponte, como aquilo que permite passar de uma margem à outra, é um dos mais difundidos universalmente. Essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência para à imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra sensível (Guénon) etc. (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 728).

Pode-se notar que, no momento em que os dois estão “debruçados” na ponte, é Virgínia quem vê um chapéu que desce do rio e mostra ao irmão Daniel, que olha e vê que “preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Logo em seguida, o chapéu é levado com brutalidade pela correnteza. Após o seu desaparecimento rio abaixo, é Virgínia quem “sussurra” e propõe a Daniel não contar nada a ninguém do que viram. Conforme as palavras dela: “- Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Ao que Daniel responde “[...] – Nem que nos perguntem sobre o afog...” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Pela resposta de Daniel, depreende-se que há um outro segredo entre os dois irmãos. Isto porque, após o episódio do chapéu, ocorre um longo discurso do narrador, que remete aos sentimentos de Virgínia sobre o momento vivido com o irmão na ponte, quando se vê brotar o sentimento de amor erótico, até poético da parte dela, pelo irmão:

Ele falava tão grave, ele falava tão belo, o rio rolava. As folhas cobertas de poeira, as folhas espessas e úmidas das margens, o rio rolava, quis responder e dizer que sim, que sim! Ardentemente, quase feliz, rindo com os lábios secos, mas não podia falar, não sabia respirar, como perturbava. Com os olhos dilatados, o rosto de súbito pequeno e sem cor, ela assentiu cautelosamente com a cabeça (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Para Chevalier e Gheerbrant: “[...] A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva” (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 730). Os dois estudiosos acrescentam ainda que: “Notam-se, portanto, dois elementos: o simbolismo da

<sup>185</sup> Grifos nossos.

passagem, o caráter frequentemente perigoso dessa passagem, que é de toda viagem iniciatória. [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 729).

A ponte, enquanto passagem, revela uma intimidade entre Virgínia e Daniel, o que pode ser visto no primeiro parágrafo do livro e nos subsequentes, em que a irmã insiste para que Daniel jure não contar nada para ninguém, ao que ele responde: “- Por exemplo... que tudo o que a gente é... vire nada... se a gente falar disso a alguém (LISPECTOR, 1998, p. 9).

A resposta de Daniel sobre a visão do chapéu pode sugerir apenas um homem morto por afogamento descendo o rio, o que parece ser o único segredo das duas personagens. Contudo, quando se observa a narrativa fragmentada de *O lustre*, surge outro segredo, qual seja o incesto que vem acontecendo entre os dois irmãos, conforme sugestão da continuidade do parágrafo anterior:

Daniel afastou-se, Daniel afastava-se. Não! Queria gritar e dizer que esperasse, que não a deixasse sozinha sobre o rio; mas ele continuava. O coração batendo num corpo subitamente vazio de sangue, o coração jogando, caindo furiosamente, as águas correndo, ela tentou entreabrir os lábios, soprar uma palavra pálida que fosse. Como o grito impossível num pesadelo, nenhum som se ouviu e as nuvens deslizavam rápidas no céu para um destino. Sob seus pés rumorejavam as águas - numa clara alucinação ela pensava: ah sim, então ia cair e afogar-se, ah sim. Alguma coisa intensa e lívida como o terror mas triunfante, e certa alegria doida e atenta enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer, a mão cerrada como para sempre no galho da ponte. Daniel voltou-se então (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Esse fato vai se exacerbando na continuidade dos capítulos, momento em que o narrador continua mostrando o relacionamento amoroso de Virgínia e Daniel. Veja-se, então, como Daniel trata a irmã: “- Vem, disse ele surpreendido” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Ao que o narrador do romance se interpõe e tem-se uma visão de Virgínia: “Ela olhou-o do fundo de seu silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Porém, o irmão a trata grosseiramente, atitude suspeita que se repete em várias passagens do romance em causa, como no seguinte excerto, a partir da resposta de Daniel: “- Venha, sua idiota, repetiu colérico”(LISPECTOR, 1998, p. 10).

Outro fato que chama a atenção para o relacionamento do casal de irmãos acontece na ocasião em que eles retornam para casa, depois do momento no qual estiveram juntos na ponte. Eles vêm com certo temor, conforme a conversa que os dois têm antes de chegar ao lar. Virgínia pergunta ao irmão: “Daniel... murmurou Virgínia, nem com você eu posso falar?”(LISPECTOR, 1998, p. 11). Ele responde: “Não, disse ele surpreendido com a própria resposta”(LISPECTOR, 1998, p. 11).

A partir do simbolismo da ponte, na condição de meio transitivo, pode-se dizer que os primeiros parágrafos do romance *O lustre* sugerem que os dois irmãos mantêm um relacionamento que eles próprios sabem ser proibido, haja vista que, no retorno para casa, eles como que revelam, por suas atitudes suspeitas, que estiveram fazendo algo proibido fora de casa, ou seja, nos rios ou matas de Granja Quieta, de acordo com o que sugere o trecho abaixo:

Hesitaram um instante, delicados, quietos. Não, não<sup>1</sup>... negava ela o medo que se aproximava, como para ganhar tempo antes de se precipitar. Não, não, dizia evitando olhar ao redor. A noite descera, a noite descera. Não

se precipitar, mas de repente algo não se conteve e principiou a suceder... Sim, ali mesmo iam-se erguer os vapores da madrugada doentia pálida, como um fim de dor – enxergava Virgínia de súbito calma, submissa e absorta (LISPECTOR, 1998, p. 11).

O mesmo se pode verificar nos demais capítulos do romance em questão, mormente no segundo, um dos mais longos do livro, que trata da infância do casal de irmãos, período em que Virgínia é muito infantil e é cuidada por Daniel.

Vale ressaltar que, no segundo capítulo, o narrador o inicia descrevendo Granja Quieta, na sequência, os quartos de dormir, a sala de jantar e a sala. Percebe-se que o narrador confere atenção especial aos quartos do casarão para relacioná-los também ao abandono de Virgínia. Isto porque os quartos do casarão são frios e sombrios, como as pessoas que ali vivem, o que demonstra uma relação com a vida da garota, que, no quarto de dormir, já pré-adolescente, demonstra não ter sido ensinada a ter higiene pessoal, haja vista que dorme com os “pés sujos de terra”, sem os cuidados básicos, revelando que não só a casa, mas a filha também vive o abandono por parte dos pais, ainda que possuindo doméstica:

Aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos. O de Virgínia, frio, leve e quadrado, possuía apenas a cama. No espaldar ela depositava o vestido antes de dormir metida na rala combinação, os pés sujos de terra, escondia-se sob os enormes lençóis de casal com enorme prazer (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Chevalier e Gherbrant ao discutirem a simbologia do “sapato”, estudam o autor Jean Servier, o qual afirma que: “Andar de sapato é tomar posse da terra”. Segundos os dois estudiosos “Jean Servier também observa que Hermes, protetor dos limites e dos viajantes que ultrapassam limites, é um deus calçado, pois tem a posse legítima da terra em que se encontra” (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 801).

Porém, não só Virgínia é descrita com os pés descalços em vários momentos da obra em estudo, pois essa referência aparece também no tocante a sua irmã chamada Esmeralda: “- Seria preferível mais móveis e menos quartos, Esmeralda com os olhos baixos de raiva e aborrecimentos, os grandes pés descalços”(LISPECTOR, 1998, p. 14).

Pode-se captar pelo romance que Esmeralda tem sapatos, que calça em momentos especiais, como em visita a amigas ou quando vai a alguma festa. Todavia, no caso de Virgínia, essa informação demonstra a condição da menina que não tem ninguém para ensinar-lhe questões básicas da vida. Estar sem sapatos é como se ela não tivesse proteção nenhuma naquele ambiente em que vivia.

A própria mãe da menina pensa - revelação dada pelo narrador - a respeito do que se passa em relação à criação de sua filha caçula: “[...] E a menina, como um galho, crescia sem ela ter decorado suas feições anteriores, sempre nova, estranha e séria, coçando a cabeça suja, tendo sono, pouco apetite, desenhando tolices em folha de papel”(LISPECTOR, 1998, p. 14). É dessa forma que a mãe vê a filha mais nova.

Assim sendo, no romance em apreciação, narrado em terceira pessoa e constituído de oito capítulos não intitulados, mas reconhecidos pela entrada mais longa dos parágrafos, os dois irmãos guardam o aludido outro segredo, qual seja, a relação amorosa existente entre eles, aquilo que se está considerando o indício de

incesto. Isto porque, no primeiro parágrafo do primeiro capítulo do romance, Daniel e Virgínia já não são tão crianças, vivem sozinhos pelos matos e rios da Granja Quieta, fazendo tudo que desejam, longe dos cuidados de familiares. E a história dos dois irmãos passa a ser contada mais amiúde a partir do segundo capítulo.

Noutras palavras, os dois pré-adolescentes desenvolvem um afeto desde cedo que destoa de um relacionamento fraterno consanguíneo, como se pode constatar no excerto a seguir:

[...] Naquele tempo Daniel lhe dissera pela primeira vez, quase sem propósito: - Por Deus e pelo Demônio. Ela estacara. Um grande silêncio seguira-se. Olhara-o e descobrira na sua trêmula vitória a mesma perturbação. Ele lhe trouxera timidamente um grito. Fitaram-se um instante e tudo era indeciso, frágil, tão novo e nascente. E tudo era tão perigoso e revolvido que ambos desviaram quase bruscamente os olhos. Mas havia alguma coisa encantada entre eles nesse momento. Embora ela jamais se ocupasse verdadeiramente de Deus e raramente rezasse. Diante da ideia dele, permanecia surpreendentemente calma e inocente, sem um pensamento sequer. Daniel afastava-se. Naquele tempo ele começava a pensar e a dizer coisas difíceis com gosto e amor (LISPECTOR, 1998, p. 54-55).

Não obstante, a história desse afeto entre os dois irmãos tem início com o nascimento de Virgínia, momento em que a mãe dela, personagem sem nome, se encontra bastante desiludida pelo casamento mal sucedido com um homem que vai morar com a esposa na casa da mãe dele e a mulher não se sente bem na casa da sogra, conforme a passagem infracitada:

Apegava-se a Esmeralda como ao resto de sua última existência [...]. [...] Do tempo de solteira guardaria com amor **uma camisola fina pelo uso como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa. Assim defendia-se do marido, de Virgínia e de Daniel – os olhos piscando**<sup>186</sup>. O marido aos poucos impusera certa espécie de silêncio com seu corpo astuto e quieta. E aos poucos, depois do auge das proibições de compras e gastos, ela soubera numa alegria remoída, num dos maiores motivos de sua vida, que não vivia no seu próprio lar, mas no do marido, no da velha sogra [...] (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Verifica-se no parágrafo transcrito que a mãe das três crianças se apega à filha mais velha, Esmeralda, e deixa os dois filhos mais novos, Daniel e Virgínia, meio que abandonados, enquanto o pai, homem que trabalha numa papelaria, passa o dia fora de casa em Brejo Alto. A mãe, muito triste por toda a situação vivida no casamento, permite que Daniel cuide da filha caçula sem nenhuma orientação ou conselhos, consoante o trecho seguinte:

Daniel era um menino estranho, sensível e orgulhoso, difícil de se amar. Ele não sabia dar um pretexto para esconder. Mesmo quando caía em fantasias estas eram precavidas, familiares; ele não tinha coragem de inventar e era sempre ela quem numa facilidade surpreendente mentia pelos dois; ele era sincero e duro, detestava o que não via. **Com seus**

<sup>186</sup> Grifos nossos.



**olhos limpos e secos vivia como só com Virgínia dentro da Granja Quieta. Desde que a irmã nascera ele a tomara e secretamente ela era apenas sua.** Ainda muito pequena, os cabelos compridos e sujos nos olhos, as pernas curtas hesitando sobre os pés descalços, ela agarrava com uma das mãos os fundos das calças de Daniel e o irmão, o rosto queimado e sem doçura, os olhos seguros, subia pelas encostas da montanha com movimentos obstinados como se não sentisse o peso de Virgínia, a inclinação resistente dos morros, o vento que soprava firme e frio no seu corpo. **Não a amava sequer mas ela era doce e tola, fácil de se conduzir a qualquer ideia**<sup>187</sup> (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Pela descrição que o narrador faz de Daniel e Virgínia, pode-se deduzir a diferença entre os dois irmãos. Ele é descrito como uma personagem “estranha”, “dura”, “sem doçura”, quando se apodera da irmã ainda muito criança, que nem sabia subir direito nas montanhas de Granja Quieta, onde iam brincar. Mas Virgínia se apega ao irmão, atendendo os seus chamados. Ela, por sua vez, é descrita uma criança muito menor e doce.

A personagem Daniel vai se comportar sempre da maneira como é descrita, ou seja, a atormentar a irmã, que, mesmo assim, desenvolve um afeto pelo irmão:

[...] E mesmo nas épocas em ele se fechava severo e bruto dando-lhe ordens, ela obedecia porque sentia-o perto de si, ocupando-se dela – ele era a criatura mais perfeita que ela conhecia. Passava então os dias numa estranha euforia, como o vento, alta, calma e silenciosa (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Cuidando de Virgínia durante toda a infância da menina, Daniel não perde sua postura bastante severa para com ela, impondo seus desejos. No entanto, só a garota desenvolve um afeto por ele, única companhia que Virgínia conhece na infância, já que é “abandonada” afetiva e materialmente pelos pais:

Nas tardes em que o vento rodava pela Granja – as mulheres nos aposentos, o pai no trabalho, Daniel no mato – nas tardes lisas em que um vento cheio de sol soprava como sobre ruínas, desnudando as paredes comidas nas caliças, Virgínia vagava na limpidez abandonada. Caminhava olhando numa distração séria. Era dia, os campos se estendiam claros sem manchas e ela se movia insone, Sentia uma difusa náusea nos nervos calmos – pequena e magra, as pernas marcadas de mosquitos e quedas, ela parava junto a escadaria olhando [...] (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Virgínia vê no irmão a figura de alguém que está presente na vida dela. Isto porque a mãe vive meio que sem voz ativa diante do marido e não consegue impedir a violência dele, que é muito bruto com as filhas mulheres, notadamente com Virgínia, chegando a bater no seu rosto no momento em que todos estão à mesa do café da manhã:

[...] Eles sentavam à mesa para tomar café e se Virgínia não comia bastante apanhava no mesmo momento – como era bom, a mão espalmada voava rápido e estalava com um ruído alegre numa das

<sup>187</sup> Grifos nossos.

faces resfriando a sala sombria com a delicadeza de um espirro. O rosto acordava como um formigueiro ao sol e então ela pedia mais pão de milho, cheia de uma mentira de fome. O pai continuava a mastigar, os lábios úmidos de leite, enquanto com o vento uma certa alegria hesitava no ar [...] (LISPECTOR, 1998, p. 17).

O romance em causa apresenta uma farta história de violência, especialmente da parte das personagens masculinas, o pai e o filho Daniel, contra as femininas, a mãe, Esmeralda e Virgínia. Esta, ainda criança, ia observando o que se passava naquela família. No dia em que ela apanha na mesa do café, Virgínia sofre muito com o tratamento que recebe em casa, percebendo que a mãe gosta mais de Esmeralda e Daniel, haja vista que não há intervenção diante do que o pai faz com ela:

[...] Mas Esmeralda sempre escapava, as costas eretas, o busto alto. Porque a mãe se erguia pálida e gaga e dizia – enquanto um pouco de frio penetrava pelo vazio claro da janela e olhando o rosto duro e amado de Daniel uma vontade de fugir com ele e correr fazia o coração de Virgínia inchar tonto e leve num impulso adiante – enquanto a mãe dizia:  
- Não tenho direito nem mesmo a um filho?  
- A uma filha, deveria dizer – pensava Virgínia sem levantar os olhos da xícara porque nesses momentos mesmo o relinchar de algum cavalo no pasto feria como uma audácia triste e pensativa (LISPECTOR, 1998, p. 17).

A mãe, nessas horas, segundo o narrador, até gagueja diante do marido violento. Virgínia constata qual a condição da genitora naquela casa e que a pronúncia da palavra “filho”, ao invés de “filha”, faz a menina sofrer. Em várias passagens do romance, o narrador demonstra essa situação da mãe no casarão: “[...] A mãe suspirava com olhos pensativos – Sei lá, meu Deus. Mas ela passaria os dias como uma visita na própria casa, não daria ordens, de nada cuidaria[...]” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Nesse sentido, pode-se compreender a ligação afetiva de Virgínia com seu irmão Daniel, pois ele é a única companhia com quem ela conversa todos os dias, sempre juntos nos matos da Granja Quieta, apesar da violência, das palavras ofensivas que a diminuem e de tudo aquilo que ele a obriga fazer.

Na passagem da infância para a pré-adolescência, Daniel agride Virgínia não só verbalmente. Ele toma várias atitudes agressivas com relação a Virgínia, como o narrador afirma: “Daniel também sabia de uma brincadeira”, qual seja: cavar uma vala funda na terra e mandar Virgínia entrar e dizer: “- Você está fechada, dizia-lhe Daniel com brutalidade. Ela ria baixinho sem se amedrontar. Aos poucos porém, se assustava [...] (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Daniel possuía uma coleção “aranhas penugentas e grisalhas” numa caixa escondidas do pai e obrigava a menina Virgínia a olhar para elas. Mesmo com medo, a menina teve de olhar, botando um dos olhos bem perto de um buraco da caixa, o que causou doença no olho da irmã, que sofreu a agressão calada sem contar para os pais. Daniel era insensível para com a Virgínia:

Ameaçava-a de abrir a caixa de aranha a qualquer desobediência de sua parte. E de repente, sem que ela soubesse por que, ele chamou-a, os olhos intensos, mostrando-lhe a caixinha:  
Espie só...

Ela recusou enojada. Mas terminou colando um olho no buraco da caixinha e nada vendo senão movimentos vagarosos na escuridão. Ela dizia:  
Vi, já vi, vi tudo!  
Ele ria.  
- Você seria até menos idiota se não fosse tão idiota (LISPECTOR, 1998, p. 134).

Essa violência de Daniel contra Virgínia resultou na perda de visão de um dos olhos da menina, que, durante muitos dias, sofreu dores, desenvolvendo uma doença crônica, conforme excerto abaixo:

O olho com que ela espiara a aranha doía. Durante dias lacrimejara torto, caído e de manhã ela não podia abri-lo até que o calor do sol e de seus próprios movimentos acordava-o. Inchou depois, insensível e sem sangue. Quando tudo passou, já não era o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e menos vivo, mais lento e úmido, mais amortecido que o outro. E se escondia com uma mão o olho são, via as coisas separadas dos lugares onde pousavam, soltas no espaço como numa assombração (LISPECTOR, 1998, p. 134).

Observa-se que Daniel sente prazer no sofrimento de Virgínia, numa conduta abominável. Porém, antes de ele obrigar a irmã a olhar as aranhas, o narrador faz a seguinte apreciação do menino, demonstrando que ele tinha apoio do pai, que maltratava a esposa e as filhas mulheres:

[...] jamais ele pedira desculpas, ele sabia que isto era a marca de um poder. Entre o filho e o pai vagava uma sinceridade cuidadosa e perturbada. E ele era tão obstinado que ainda pequeno, não dava mais uma palavra depois que o sol se punha, interrompendo mesmo uma frase ou um riso. Sentava-se a um canto, os olhos opacos de raiva e tristeza. Só amansava no dia seguinte (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Contudo, os dois irmãos cresceram. O narrador, ainda no segundo capítulo informa que Daniel, antes da ida para a cidade grande, onde vai continuar seus estudos, já tinha quase 15 anos, sempre tomado de uma grande vontade como de ironia. Portanto, mesmo com essa idade, ainda sentia prazer de atormentar Virgínia, que aceitava tudo para não contrariá-lo.

Na chegada da adolescência dos dois irmãos, há uma passagem bem longa do livro em que eles se afastam um pouco, ocasião em que Virgínia se sente muito só. É o período em que ela passa a produzir bonecos de barro, como se fosse uma escultora. Virgínia vai sozinha ao rio pegar barro para o seu trabalho. O narrador comenta sobre o afastamento dos dois irmãos da seguinte forma: “Depois o tempo perdido – ele distanciando-se, avançando em brumas e regressando mais comprido mais bruto mais triste e mais inocente porém intransponível[...]”. Já Virgínia, de acordo com o narrador “ Ela também isolara-se em cansaços, um pouco de insônia mas em breve mostrara-se lisa e quieta[...]” (Lispector, 1998, p. 54).

Quando os dois irmãos se reaproximam, após uma pausa, no retorno do convívio, nota-se que Daniel mostra-se impaciente com esse distanciamento, a ponto de ambos não conseguirem nem se olhar direito, porque já são adolescentes e sabem que o incesto é proibido, conforme o fragmento seguinte:

[...] Naquele tempo Daniel lhe dissera pela primeira vez, quase sem propósito: por Deus e pelo Demônio. Ela estacara. Um grande silêncio seguira-se. Olhara-o e descobrira na sua tímida vitória a mesma perturbação. Ele lhe trouxera timidamente um grito. Fitaram-se um instante e tudo era indeciso, frágil, tão novo e nascente. E tudo era tão perigoso e revolvido que ambos desviaram quase bruscamente os olhos. Mas havia alguma coisa encantada entre eles nesse momento (LISPECTOR, 1998, p. 54).

A atitude de Daniel e Virgínia, na passagem acima transcrita, chama a atenção para o que Freud pertinentemente observou em seu estudo, ou seja: “[...] o fundamento do tabu é uma ação proibida, para a qual há um forte pendor no inconsciente” (FREUD, 2013, p. 27).

Assim é que na sequência do convívio dos dois irmãos, vê-se que existia algo diferente de um relacionamento convencional entre ambos. Mesmo porque, Virgínia sentia ciúme não fraterno do irmão, o que não é comum:

[...] Daniel afastava-se. Naquele tempo ele começara a pensar e a dizer coisas difíceis com gosto e amor. Ela ouvia inquieta. Ele passeava de ida e de volta pelos corredores penumbrosos do casarão com os braços cruzados, abstraído. Virgínia perscrutava-lhe inutilmente o rosto de boca serrada, os olhos escuros e indecisos, aquela quase feiura que se agravava com a idade, o sofrimento e o orgulho.  
- Que é que você está pensando, não se continha ela adoçando a voz, apagando-se com humildade.  
- Nada respondia ele.  
E se ousava insistir recebia uma resposta que ainda mais a intranquilizava pelo seu mistério e pelo ciúme que nela despertava (LISPECTOR, 1998, p. 54-55).

É nessa sequência do romance, ainda no capítulo dois, que Daniel torna a se encontrar com a irmã, a qual o narrador esclarece que “[...] ficava pálida e vertiginosa entre os instantes ofensivos. E amando-o tanto quanto jamais poderia amar” (LISPECTOR, 1998, p. 54-55). Na ocasião, Daniel convida Virgínia para criarem a “Sociedade das Sombras”, espécie de flagelo para ela, uma vez que, nos mandamentos dessa sociedade, só consta tortura para a garota, que obedece cegamente o irmão. Daniel vai se tornando uma espécie de personagem sádica, cruel. Embora ele tenha convidado Virgínia para criarem juntos tal sociedade, era ele quem mandava em tudo. A “Sociedade das Sombras” é criada para satisfazer o prazer dele em torturar a irmã. É ele quem cria os mandamentos, verbaliza o que ela deve fazer na Sociedade.

Na Sociedade, Virgínia passa por várias situações e muitos medos, porque uma das primeiras atividades é “explorar a mata”, ir à pior “clareira” de Granja Quieta para viver a “Solidão”, lema da tal sociedade. Desse local tétrico, onde a terra era molhada e havia árvores altas, pardais grandes voando e poças de água, eles retornavam à noite ao casarão e sentiam mais terror. Todavia, essas idas ao mato a aproximam muito de Daniel, já que ali eles sempre ficavam muito juntos, sozinhos, quase todos os dias no escuro da mata.

Virgínia tem que ficar à noite sozinha no porão do casarão, onde são colocados objetos antigos e questões para ela pensar, questões essas que são as que possam torná-la livre dos costumes impostos pela família e pela sociedade na qual viviam. No porão, que nos sugere as regiões abissais da mente humana, Virgínia pensa

melhor a respeito de sua vida. Depois, mais uma vez, retornam juntos à clareira da mata, onde Daniel incentiva a irmã a contar ao pai que sua filha “Esmeralda” se encontra às escondidas com um rapaz no jardim da residência deles.

Com a vivência dentro do porão para pensar, no terceiro capítulo da obra em apreciação, precisamente no quarto de hóspede, local em que ela se encontra anteriormente por duas vezes com Daniel, Virgínia, ao olhar-se no espelho, um símbolo de autoconhecimento, reconhece que é outra. De acordo com as palavras do narrador: “Parecia-lhe ter mergulhado na vileza com a Sociedade das Sombras”(LISPECTOR, 1998, p. 65).

Após essa experiência na “Sociedade das Sombras”, Virgínia chega a pensar que: “[...]Um novo elemento até agora estranho penetrava em seu corpo desde que existia a Sociedade das Sombras. Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade”(LISPECTOR, 1998, p. 65). É ainda no terceiro capítulo que Virgínia delata a irmã, incentivada por Daniel, tudo arquitetado anteriormente como se fosse a mando da “Sociedade das Sombras”, e o pai encolerizado bate no rosto de Esmeralda, desclassificando-a. De acordo com as palavras do narrador: “O pai olhou para todos vitorioso, velho, sombrio. Nesses momentos de raiva ele parecia mais gordo e menor. Mandou chamar Virgínia e perguntou: - Pois ouça e confirme: essa vagabunda aí se encontra no jardim com um macho”(LISPECTOR, 1998, p. 69). Quando Virgínia vê a fúria do pai, Esmeralda aos prantos e a presença da mãe, essa pergunta “- Foi ela quem contou!? Gritou a mãe”(LISPECTOR, 1998, p. 69). Virgínia nega e desmaia.

A partir desse episódio, os dois irmãos vão embora do casarão para continuar os estudos na cidade grande. Na obra se percebe que o pai não gosta da filha Esmeralda, mas tinha o propósito de custear os estudos dos dois filhos menores. Eis os termos do narrador:

[...] o pai não olhava para Esmeralda como se ela fosse morta. A última vez em que a tocara fora exatamente quando falara de novo na viagem que Daniel e Virgínia fariam um dia para à cidade para estudar língua, comércio e piano [...] com a outra, dissera ele, não faria o mesmo porque: ‘animal só se solta de casa sem dente’ (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Após denunciar a irmã para o pai, Virgínia e Daniel foram continuar os estudos em outra cidade, mas ambos não estudaram. E a história da vida dos dois é contada no quinto capítulo, tendo em vista que no quarto capítulo Virgínia já está vivendo sozinha, namorando Vicente. Entretanto, nas lembranças da garota, a presença do irmão Daniel é ainda constante, dado que revela todo o amor carnal desenvolvido entre os dois, especialmente por Virgínia, que, após o relacionamento amoroso com Vicente, não deixa de pensar no irmão: “E de Daniel agora, como recordá-lo? Estava turvado nele a maneira dela espiá-lo. Lembrava-se dos dias decorridos no pequeno apartamento, daquela sensação de familiar miséria cansada e expectante que ela num fim de degradação chegava a amar comovendo-se” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Nota-se no fragmento acima que Virgínia, embora esteja se relacionando com outro homem, não se esquece do irmão com quem passou grande parte de sua vida, tendo um relacionamento incestuoso, que por suas palavras e pensamentos remetem ao amor canal, isto é, ao indício que houve o incesto entre eles. Contudo Virgínia reconhece que a vida que leva é degradante. Pertinentemente, Freud constata que

[...] A mesma rejeição encontram, por exemplo, os trabalhos de Otto Rank, que evidenciam cada vez mais como o tema do incesto está no âmago do interesse dos escritores, fornecendo material à poesia em incontáveis variações e distorções. Somos levados a crer que tal rejeição é, antes de tudo, um produto da forte aversão do homem a seus antigos desejos incestuosos, desde então submetidos à repressão (FREUD, 2013, p. 11-12).

É no quinto capítulo, o maior, do romance em estudo, que o narrador conta a maior parte da história de Virgínia, vivendo na cidade grande, longe de seus pais, primeiramente com Daniel, com quem aprende muitas coisas, inclusive a mentir, conforme as cartas que ele escreve ao pai, dizendo que estão estudando, mas na verdade, eles não estudam e enganam o pai, que manda mesada e eles gastam o dinheiro com festas e passeios. Conforme o narrador:

Na primeira carta para a Granja ele escrevera que estavam matriculados num curso de línguas e que ele próprio arranja um piano vizinho em que praticar. Na verdade não sabiam sequer como se mover, achar cursos ou vizinhos. Pretendiam antes de tudo tranquilizar o pai e depois, como o pai estava tranquilo, eles próprios acalmaram-se e esqueceram qualquer curso e apenas viviam na cidade. E assim o dinheiro aumentava de poder – Daniel gastava-o quase todo, aos poucos arranjara amigos e encontrava-se com eles fora de casa, Virgínia passeava, passeava (LISPECTOR, 1998, p. 116).

Ainda no quinto capítulo, os irmãos passam a viver juntos num apartamento longe da família e fazem o que bem desejam, gastam o dinheiro com festas e passeios e, nessa vida que levam, Daniel arruma uma namorada que apresenta a Virgínia como noiva, o que é um choque para a irmã, segundo palavras de Daniel: “Virgínia, esta é minha noiva Rute”. A irmã não sabe o que responder e o narrador assim se pronuncia: “Durante minutos longos e ocos o quarto parecia vazio, a casa silenciosa e cheia de vento. Mas Daniel, Daniel, como pudeste... Sobretudo ela apenas conhecia Vicente e o amor parecia-lhe infamiliar, significava então um brusco rompimento com o passado” (LISPECTOR, 1998, p. 117-118).

Pelas palavras do narrador, depreende-se que havia um relacionamento incestuoso entre os dois irmãos. Até porque Virgínia reclama da postura do irmão Daniel, que, após chegar à cidade grande, passou a conhecer várias jovens e resolveu afastar-se da irmã.

Nesse momento da narrativa, Virgínia já conheceu Vicente numa das festas que o irmão dela frequentava e vai se tornar amante do mesmo Vicente. Até então, não havia nada sério entre eles e ela firma relacionamento após o casamento do irmão. Pelo discurso do narrador, fica-se sabendo que, na nova cidade Virgínia percebia Daniel a viver uma vida diferente daquela que levavam em Granja Quieta: “Era finalmente o natural viver sozinha. Mal haviam alugado um apartamento, Daniel possuía uma vida onde ela já não cabia” (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Até que um dia ele apresenta-lhe Rute com quem fica noivo e vai se casar e viver em Brejo Alto. Nesse momento vê-se o sofrimento de Virgínia, que não vai ao casamento. “Daniel levava Rute para Brejo Alto e lá se casaram. Virgínia não foi assistir ao casamento. [...] Fora então que atravessara um período, sim, podia-se com certeza chamar de muito triste” (LISPECTOR, 1998, p. 120). Embora

posteriormente comece um relacionamento conjugal com Vicente, a presença de Daniel em suas lembranças passa a ser um fantasma, porque ao lembrar de Vicente, a imagem de Daniel vem à tona.

Após a mudança de Daniel para Granja Quieta, Virgínia vai morar com umas primas, depois numa pensão e, por último, num apartamento. Quando a avó falece, ela retorna à sua casa, onde Daniel está morando. Eles chegam a conversar, mas Virgínia percebe que tudo mudou e retorna para a cidade onde reside o amante Vicente.

Nos últimos capítulos do livro, Virgínia perambula na Granja Quieta, convivendo novamente com o pai, a mãe, a irmã Esmeralda e o irmão Daniel, lembrando-se da sua vida do passado ao lado do irmão. Contudo, observa que tudo mudou. No entanto, o mito da infância permanece em sua memória e por isso sofre, quando conversa com Daniel a respeito desse passado doloroso. Contando-lhe que Vicente é seu amante, Daniel parece querer continuar a convivência com a irmã, todavia ela compreende que pode também refazer sua vida com Vicente. Desse modo, vai embora deixando Granja Quieta e Daniel, que passam a figurar apenas como lembranças dolorosas de tudo que viveu no Casarão e arredores.

No retorno para a cidade grande, ao sentar no trem, ela pensa em Vicente, seu amante. Em seguida, lembra-se de que não viu o Lustre, peça importante da sala do casarão, que remetia a um passado glorioso da sua família e, na nova visão de Virgínia, tinha se deteriorado. Insiste que não viu o Lustre, “pensou que o perdeu para sempre. E sem se entender, sentindo um certo vazio no coração. Pareceu-lhe ainda que na verdade, perdera suas coisas. Que pena, disse surpreendida” (LISPECTOR, 1998, p. 263). Essas “suas coisas”, podem ser também a perda de Daniel, visto que ela colocou um ponto final em tal relacionamento.

Agora, Virgínia parece ter se recuperado dos antigos sofrimentos causados pelo irmão, e volta para uma vida nova na cidade grande, possivelmente para viver com Vicente. Ao descer do trem, passa mal e, ao atravessar a rua, é atropelada por um carro e morreu, longe de seus familiares.

## CONCLUSÃO

Diante do exposto, vê-se que foram detectados fartos exemplos de passagens em que podem ser observados os indícios de incesto praticados pelos irmãos Daniel e Virgínia, os quais conviveram numa relação bem estreita desde criança e em parte da adolescência, numa prática proibida pelos costumes da sociedade deles. Nessa esfera, tais protagonistas do romance clariciano *O lustre* sabiam o que estavam fazendo, mesmo cientes de estarem num relacionamento socialmente interdito, não aceito. De onde os dois personagens em causa fazem tudo escondido e terem medo de serem descobertos num segredo que o irmão guarda e que configura, de acordo com Freud, o tabu do incesto.

## REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2013.

GOTLIEB, Nádya Battella. *Clarice*: uma história que se conta. São Paulo: Edusp, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARQUES, de Carvalho. *Hortência*. Belém: CEJUP, 1997.

NUNES, de Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*: episódios da vida romântica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.



## **História e memória: a poesia nua de Adília Lopes<sup>188</sup>**

---

Rayesley Ricarte Costa

<sup>188</sup> Este texto é uma adaptação dos relatórios finais dos projetos de iniciação científica, desenvolvidos no âmbito da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, quais sejam: A condição feminina em Adília Lopes, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, e Adília Lopes: uma literatura para reconstituir uma identidade ferida, financiado pela UFAM.

## INTRODUÇÃO

Neste texto são apresentadas discussões acerca da literatura de Adília, com vistas a investigar em que medida sua produção atua como instrumento de resistência e subversão, reconstruindo a identidade do sujeito feminino, vítima das violências de gênero.

*Dobra*, poesia reunida de Adília Lopes, é objeto central deste estudo e nele buscamos as formas de representação do feminino na sociedade a partir da literatura. Para tanto, identificamos que a produção poética de Adília versa em torno de questões corriqueiras do cotidiano, de modo que leva o leitor a refletir criticamente a partir dela.

Adília, no texto “Sobre o meu novo livro de poemas”, afirma que

[...] cada verso, cada palavra é uma peça. Pela disposição na página e pela feitura cada poema é um trança ou uma tripa. Não me contento com pouco, só me contento com tudo, com o todo. Ou como dizia S. Francisco de Assis (cito de cor), preciso de pouco, e desse pouco, preciso de muito pouco. [...] os meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com a minha vida (LOPES, 2014, p. 443).

A partir dessas palavras verificamos seu comprometimento com questões sociais, sobretudo humanas, pois é dessa forma que denuncia, a partir de seus eu líricos quase sempre femininos, o tratamento dado às mulheres em torno do que se convencionou como padrão de comportamento ou de beleza. Desta forma, as vozes dos poemas de Adília vão contra a ideia arraigada de que a mulher tem de ser a que possui a fala “em tom professoral”.

Logo, a obra de Adília se apresenta como um mecanismo de subversão e intervenção, postas as circunstâncias em que são representados os femininos – a pluralidade do feminino. Em torno do poema, Octavio Paz aduz que

Todo poema, seja qual for a sua índole, lírica, épica ou dramática, manifesta uma maneira peculiar de ser histórico; mas para captar realmente essa singularidade não basta enuncia-la de forma abstrata [...] mas abordar o poema em sua realidade histórica e ver de maneira mais concreta qual é a sua função dentro de uma sociedade (PAZ, 2014, p. 200).

Ainda na perspectiva de Octavio Paz, reconhecemos, deste modo, que os poemas carregam memórias e histórias, por serem eles mediadores dos tempos, uma vez que o tempo original – o primeiro – se encarna num instante – o agora. Logo, o poeta cria imagens e poemas; e o poema faz do leitor imagem e poesia.

Este estudo justificou-se por configurar-se em torno da produção literária contemporânea de Adília Lopes, autora portuguesa, que está inclusa num grupo social – o feminino – que merece destaque e reconhecimento por sua atuação frente às questões de gênero, poder e violência, a partir das Letras.

Ao nos voltarmos à condição feminina, compreendemos que investigá-la, à luz da Literatura, é pensar de que modo as personagens femininas são construídas e representadas na sociedade a partir dessa literatura. Além disso, há de ser pensada a autoria, se masculina ou feminina. Queiramos nós ou não, esse fato – o da autoria - diz respeito às múltiplas formas de representação de um grupo social que por muito tempo foi colocado à margem da sociedade.

Por estar à margem, a esse grupo sempre foram destinadas as tarefas mais sensíveis e menos “mentais” (STEARNS, 2007), pois, deste modo, a sociedade machista e patriarcal se organizaria para deixar a mulher longe do espaço público, uma vez que é um espaço de saber e autonomia, de acordo com Patrícia Rocha (2014) em *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Essa perspectiva, infelizmente, ainda se faz presente neste século, embora as mulheres tenham conquistado um espaço significativo na sociedade.

Em *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas: uma organização política e feminista*, João Gomes Esteves traz à luz, por meio de epígrafe, Geraldine Scanlon. Ela, por sua vez, aduz que “La educación es probablemente la condicion previa más importante para la emancipación, pues la ignorância es un medio tanto para mantener sometida a la mujer como para justificar ese sometimiento” (SCANLON, 1986, p. 15 apud ESTEVES, 1991, p. 74). Noutras palavras, a ignorância, a falta de instrução é o principal meio para manter a mulher subalternizada. Por esse mesmo viés, mais a frente, Esteves (1991) elucidará que a Liga assume a máxima de que educar é lutar, haja vista que “é a educação que pode transformar os costumes, aperfeiçoar os caracteres e preparar um futuro melhor” (p. 75).

Nesse sentido, movimentos feministas lutaram para que tivessem ascensão por meio da instrução, pois dessa forma poderiam estar em igualdade e partir para o espaço público. Destarte, Ana de Castro Osório propõe que enquanto as reacionárias<sup>189</sup> “levantarão igrejas, nós abriremos escolas” (OSÓRIO, 1909, p. 2 apud ESTEVES, 1991, p. 75). Essa assertiva nos leva a refletir acerca da influência da Igreja no comportamento feminino, já que sempre buscou pregar a desigualdade, submissão ao homem, em vez de pregar a equidade.

As questões aqui colocadas se fazem indispensáveis para pensarmos o espaço feminino conquistado na literatura. As obras trabalhadas no ensino básico e superior quase sempre são de autoria masculina – não há o que contestar, talvez, quanto à qualidade das obras escolhidas; o que deve ser contestada é a pouca inserção de obras de autoria feminina, perpetrando assim a falta de reconhecimento pelo cânone; vez ou outra uma feminina é levada à luz por pertencer ao cânone literário. Outras não têm suas obras reconhecidas, embora sejam produções que merecem destaque quanto à qualidade da autoria.

Fazem-se, pois, necessários estudos que versem em torno da produção literária feminina, para que, assim, a História possa ser contada a partir de um outro olhar, o do feminino. É a isto que nos propomos, com a análise da produção de Adília Lopes.

## **PERSPECTIVAS HISTÓRICAS: MULHERES DE/EM LUTA**

Por meio da História é possível identificar movimentos feministas que ocorreram em torno das últimas décadas do século XIX e disseminaram por todo o mundo uma reflexão crítica acerca da condição da mulher na sociedade; eles são reconhecidos como fundamentais na luta pela igualdade entre gêneros, uma vez que discutiram e elaboraram teorias para a Sociologia, Psicologia e Ciências Humanas em geral.

<sup>189</sup> O termo “reacionárias” é usado por João Gomes Esteves para introduzir a citação de Ana de Castro Osório. Talvez, Esteves não tenha pensado a respeito das imposições da igreja e da sociedade de modo geral, e as tenha classificado, as que estavam para cumprir as doutrinas da igreja, de modo equivocado, pois não é uma questão tão simples quanto parece; envolve, sobretudo, questões estruturais. As que estavam a “abrir igrejas”, sempre estiveram cercadas de ensinamentos religiosos e não científicos, possivelmente.

A mulher por muito tempo foi considerada à margem da sociedade e a ela eram designadas as tarefas domésticas que se restringiam aos cuidados com a família e, sobretudo, à submissão ao marido. O feminino foi silenciado durante séculos, haja vista que o poder é centrado no patriarcado e se o feminino expressasse desejos que fossem discrepantes à sua condição, à época, era taxado como o que fere os direitos do homem. Rocha (2009) afirma que “para impedir o avanço feminino [...] a sociedade se organizou para manter a mulher no espaço privado longe da ‘tentação’ do espaço público, fonte de saber e autonomia” (p. 147-148).

A ideia de subalternidade é sustentada por antropólogos, sociólogos e historiadores quando se voltam ao tipo de organização social das sociedades primeiras e ao modo de subsistência. Peter N Stearns em *História das relações de gênero* aduz que: “a maior parte das sociedades agrícolas tinha desenvolvido novas formas de desigualdades entre homens e mulheres, num sistema geralmente chamado de patriarcal – com o domínio de maridos e pais” (STEARNS, 2007). Exemplifica pela vivência em grupo, na qual o homem percorria o campo em busca de animais para a sua alimentação enquanto que as mulheres estavam entregues às atividades de reprodução e à colheita da plantação nas imediações do habitat. Considerava-se então, a caça como atividade nobre e a agricultura sem qualquer valoração. A partir dessas diferenças iniciais é que se deram as desigualdades.

Karl Marx e Friedrich Engels, ao discorrerem em *A Ideologia Alemã* sobre as relações que intervêm no processo de desenvolvimento histórico, afirmam que a subordinação ou inferioridade a outro, em graduação ou autoridade, está ligada ao fato de que o homem, entendido como plural, renova a própria vida e cria outros homens a fim de estabelecer que

a relação entre o homem e a mulher, os pais e os filhos, é a *família*. Esta família, que é inicialmente a única relação social, torna-se em seguida uma relação subalterna [...] quando as necessidades acrescidas geram novas relações sociais e o aumento da população gera novas necessidades; por conseguinte deve-se tratar e desenvolver o tema da família segundo os fatos empíricos existentes [...] (MARX e ENGELS, 1998, p. 36).

Durante séculos foi dado ao homem o poder da intelectualidade, da força, destreza na realização de atividades e, à mulher, foram dados “os traços mais emotivos e menos mentais” (STEARNS, 2007). O reforço à inferioridade e a seus papéis altamente domésticos é sustentado pelo discurso da década de 60, mas que é reflexo das décadas anteriores: “saber em mulher é o mesmo que marcha em égua”.

A égua, à época da enunciação, não tinha outro prestígio aos donos senão o de procriar embora tivesse as mesmas aptidões e condições dos cavalos. Mas para ostentar um “poder”, o homem nunca selava uma égua para ir à cidade mesmo sabendo que podia levá-lo ao mesmo destino que o cavalo. Ao estabelecer esses extremos: conhecimento vs mulher e marcha vs égua, verificamos que para o pensamento retrógado, machista e misógino são dicotomias *impossíveis* de se realizarem e a mulher continua não tendo reconhecimento e qualquer valorização social e perguntamos: Para que instruir o que se tem como inferior? Quem vai querer igualar a égua ao cavalo e quem vai querer mostrar a égua à sociedade e perder o poder?

A mordança, ainda que simbólica ou invisível, era colocada na mulher quando saía do privado ao público na companhia do pai ou do marido na ideia de adestrar, manipular, assim como o cabresto é fundamental para marcha na égua. Stearns diz que:

[...] A desigualdade das mulheres tendeu, além do mais, a aumentar, com o passar do tempo, à medida que as civilizações agrícolas se tornavam mais bem-sucedidas. A lei judaica, surgida um pouco depois do Código de Hamurabi, era mais severa no tratamento da sexualidade das mulheres ou de seu papel público. Em outras partes do Oriente Médio, surgiu o uso do véu quando as mulheres estivessem em público, como sinal de sua inferioridade e de seu pertencimento a pais e maridos [...] (STEARNS, 2007, p. 33).

É perceptível que o homem desses tempos reconhecia que a mulher podia ocupar uma posição de poder igual a dele e por isso temia que o conhecimento chegasse ao feminino e tivesse visibilidade e oportunidades de instrução para tal.

Em se tratando do problema estrutural, criado pela sociedade, Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, apresentará o modo como a sociedade determinou às mulheres papéis subalternos. Nas palavras dele:

As regularidades da ordem física e da ordem social impõem e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres (conduzir a charrua, por exemplo), assinalando-lhes lugares inferiores (a parte mais baixa da estrada ou do talude), ensinando-lhes a postura correta do corpo (por exemplo, curvadas, com os braços fechados sobre o peito, diante de homens respeitáveis), atribuindo-lhes tarefas penosas, baixas e mesquinhas (são elas que carregam o estrume, e na colheita das azeitonas, são elas que as juntam no chão, com crianças, enquanto os homens manejam a vara para fazê-las cair das árvores), enfim [...] (BOURDIEU, 2012, p. 34).

Deste modo, são estabelecidas as relações de poder, considerando o gênero como fator determinante para tais. A submissão feminina, para Bourdieu, “parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se” (p. 38), ou mais, reconhecer-se inferior. Por outro lado, em se tratando da figura masculina, “a honra masculina pode ser traduzida como enfrentar, olhar de frente e com a postura erecta (que corresponde à de um militar perfilado entre nós)” (p. 38). Percebe-se, a partir das ideias apresentadas por Bourdieu, que há uma necessidade da sociedade machista em determinar os papéis de gênero, dando ao homem o direito e às mulheres o dever.

Patrícia Rocha, ao resgatar a história de mulheres revolucionárias, traz à luz Mary Wollstonecraft com a obra *Vindication of the rights of woman* (Reivindicação dos direitos da mulher), publicada em 1792:

[...] Mary Wollstonecraft contestou o pai da Revolução Francesa, Jean Jacques Rousseau, ao argumentar que as mulheres não eram naturalmente inferiores aos homens, elas apenas não recebiam condições necessárias de educação para manifestar e desenvolver potenciais. Por séculos, as restrições educacionais sofridas pelo sexo feminino mantiveram-no em “estado de ignorância e dependência escrava”.

Ressaltou a importância da formação escolar para as mulheres se lançaram no mercado de trabalho e conquistar a tão desejada autonomia financeira [...] (ROCHA, 2009, p. 128).

Em caráter de estudo destaca-se agora uma mulher portuguesa que, dependente da tradição e das leis, encontrava-se, em pleno século XIX, em condições subalternas e, tal como suas semelhantes, lutou a fim de melhorar as relações sociais e entre gêneros.

O Código Civil de 1867, em vigor até 1967, obrigava a mulher casada a residir no domicílio do marido, prestar-lhe submissão e não dava autonomia para administrar ou adquirir bens. Consoantes ao homem e à mulher o Código apresentava cláusulas que os diferenciavam e, toma-se como exemplo o fato do masculino requerer o divórcio sempre que a esposa praticasse adultério, enquanto que o feminino, por sua vez, só poderia solicitar se o homem tivesse praticado com *escândalo público*.

Em 1909 surgiu a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, no comando da médica Adelaide Cabete e a escritora Ana de Castro Osório, mulheres instruídas, para promover uma reflexão contra o juízo de inferioridade perpetrado ao longo dos anos e difundir os ideais de emancipação feminina. Com a atuação dessas mulheres, em 1910, com a proclamação da primeira República, houve mudanças na Lei do Divórcio e da Família. Estabeleceu-se a igualdade entre os cônjuges no que diz respeito às causas da separação. Além disso, fundaram uma biblioteca e publicaram estudos destinados a instruir mulheres, que por muito tempo estagnaram diante do desenvolvimento da sociedade, para melhor desempenhar as funções de educadora e protagonista da coletividade futura.

Juntas ao homem competiam no mercado de trabalho e na administração de bens e fundos, depois de conquistarem a *emancipação*.

Salazar, empossado em 1932, ao ser perguntado sobre o papel da mulher no novo governo, diz que a mulher, assim como homem, é o esteio da estrutura familiar – o homem deve lutar com a vida, na *rua*, pela garantia da estrutura enquanto que a mulher deve defendê-la no *interior* da casa – o que, em um primeiro momento, nos leva a crer em uma igualdade, mas em sua análise, identificamos um discurso anacrônico disfarçado de equidade para perpetrar ainda mais a dessemelhança, uma vez que faz com que a mulher retorne ao lar. Salazar valoriza o papel de mãe e de esposa. Resta saber o que se deve entender por valorização, postas as circunstâncias.

O casamento, em 1940, em decorrência da celebração da Concordata entre Santa Sé e o governo português, foi considerado indissolúvel e por consequência, todos os casados pela Igreja – consiste na maioria – não podiam voltar a constituir matrimônio uma vez separado. Um terrível golpe à lei da república de 1910. Condição que vigorou até 1974.

A Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, depôs o governo ditatorial do Estado Novo que detinha o poder desde 1933. Passou-se então a viver um clima de liberdade e propiciou a implantação de um regime democrático de direitos. Na transição da ditadura à democracia, Irene Vaquinha aduz “que a história das mulheres foi um dos campos de investigação que então emergiu, beneficiando de uma série de circunstâncias favoráveis que proporcionaram o seu acolhimento no seio da disciplina histórica” (VAQUINHAS, 2002, p. 203).

Com a renovação da docência nos centros universitários, introduziram-se correntes inovadoras influenciadas pela escola francesa dos Annales, que se destacou por incorporar as Ciências Sociais à História, e pela “nova história” de caráter antropológico a partir dos estudos da vida cotidiana e privada e vocacionada também para a investigação das “alterações na própria sociedade portuguesa, em particular a entrada massiva de mulheres no ensino superior” (VAQUINHAS, 2002, p. 203) e, este fato, foi importante para divulgação de novidades temáticas e incorporação nos grupos de estudo das universidades. Em 1967 houve um ciclo de conferências, iniciativa da Associação Acadêmica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, intitulado *A mulher na sociedade contemporânea* que tinha como ideal as perspectivas feministas. Eventos desse tipo só tiveram continuidade depois do 25 de abril de 1974 e compreende-se desde então que estes movimentos feministas é que colocaram a mulher na cena da história antes gerida pelo masculino.

Nos anos 80, época em que Adília Lopes estreia na literatura, é que os intelectuais se voltam a investigar as mulheres no anonimato, das quais quase nada se sabia. Nesta era, a história das mulheres, acompanhadas da “sensibilidade de investigadores para os temas relacionados com o feminino e o seu acolhimento por parte do público discente” (VAQUINHAS, 2002, p. 204), espalha-se no ambiente universitário.

Dos anos 90 para cá, houve a institucionalização, como campo particular do conhecimento acadêmico, dos Estudos das Mulheres. A Universidade Aberta (Lisboa) foi precursora neste assunto, “ao criar, em 1995, o primeiro Mestrado em Estudos das Mulheres, de caráter interdisciplinar, com particular incidência nas áreas de história, literatura e sociologia” (VAQUINHAS, 2002, p. 207).

Hoje, em pleno século XXI, mulheres ainda sofrem com o reflexo de tempos em que ser mulher era considerado um problema; ser mulher e não ser casada, outro, e, ser mulher casada e não ter filhos constituía problema ainda maior. Muito se conquistou e muito precisa conquistar-se através da luta incessante por igualdade e visibilidade social, pois MUITAS ainda continuam no anonimato, talvez por repressão e medo.

### **ADÍLIA DESNUDA: A POESIA NUA**

Os escritos muito têm que dizer sobre seus autores. As palavras tratam do que há e do que pode vir a ser. Sob esta ótica os textos são analisados, quando entendidos como ficcionais e, embora ficcionais, carregam aspectos da relação entre o autor e o mundo, o universal, e o mundo particular, subjetivo, que lhe permite existir e criar existências.

Não diferentemente, Adília Lopes apresenta-se ao leitor, revelando-se dona de uma voz que, aos poucos, torna-se audível para os estudos literários. Mais que isso. Adília dá voz, nos seus poemas, às mulheres que ainda precisam lutar duplamente para voltar aos espaços que lhes foram tirados. “Ao próximo” dá sustentação a nossa ideia: “Ao próximo /dou a mão / ou a lira / é em vão / Escrevo / este poema / para os / e as / que não têm / mãos”<sup>190</sup> (LOPES, 2014, p. 545).

<sup>190</sup> Apresentamos os poemas desta forma por pura economia de espaço, para que mais poemas possam ser apresentados e discutidos. O uso de uma barra indica o verso, enquanto que o uso de duas barras indica linha em branco, marcando as estrofes.

A escrita, não só em Adília, mas em todas as que são citadas por ela (e para além delas), como Florbela Espanca, As três Marias das Novas Cartas Portuguesa, Mariana Alcoforado das Cartas Portuguesa, Clarice Lispector, dentre outras, atua como mecanismo resistência, desde a luta travada para terem acesso à educação até serem consideradas, por meio de suas produções, passíveis de estudos por outros.

Nesse sentido, dispensamos, nessa sessão, análises sobre os poemas de Adília Lopes, de modo a verificarmos como se dá o processo de escrita, revelando a arte poética da escritora, como se vê no primeiro poema da seleção que fizemos:

Escrever um poema / é como apanhar um peixe / com as mãos / nunca  
pesquei assim um peixe / mas posso falar assim / sei que nem tudo que  
vem às mãos / é peixe / o peixe debate-se / tenta escapar-se / eu persisto /  
luto corpo a corpo / com o peixe / ou morremos os dois / ou nos salvamos  
os dois / tenho de estar atenta / tenho medo de não chegar ao fim / é  
uma questão de vida ou de morte / quando chego ao fim / descubro que  
precisei de apanhar o peixe / para me livrar do peixe / livro-me do peixe  
com o alívio que não sei dizer (LOPES, 2014, p. 12-13).

O poema “Arte Poética” apresenta, alegoricamente, a fusão da vida à arte, apresentando-se esta última como resultado dos processos de criação. Pescar peixes com as mãos, embora não improvável, requer habilidades e destreza, sobretudo quando este peixe representa o que não está inteiramente sob o controle do pescador/escritor.

Escrever um poema é, antes de qualquer coisa, entregar-se à luta, sabendo que nem tudo que vem às mãos é peixe, como dito pelo eu lírico, questionando a máxima “tudo o que vem à rede é peixe”; logo, nem tudo que vem às mãos é poema, é necessário moldar, pois as palavras debatem-se e escapam-se, para, enfim, devolver em forma de arte ao livro.

Embora encontre resistência no processo de criação, a voz lírica demonstra-se persistente, lutando, de modo a sobreviver por e com as palavras ou morrer com elas e por as palavras. A luta, pois, nos moldes apresentados pela “Arte Poética”, é uma questão de vida ou de morte, vida ou morte das palavras ou de quem as quer como instrumento para a sobrevivência.

Faz-se necessário observar também o modo como é finalizada a arte poética. Para que ela aconteça é preciso apanhar as palavras que pintarão a cena; depois de pintada, as palavras são devolvidas à normalidade de seus significados, ficando, entretanto, a ressignificação das mesmas nos quadros que compõem os livros. Ademais, pode-se dizer que a luta travada consiste na necessidade de exteriorizar os sentimentos que, há muito, afligem a existência de quem os possui.

Tratemos agora de outro poema de Adília, intitulado de “Os poemas que escrevo”: Os poemas que escrevo / são moinhos / que andam ao contrário / as águas que moem / os moinhos / que andam ao contrário / são as águas passadas (LOPES, 2014, p. 25).

Há que se dizer que uma das características de Adília em seus poemas é a ressignificação do que já foi dito antes dela. Verifica-se que a autora, no poema acima, se utiliza de um dito popular (águas passadas não movem moinho) para discorrer sobre sua escritura, mas vai além, discorre sobre o resultado da sua produção.

Sendo seus poemas moinhos que andam ao contrário, pode-se aduzir que seus poemas não se adequam às normatividades e não seguem a ordem “natural”



das coisas. Vê-se ainda que em vez de se utilizar de “as águas que movem os moinhos [...] são as águas passadas”, utiliza-se de “as águas que moem moinhos [...] são as águas passadas”, marcando talvez que as águas passadas são ponto de partida para a escrita de seus poemas. Isto pode significar dizer que seus escritos também são resultados de um passado que se faz presente.

“Um figo” é o título do terceiro poema que selecionamos para análise. É o que segue:

Deixou cair a fotografia / um desconhecido correu atrás dela / para lha entregar / ela recusou-se a pegar na fotografia / mas a senhora deixou cair isto / eu não posso ter deixado cair isto / porque isto não é meu / não queria que ninguém / e sobretudo um desconhecido / suspeitasse que havia uma relação / entre ela e a fotografia / era como se tivesse deixado cair / um lenço cheio de sangue / porque era ela quem estava na fotografia / e nada nos pertence tanto como o sangue / por isso quando uma pessoa se pica num dedo / leva logo o dedo à boca para chupar o sangue / o desconhecido apercebeu-se disso / é um retrato da senhora / pode ser o retrato de alguém / muito parecido comigo / mas não sou eu / o desconhecido por ser muito bondoso/ não insistiu / e como sabia que os mendigos / não têm dinheiro para tirar fotografias / deu a fotografia a um mendigo / que lhe chamou um figo (LOPES, 2014, p. 124).

Creemos ser este poema de Adília um enigma, para o qual não há resolução precisa, mas possibilidades de se chegar a uma leitura minimamente possível. Dado o objetivo de desvelar Adília e sua poesia, podemos inferir que no poema em questão há uma aproximação da artista com sua obra, o quadro pintado por suas palavras, ou melhor, a fotografia tirada sob sua ótica. Dizemos deste modo porque consideramos a fotografia como o poema de Adília, tendo nele, certamente, a presença das ideias da autora, pois: A poetisa / não é / uma fingidora // Mas / A linguagem-máscara / mascara (LOPES, 2014, p. 572).

Ao dizer isto, consideramos também o problema teórico de por vezes lermos a produção literária da autora, buscando encontrar estrita ligação com sua vida particular, como se a sua obra fosse uma extensão dela. Embora seja possível essa análise, muito pouco tem a contribuir para nosso estudo, por isso buscamos o distanciamento da figura autoral.

A voz lírica, construída por Adília, é resistente à interpelação do desconhecido, tentando convencê-lo de que a fotografia nada tinha que ver com ela, mesmo que as características das duas pudessem se fundir, tornando-se indissociáveis. A narração do poema busca associar a presença da personagem do poema com a personagem da fotografia, ao tratar do sangue como propriedade humana, devolvendo-o a si depois de uma picada no dedo. Nesse sentido, a fotografia seria como sangue, pois nela havia marcas de quem a deixara cair.

Talvez sejam assim os poemas de Adília, uma parte de si fora de si. Estando, pois, do lado de fora, deixa de pertencer a ela, representando talvez apenas um recorte, tal qual a fotografia, de sua experiência, simulado por outra voz que não a dela.

Há de notar ainda que, depois de estabelecida a comparação da fotografia com o sangue, volta-se à fala das personagens, a do desconhecido “é um retrato da senhora” e a da mulher “pode ser o retrato de alguém muito parecido comigo / mas não sou eu”, o que nos permite dizer, alegoricamente, que, embora haja semelhança entre autora e obra, não é a autora a personagem de suas produções.

Podemos aduzir, ainda, que os poemas de Adília tornam-se populares, porém não acessíveis como deve ser, à medida que os estudos literários se voltam a investigá-los, fazendo menção ao fechamento de “Um figo”, no qual há entrega da fotografia a quem pouco tem acesso, e vamos além: resgatamos Adília para a apresentação de suas fotografias poéticas.

Finalizamos esta sessão com discussão breve sobre o poema “Textos”, que segue:

Textos / ensanguentados / com feridas // Gralhas / ensanguentadas //  
Textos / gelados / como árvores / no Inverno // Textos / como árvores  
/ cortadas / aos bocados // Textos / como lenha// Textos / como linho /  
Textos / brancos / como a noite // Textos / brancos // como a neve // Textos  
/ sagrados // Textos / bifurcados / como ramos // Textos / unos / como  
trancos (LOPES, 2014, p. 553).

Voltamo-nos à metalinguagem para discorrermos acerca do poema. Longe de explicar como se constitui, a estruturação do poema e os adjetivos atrelados à palavra “texto”, pode-se dizer, fazem referência a toda produção de Adília, de modo a caracterizar o teor dos escritos da autora. São, desta feita, textos que vão do inverno ao verão, da ferida à cicatrização, do sangue à ausência dele, do cinza ao colorido, tornando-os únicos, à medida que a eles são dispensadas reflexões; textos que denunciam a violência; que, embora curtos, propagam-se, tão logo transposto ao papel (gralhas<sup>191</sup> ensanguentadas).

Resgatando os títulos de nossos projetos, os poemas adilianos funcionam como mecanismo de reconstituição da identidade dos sujeitos que estão à margem da sociedade, na medida em que critica e denuncia as injustiças a que estão submetidos, e que, em muitos, casos tornam as vítimas ensanguentadas, restando a elas grito de dor que ecoa através dos textos de Adília Lopes.

## **VIOLÊNCIA, VIOLÊNCIAS: UM COTIDIANO EM ADÍLIA LOPES**

As obras literárias, se analisadas a partir das relações sociais, por meio da sociocrítica, permitem reflexões para além do próprio texto, isto porque se busca a compreensão dos fatos nele estabelecidos e sua relação com o real, observando que este último é relativo e apresenta-se a partir das múltiplas perspectivas.

Em torno dessa afirmativa, reitera-se a possibilidade de a literatura representar a vida comum dos que estão à margem, sujeitos à violência em suas variadas formas<sup>192</sup>.

Em se tratando da representação, tem de ser levado em consideração *o local de fala*, bem como *o local de onde se ouve a fala*, tal qual propõe Regina Dalcastagnè (2008) no texto “Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea”. Desta forma, compreenderemos “quem fala e em nome de quem”, considerando o discurso, a partir de uma análise, autêntico, legítimo ou não.

<sup>191</sup> Pássaros de pequeno porte, de sons estridentes.

<sup>192</sup> Tem de se pensar aqui se há uma compreensão por parte da sociedade em relação às variadas formas que a violência pode se apresentar, posto que pode ser verificada a banalização tanto das mais sutis, quanto das mais explícitas.

Estudos, há muito, voltam-se a investigar a condição do feminino na literatura à luz das relações na sociedade contemporânea, momento em que se verifica a permanência de uma mentalidade patriarcal, machista e misógina, que se articula para manter as vozes femininas silenciadas.

O silenciamento pode ser verificado em torno das personagens femininas que, como personagens, poderiam ter direito à voz, mas não têm, sendo apresentada apenas uma versão dos fatos, a do masculino, como acontece em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Explícito em “A língua do P”, de Clarice Lispector, quando, para desmoralizar Cidinha, dizem que ela está doida, dada a sua postura para se livrar de ser violentada sexualmente pelos dois homens que falavam incansavelmente a língua do p, a qual, para Cidinha, era difícil demais de ser explicada; subentende-se que a dificuldade consistia em ser ouvida pelos policiais. O assédio sexual, infelizmente, assume protagonismo em se tratando das violências sofridas por mulheres, por isso, há movimentos que visam a incentivar as vítimas a denunciar os casos de que fizeram parte. À medida que avançarmos esse estudo, apresentaremos poemas que versem sobre a temática.

Pensa-se também o silenciamento para além do plano literário, quando se identifica que a autoridade entende que “não houve constrangimento, tampouco violência ou grave ameaça”, ao discorrer sobre um caso de violência não só sexual, mas também psicológica, ocorrido em São Paulo, no transporte público.

Pode ser notado também dentro da academia, quando elencam para os estudos literários obras de autoria predominantemente masculina, bem como a partir dos Editais – vale ressaltar que são atuais, correspondentes às provas aplicadas em 2018 – do Processo de Seletivo Contínuo<sup>193</sup>, quando, para os dois primeiros anos do Ensino Médio, em se tratando do conteúdo programático, não são indicadas obras de autoria feminina.

Sobre isto, poder-se-ia dizer que mulheres não escreveram (quando na verdade há registro de autoria feminina em todos os momentos literários demarcados na historiografia literária), no campo das literaturas, no período “origens”, barroco e árcade; conteúdos indicados para a Primeira Fase. Mulheres não escreveram também no período d’O homem romântico”, do Realismo, Naturalismo e Parnasianismo, tampouco do Simbolismo e Pré-modernismo; conteúdos indicados para a Segunda Fase. Para a Terceira Fase, três escritoras tiveram seus nomes citados. Cecília Meireles: geração de 30; Clarice Lispector: geração de 45; e, Lygia Fagundes Telles: a literatura na pós-modernidade.

Esses são, seguramente, assuntos que permeiam a representação do feminino no espaço não só da literatura, mas também no espaço social, isso porque é a partir dele que se estabelecem as relações de gênero. Nesse sentido, este texto pretende apresentar algumas das muitas violências (noticiadas) sofridas por mulheres, enfatizando o abuso sexual, a partir de uma simples busca em sítios de internet – sem se esquecer, certamente, dos casos que não são exibidos pela mídia. Além disso, serão apresentados poemas de Adília Lopes, analisados a partir da transposição do real para a ficção.

<sup>193</sup> (PSC) Vestibular, realizado em três etapas, uma a cada série do Ensino Médio, para ingresso na Universidade Federal do Amazonas.

## OS POEMAS

O cotidiano permeia boa parte da obra de Adília Lopes. Como já dissemos, o lugar comum na poesia de Adília é o corriqueiro e, por meio dele, suas construções poéticas atuam como questionadoras da ordem, pautada na construção social.

Tomemos como ponto de partida desta seção os poemas “Body art?” e “O 38 vai cheio”, publicados em 1999, no livro *Sete Rios entre Campos*, ambos tendo o transporte público como cenário. Sobre o primeiro, há uma discussão de nossa autoria no relatório final do projeto “A condição feminina em Adília Lopes”, finalizado em 2017, no entanto, não nos voltamos à violência “comum” nos transportes públicos, abordagem que pretendemos neste ponto do trabalho. Para fins de ilustração e nova abordagem, apresentamo-lo:

BODY ART? / Com os remédios / engordo 30 Kg / o carteiro pergunta-me / para quando / é o menino / nos transportes públicos / as pessoas levantam-se / para me dar o lugar / sento-me sempre / Emagreço 21 Kg / as colegas / da faculdade de letras / perguntam-me / se é menino / ou menina // No metro / um rapaz / e um velho / discutem / se eu estou grávida / o rapaz quer-me / dar o lugar // Detesto / o sofrimento (LOPES, 2014, p. 338-339).

Do poema depreende-se uma voz lírica a relatar uma situação constrangedora e recorrente no transporte público. Trata-se de um olhar sobre o corpo feminino que não se enquadra nos moldes estabelecidos e difundidos amplamente pelos veículos midiáticos, por exemplo. Logo, parece-nos que há uma tentativa de justificar a aparência física do feminino que está fora dos estereótipos. Nesse sentido, “gordo” não pode estar.

Além disso, vale atentar-se ao título do poema, que pode significar mudanças contínuas, em decorrência de problemas de saúde, que podem ser inferidos pelo início da composição, o que nos leva a inferir que a preocupação está em relação ao externo, sem reflexões mais amplas. Porém, verifica-se também que o dilema estende-se até ao emagrecimento de 21 quilos do eu lírico, evidenciando o não contentamento da sociedade em relação ao corpo feminina.

Há, desta feita, uma exposição ao público em relação a um sujeito. Poder-se-ia aduzir que, neste contexto, o corpo feminino atrela-se ao sintagma “transporte público”, uma vez que carrega sobre si o ódio gratuito, a incompreensão de outrem.

Analisemos o segundo poema: O 38 vai cheio / um homem / dá-me beliscões / no rabo / entre o Campo Pequeno / e o Saldanha / que hei-de eu fazer? / se digo alguma coisa / ainda fazem troça / de mim / deixo de poder / rês-saver / fico mais pobre (LOPES, 2014, p. 339).

Neste poema a violência é mais latente, dadas as circunstâncias em que ocorre, bem como o sentimento de impotência da vítima. Trata-se, explicitamente, de uma voz lírica a relatar o constrangimento em meio ao assédio sofrido em um transporte público. Esta, infelizmente, é uma realidade da condição feminina, de modo que mulheres têm seu espaço invadido, como se os que invadem tivesse o “direito”, sendo este inerente a sua condição de homem, no contexto do poema.

O espaço feminino é facilmente invadido e esta invasão provoca danos, às vezes irreversíveis, isto se pensadas as diversas violências. No sétimo, oitavo e nono versos, o sujeito lírico declara ser impotente, não tendo sua voz legítima, num

meio em que consideram as vítimas culpadas: “se digo alguma coisa / ainda fazem troça / de mim”. Desta forma, o feminino é silenciado, deixando de denunciar os casos de assédio, por considerar, baseado em experiências próprias, que sua voz não será ouvida.

Ademias, “a troça”, o riso, desqualifica o discurso de quem está a proferi-lo. O riso, desta feita, declara o que não é passível de credibilidade, podendo a mesma violência ser repetida, justamente porque encontra em quem se amparar, fazendo com que seja tido como menor o fato ocorrido.

Importante notar o trauma que fica nas vítimas de violência (não só nestas, mas também nas que são submetidas às condições de gênero, construídas socialmente) deixando, por exemplo, de frequentar espaços públicos por se sentirem inseguras durante o trajeto. Em suma, A sociedade faz troça, o representante, que nada representa, da sociedade faz troça, o juiz, com a justiça injustiçada, faz troça... Desta feita, mulheres vivem reféns. A elas não são dados os direitos e delas são tirados os poucos que conquistaram. Em meio aos direitos, suprimem-lhes o “poder rêsaver”, o poder caminhar, transitar. Que hão de fazer? Resistir, tal qual propôs o eu lírico em epígrafe deste texto, afirmando, certamente, que é uma luta diária e necessária, mesmo que tenha de arriscar a pele; além disso, por meio da literatura, as vozes femininas tornam-se atuantes na luta por ter o direito ao espaço de seus corpos, sem intervenção de outrem.

#### **ADORMECER E ABSOLVER: A (IN)TRANSITIVIDADE EM DOIS POEMAS DE ADÍLIA**

Discorreremos aqui sobre os poemas “Adormecer” e “Absolver”, apresentados em *Dobra*, seguidamente. A escolha dos dois poemas se deu porque apresentam estruturas semelhantes e fazem referência a dois escritores portugueses: Maria Teresa Horta, em Adormecer, e Herberto Helder, em Absolver, no entanto, não nos ocupamos em investigar a intertextualidade, mas compreendê-los em linhas gerais, aproximando-os quanto aos temas, observando em que medida um é extensão do outro. Observemos o primeiro:

##### **ADORMECER**

(com algumas coisas de Maria Teresa Horta)

Preciso de te tocar / caule / gato / corda / mão / abraço-te / a tua roupa / tu / não te divulgo / o teu nome / os teus olhos azuis / a tua gentileza / espero que os partilhes / com alguém querido / como os partilhaste / comigo / amante querido / que não perco / que não deito fora / os meus amantes / não são Gilletes / (não são de usar / e deitar fora) / gosto de adormecer / a lembrar-me de ti / de como me sorrias / de como me olhavas / se os meus poemas / contribuíram para isso / são excelentes (LOPES, 2014, p. 189).

Depreende-se do poema a entrega do eu lírico, supostamente feminino, ao amante, com quem tem relações não formalizadas por namoro ou casamento. A entrega, porém, não se restringe ao sexo, mas ao convívio, mesmo que efêmero, como percebido no poema, a partir da necessidade de tocar o amante, desfazendo-o e refazendo-o, quando da pormenorização dos primeiros versos curtos, apontando para uma espécie de ritual.

Verifica-se também que as relações ficam enclausuradas, sem que a nós fique claro o motivo; vê-se, certamente que o “não te divulgo” expressa a necessidade do

anonimato. Ao avançarmos a leitura do poema, percebemos que há a lembrança dos encontros com o amante, de como estes fizeram bem a voz lírica, e continuam a fazer mesmo que pelo resgate da memória.

Não podemos afirmar, necessariamente, que o poema seguinte, Absolver, é extensão do “Adormecer”, mas é possível que seja, sobretudo a partir das análises que dispensamos a eles. Absolver é o que segue:

#### ABSOLVER

(com algumas coisas de Herberto Helder)

“Mas Maria guardava todas estas coisas, conferindo-as em seu coração”.

Lc 2, 19

Chama-se sexo / a uma parte do corpo / como se todo o corpo / as mãos os pés a cabeça / não fossem também sexo / o pênis a vagina / os testículos as maminhas / são frágeis / vulneráveis / estão expostos / à crueldade / são flores / ou musgos / posso estar nua e ser casta / não tenho nada de freira viciosa / e devassa / com toda a minha atenção / toco-te / dou-te os meus sentidos / os meus sentimentos / sinto muito / ter estado muito contigo / é uma coisa boa / que melhora o mundo / que o embeleza / agradeço ter-te encontrado / e ter feito o que fiz contigo / com a cabeça nas mãos / e os olhos cheios de lágrimas / sonho contigo comigo (LOPES, 2014, p. 190).

Em comum os poemas têm o tema. Aduzimos isso porque em ambos há a presença do amante e a conseqüente relação que estabelece com a voz lírica. Enquanto no primeiro poema não estamos situados quanto ao local em que se passam os encontros dos amantes, no segundo, concluímos que se passam no convento, quando dito “não tenho nada de freira viciosa / e devassa”, o que nos leva a crer que, embora freira, seus comportamentos não são de vício e devassos.

Sobre o poema, pode-se dizer que ele questiona alguns conceitos estabelecidos sobre o sexo. Longe de ser apenas o contato entre a vagina e o pênis, voltando-se restritamente a uma relação hétero, o sexo é, sob a perspectiva do eu lírico, expressão do corpo, inteiro, quando se funde a outro.

Posterior a essa redefinição do sexo, destacamos os versos que seguem: “posso estar nua e ser casta / não tenho nada de freira viciosa e devassa”. Damos destaque a eles porque os compreendemos como versos-chave para desvelar os sujeitos líricos do poema.

Antes de tratar especificamente deles, há de se dizer que as mulheres, no século XVII e XVIII, em sua maioria, não compunham os conventos por vontade própria, mas por imposição do pai ou, também, por não terem direito a herança, já que só o filho (sim, masculino) mais velho poderia herdar. Logo, para sobreviverem, uma vez que não tinham casado, voltavam-se aos conventos, tornando-se freiras. Por estas questões desiguais, muitas mulheres estiveram à mercê das condições religiosas, no entanto, muitas delas transgrediam a ordem, pois não estavam ali porque queriam, mas porque era a única alternativa. Por isso mesmo, mantinham encontros amorosos, que não seriam possíveis, caso fossem solteiras, fato não concebível à época, fora do convento.

Diante disso, a voz lírica discute que o fato de estar nua, possivelmente entregue ao amante, não a torna depravada, desprovida de caráter, tão pouco

destituída de valores morais, talvez porque a sua entrega seja em decorrência não só do prazer, mas do sentimento amoroso despertado em meio a proibição. Nota-se ainda que nos dois poemas as vozes são gratas aos amantes, que partem tão logo, deixando-as sós; daí, lembramos também Mariana Alcoforado, nome máximo dos encontros proibidos com o soldado francês e que por ele sofre demasiadamente depois da partida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever teve para mim um papel instrumental: serviu-me para encontrar pessoas [...] Não pretendo mostrar erudição, mas imaginação, isto é, imagens.

Adília Lopes

Considere-se árduo o ato de escrever. A tessitura requer emaranhar-se sem se perder em meio aos fios, requer um produto final que seja compreensível e proporcione reflexões sobre o objeto de estudo.

Esta pesquisa, longe de ser conclusiva, deixa possibilidades a outras investigações, que queiram compreender a obra de Adília à luz dos estudos de gênero.

Por meio do estudo, objetivamos trazer reflexões sobre a obra de Adília Lopes, autora portuguesa contemporânea, que ainda se encontra periférica, se lavada em consideração a atual constituição do cânone. A obra adiliana nos permitiu desenvolver reflexões sobre a condição feminina na sociedade em geral, compreendendo-a como mecanismo de resistência em meio a uma conjuntura patriarcal, machista e misógina, que se organiza para manter a mulher longe dos espaços públicos.

Ao discutirmos a obra de Adília, estamos fazendo com que a autoria feminina seja protagonista da investigação científica e alcance espaço no cenário acadêmico, que ainda é direcionado pelo *status quo*, fechando-se à produção autoral do feminino. No entanto, acreditamos que o cânone pode ser ampliado com a inserção de autoras que têm escritos tão bons, ou melhores, quanto os que já o constitui.

Consideramos, nessa perspectiva, o estudo desenvolvido pertinente aos estudos literários, constituindo-se como mecanismo para a promoção das discussões sobre violências em literaturas, propiciando a escrita de artigos e sua consequente publicação, fazendo com que o conhecimento esteja além dos muros da universidade.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*/Pierre Kühner. - 11. ed. - Rio de Janeiro. Bourdieu tradução Maria Helena Bertrand Brasil, 2012, 160 p.

DALCASTANGÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTANGÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro – Alteridade, Desigualdade, Violência na Literatura Brasileira Contemporânea* [org]. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

LOPES, Adília. *Dobra – poesia reunida 1983-2014*. Portugal: Porto Editora, 2014.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Luiz Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. CosacNaify: São Paulo, 2014.

ROCHA, Patrícia. *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

VAQUINHAS, Irene. Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos XIX e XX. Breve esboço. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto. III Série, v. 3, p. 201-221, 2002.



**A representação de personagens negros na  
ficção amazonense do século XX: a presença na  
ausência e a manutenção dos estereótipos**

---

Renata Beatriz B. Rolon

A presença de personagens negros na narrativa ficcional produzida no Amazonas, no século XX é escassa. As investigações sobre a literatura local centram-se, sobretudo, na representação do caboclo e do índio. Também ocorre uma escassez, no âmbito da pesquisa, da representação do negro, assim como sobre os aspectos da sua condição social.

Através da procura e posterior análise, verificamos os motivos que contribuíram para o silenciamento sobre a representação dos personagens negros, por parte da crítica especializada. A importância de adentrar em questões “esquecidas”, “deixadas de lado” em detrimento de outras, sobretudo questões de âmbito social, pode levar a perspectivas inesperadas, que divergem de esquemas estabelecidos. Por isso, compreender sobre como personagens negros estão representados na literatura produzida no Amazonas revela-se de grande importância, pois abre caminho para o diálogo com outras áreas do conhecimento, confirmando que há muito a ser reformulado e explorado. A presença negra na região amazônica, especificamente no estado do Amazonas, nos conduz a refletirmos sobre práticas culturais, sobre as experiências de africanos escravizados ou mesmo livres e libertos, representadas na produção literária local. A releitura dos textos permite-nos recuperar vestígios de um modo de vida a que o homem negro era submetido. Ratificamos que esse exercício de análise pode vencer o esquecimento, o ocultamento e o silêncio.

## **REVISITANDO A HISTÓRIA**

No século XIX, a região amazônica era composta, predominantemente, por indivíduos miscigenados (índios, brancos e negros). No decorrer desse século, o trabalho na coleta de produtos naturais e na agricultura deram lugar ao trabalho que girava, exclusivamente, em função do grande ciclo econômico da borracha, atividade econômica que fomentou o desenvolvimento arquitetônico e cultural das duas principais cidades da região: Manaus e Belém.

Após a crise do ciclo da borracha, a Amazônia entrou num período de estagnação e, assim, na primeira metade do século XX, ficou distante e esquecida do restante do Brasil. Somente a partir de 1960, com os planos de integração nacional, descoberta de minérios e grandes projetos de desenvolvimento, a região voltou a crescer e a receber novos migrantes de todo o país, sobretudo do Sul do país.

Mas, ao analisarmos a configuração do sistema econômico da região amazônica, encontramos que o uso da mão de obra escrava foi pouco significativa para a economia, devido a outras mãos, como a dos indígenas, para as mais diversas formas de trabalho. Cumpre-nos dizer que um maior impacto da mão de obra de escravos africanos é percebido a partir da segunda metade do século XVIII, na Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, mesmo que as primeiras referências a africanos escravizados, na Amazônia, datam de 1692.

Nesse sentido, as distorções encontradas na historiografia resultaram no ocultamento da presença negra, prejudicando o recontar da história que garante a importância do trabalho de homens e mulheres vindos do continente africano, ou que já estavam no Brasil, principalmente no nordeste brasileiro, para o desenvolvimento da antiga província.

No decorrer da nossa pesquisa, através de fontes secundárias<sup>194</sup>, deparamo-nos com registros, encontrados no Arquivo Público do Pará, informando o número de africanos escravizados embarcados para o Grão-Pará. Os navios negreiros, com carregamentos de Benguela - Angola, eram maioria, pois traziam “peças” mais resistentes.

As informações contidas em relatórios e correspondências entre as autoridades locais e os administradores da Companhia de Comércio revelam que o declínio do monopólio comercial de Portugal no Oriente e a ocupação holandesa em Pernambuco (1630-1654) trouxeram a necessidade de novos solos para a cana-de-açúcar e a procura de especiarias na floresta. “Neste ambiente ingressará o negro africano. Marcará profundamente a sua presença na Amazônia” (SALLES, 2004, p. 17).

Objetivando relatar acerca da presença do negro africano no Amazonas, no período de sua formação, chegamos pesquisa de Cavalcante (2011). O historiador informa que encontrou 48 anúncios em jornais sobre escravos fugitivos: “*Estrella do Amazonas* (1854-1863), *O Catechista* (1862-1871), *A Voz do Amazonas* (1870-1878), *Jornal do Rio Negro* (1867-1868), *Comércio do Amazonas* (1870-1878), *Itacoatiara* (1874), *A província* (1879), *Rio Madeira* (1881-1882), *Jornal do Amazonas* (1877-1884) (2011, p. 44)”. As fugas apresentadas permitem compreender a movimentação e as vivências que fomentaram o processo de construção da cidade de Manaus e do Amazonas, de modo geral, posto que foi inevitável o deslocamento para outras localidades existentes ao longo do rio Negro. Os vários dados reforçam a dinâmica da vida do africano escravizado, confirmando a significativa presença de homens e mulheres que fizeram desta região seu espaço de luta e sobrevivência.

Os registros históricos provam que a presença negra no Amazonas dinamizou os saberes e modos das populações indígena, portuguesa ou mestiça, instaladas na província. Os novos estudos, quer sejam no âmbito da história ou da sociologia, comprovam essa presença, assim como as suas influências na formação cultural. Nesses termos, importa revisar a historiografia. É necessário recontarmos a história, de forma a mostrar que a presença de africanos escravizados no Amazonas não foi insignificante, como os historiadores tradicionais fizeram crer. Importa, agora, destacar as manifestações grupais, as condições de trabalho, os rituais religiosos etc., caracterizando toda e qualquer prática cultural que mobilizou e fortaleceu a identidade negra no local.

A contestação da história oficial, por parte da população negra, ativará a revisão das políticas de ação afirmativa como as cotas raciais nas universidades, a legalização dos quilombos e o Estatuto da Igualdade Racial no estado. Os novos mapeamentos no Amazonas apontam para uma nova cartografia social. Assim, a partir de novos olhares, como o deste texto, poderemos fortalecer as lutas contemporâneas dos movimentos sociais de negritude e as suas reivindicações de políticas afirmativas e combate ao racismo.

<sup>194</sup> Consulta feita a pesquisa pela historiadora Patrícia Melo Sampaio, publicada no livro *O fim do silêncio – Presença negra na Amazônia*, (2011).

## O SILÊNCIO QUE ESTÁ NO TEXTO LITERÁRIO

A relação entre a história, como processo social, e a literatura, como uma forma de expressão artística da sociedade, segue uma linha muito tênue. Tanto a História quanto a Literatura são modos de explicar o presente, inventar o passado, pensar o futuro. Utilizam-se de estratégias retóricas para colocar em forma de narrativa os fatos sobre os quais se propõem a abordar. Contudo, ocorre que a literatura, em muitos casos, narra eventos que não são contemplados pela historiografia, pela história oficial, ou pela história dos vencedores. Ela, a literatura, deixa de ser um simples contar. Ao narrar sentimentos, percepções e manifestações do homem em sociedade contempla diferentes lados de uma mesma história. A literatura possui uma vertente crítica que se faz notar. Alcança o leitor, promovendo a inquietação necessária para a revisão dos eventos narrados.

A relação entre literatura e sociedade é evidente. O contexto sociológico é, certamente, uma das estruturas internas que condicionam o texto ficcional. Segundo Candido (2000) o social importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura da obra, tornando-se, portanto, interno. O elemento social, além da referência temática ou do enquadramento contextual, importa-nos como “fator da própria construção artística”. Nesse prisma, compreendemos que as dimensões sociais e artísticas presentes nos textos literários produzidos no Amazonas, em que os personagens negros se fazem presentes, são importantes dados sociais que condicionam o recontar da história oficial. A presença negra, materializada nessa literatura, ainda que reduzida, deve ser compreendida como matéria para a elaboração de uma consciência crítica, questionadora, assim como para um aprendizado da observação da obra enquanto arte, enquanto representação.

A quase inexistência de personagens negros na ficção local traduz o pensamento de uma sociedade que marginalizou o homem escravizado e, posteriormente, o homem de cor em todas as instâncias. A não presença revela o modo de relação entre senhores e escravos, após o fim da escravidão, revela a relação entre patrão-seringalista e ex-escravo-empregado. Revela, sobretudo, os discursos proferidos pelos autores que condenam o negro africano à dupla exclusão, posto que para Chartier (1990, p. 280) “as percepções do social não são neutras; produzem e revelam estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, uma hierarquia, um projeto, uma escolha”.

## REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS NEGROS NA LITERATURA BRASILEIRA

No processo que mobiliza valores identitários, muito da produção literária brasileira ressoa as interferências da tripla mestiçagem ocorrida em terras brasileiras. Um importante material ilustra as estórias violentas e ameaçadoras em que personagens negros são representados como seres maléficos, preguiçosos e ignorantes. Na contextualização sócio-política e ideológica sobre a representação do negro na literatura, consideramos pertinente compreender a origem do discurso da inferioridade das raças que formaram o Brasil. Na Europa, estava formulado o discurso estereotipado, no tocante ao negro, fazendo crescer o desejo de branqueamento dos povos latino-americanos. Essas teorias raciais influenciaram o pensamento da chamada inteligência brasileira.

Hernandez (2008) observa que era recorrente no século XVIII, nos compêndios que apresentavam a história da civilização ocidental, o desconhecimento, o equívoco, sobre o continente africano e a sua gente. De modo geral, o africano estava enquadrado em grau inferior de uma escala evolutiva. A pesquisadora, citando o livro *Systema naturae* (1778), de Charles Linné, mostra a classificação do homem em cinco variedades. A saber:

- a) Homem selvagem. Quadrúpede peludo.
- b) Americano. Cor de cobre, colérico, ereto. Cabelo negro, liso, espesso; narinas largas; semblante rude, alegre, livre. Pinta-se com finas linhas vermelhas
- c) Europeu. Claro, sanguíneo, musculoso; cabelo louro, castanho, ondulados; olhos azuis; delicado, perspicaz, inventivo. Coberto por vestes justas. Governado por leis.
- d) Asiático. Escuro, melancólico, rígido; cabelos negros; olhos escuros, severo, orgulhoso, cobiçoso. Coberto por vestimentas soltas. Governado por opiniões.
- e) Africano. Negro, fleumático, relaxado. Cabelos negros, crespos; pele acetinada; nariz achatado, lábios túmidos; engenhoso, indolente, negligente. Unta-se com gordura. Governado pelo capricho (HERNANDEZ, 2008, p. 19).

Assim dimensionada, a caracterização do homem negro, africano, se estabelece e se espalha. Na crença em raça superior e raça inferior, a presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador. Evidencia-se, no discurso literário nacional, a imagem do negro que amedronta e ameaça. A história da literatura brasileira confirma ainda outra vertente para a estereotipação do negro: o negro fiel, passivo, bom, serviçal, subalterno e supersticioso. A existência dos estereótipos evidencia o pensamento de muitos autores que não consideravam o negro como um “tema poético”, fator que funciona como justificativa para o processo de marginalização dos povos vindos de África.

Contribuindo com esse cenário de formação de estereótipos negativos do negro, a literatura direcionada a crianças também deixou a sua marca. O personagem Mirigido, da obra de Viriato Corrêa (1938), é um velho negro que tem as suas características físicas reveladas: “– corpo curvado, boca sem dente e muito vermelha”. A aparência e o comportamento do personagem são motivos para assustar e incomodar as crianças do local. Mirigido é o velho que encarna a figura do comedor de criancinhas.

A representação do preto velho solitário, estranho e dado a práticas monstruosas se estende até mesmo a literatura infantil de Monteiro Lobato. O conto “Bocatorta”, de Urupês (a primeira edição, lançada em 1918 foi toda ilustrada pelo próprio Lobato), traz a estória de um negro, de horrível aparência, considerado por muitos um “bicho”, que pegava animais da fazenda.

Em situação semelhante estão os personagens negros representados em romances do século XIX como *O cortiço* (1890) e *O bom crioulo* (1895). De modo geral, a prevalência da visão estereotipada permanece dominante na literatura brasileira direcionada para adultos, pelo menos até os anos de 1960. A partir dessa década, começam a surgir, paralelamente, textos comprometidos com a real dimensão do negro africano ou mestiço.

Esse quadro negativo, mantido graças a construção dos personagens, reforça teorias raciais do século XIX, reforça a visão distorcida que coloca a África como um continente desafortunado, abandonado pela civilização. Essa descrição, pautada apenas nas teorias das chamadas culturas superiores, exposta na literatura, reflete as posturas ideológicas dos autores de várias épocas. Com isso, a inserção do negro na literatura infantil mantém as mesmas dimensões estereotipadas e se estendem até as décadas de 40/50, do século XX.

O posicionamento dos escritores constrói, no imaginário nacional, um conceito desfavorável, negativo, em relação ao outro. Nas reflexões de Bernd (1988, p. 11), o termo estereótipo deve ser entendido como uma “generalização apressada” de uma característica individual. Sua formulação pode estar tanto na ignorância do formulador como na tentativa consciente de “dar como verdadeiro algo que é falso, com a finalidade de tirar proveito da situação”. Ainda, na perspectiva de outro crítico, ao focar o conceito de estereótipo define-o: “como sendo tanto a causa como o efeito de um pré-julgamento de um indivíduo em relação ao outro devido à categoria a que ele ou ela pertence. Geralmente esta categoria é étnica” (BROOKSHAW, 1983, p. 09).

Num ato contínuo o imaginário movimenta imagens, saberes e desejos. Mas, também movimenta conflitos, distorce ideias e cria mundos paralelos. Nessa linha de raciocínio, a construção de estereótipos desfavoráveis nutre o imaginário do brasileiro com uma imagem deturpada da nossa raiz mestiça.

## ANÁLISE DO *CORPUS* SELECIONADO

Dentre as muitas possibilidades analíticas para o estudo da literatura produzida no Amazonas, optamos por focar a posição dos personagens marginalizados, estereotipados, nas narrativas ficcionais. Dentre as nossas leituras, através de um vasto *corpus*<sup>195</sup> selecionado, percebemos a ausência desses personagens, mas quando o encontramos notamos que eles acompanhavam a mesma caracterização de outros personagens negros presentes na ficção brasileira.

Nas análises, observamos os recursos literários utilizados pelos autores selecionados, a saber: Ferreira de Castro em *A Selva* (1930)<sup>196</sup>, Carlos Gomes, no conto “*Bumbá*” (1966)<sup>197</sup> e Márcio Souza em *Lealdade* (1997)<sup>198</sup>, para representar o homem negro, mestiço e as contingências de sua existência. A tessitura da pesquisa objetivou comprovar a ausência e/ou a presença, sempre através da estereotipização dos personagens, sobretudo quando há referências à condição negra ou mulata. Objetivou, igualmente, comprovar a necessidade de revisar e reescrever a historiografia local. O homem negro esteve presente nas variadas circunstâncias que marcaram o *modus operandi* na antiga província, todavia, devido a um constante processo de desqualificação dessa população, a história local ignorou o seu contributo nas vivências, fazeres e experiências locais, fator que corrobora para uma conjuntura problemática, no que tange à elaboração de memórias e de identidades.

<sup>195</sup> Realizamos um levantamento na contística de Arthur Engrácio, mas constatamos que a caracterização dada aos personagens refere-se ao caboclo, a homens e mulheres ribeirinhos e as suas vidas nos rincões amazônicos. Não localizamos o registro de personagens negros e/ou mulatos na obra do autor.

<sup>196</sup> Utilizamos a edição 37<sup>a</sup>, de 1989.

<sup>197</sup> Trabalhamos com a edição organizada por Tenório Telles (2005).

<sup>198</sup> Utilizamos a 4<sup>a</sup> edição do romance, de 2001.

## A SELVA, DE FERREIRA DE CASTRO

O romance *A selva*, publicado em 1930<sup>199</sup>, do autor português Ferreira de Castro<sup>200</sup>, tem como cenário a vida do seringueiro na floresta amazônica. A narrativa registra o cotidiano de homens em um locus infernal. Eles são vítimas de um processo desumano e cruel. Nesse espaço está o personagem Alberto, português, estudante de direito, de família modesta, que deixa a sua terra em busca de ascensão social na Amazônia, o eldorado brasileiro.

Era, então, o Amazonas um imã líquido na terra brasileira e para ele convergiam todas as ambições dos quatro pontos cardeais, porque a riqueza se apresentava de fácil posse, desde que a audácia se antepusesse aos escrúpulos. Com rebanhos, idos do sertão do Noroeste, demandavam a selva exuberante todos os aventureiros que buscam pepitas de ouro ao longo dos caminhos do Mundo. E como não era na brenha espessa que se encontrava, para os ligeiros de consciência, a aurífera jazida, quedavam-se os ladinos em Belém e Manaus, a traficar com o esforço mitológico dos que, entre todos os perigos, se entregavam à extração da borracha (p. 25).

Contudo, no romance de Ferreira de Castro, evidenciam-se os problemas relacionados às classes trabalhadoras. O autor, utilizando o texto ficcional, carregado de referências pessoais, procura “expressar o drama de seres humanos causado tanto pelo sistema econômico – que os explora – quanto pelo político – que os ignora, além da própria natureza, que lhe é adversa” (FRAGA, 2010, p. 56).

A relação entre os trabalhadores do seringal Paraiso e o patrão é o motivo que dá a narrativa o tom de forte denúncia social. Ao descrever a tensão e os conflitos vividos pelos personagens, o narrador revela a presença significativa de homens de cor nos seringais. Os seringueiros Firmino, Tiago, Balbino, Caetano e Binda são descritos a partir da cor da pele, assim como o patrão, o seringalista Juca Tristão, que tem a sua ascendência revelada no momento que o narrador conta o modo diferenciado que o patrão tratava alguns seringueiros de cor:

Corpos modelados no mesmo barro, veias dando curso ao mesmo sangue, Juca Tristão compreendia-os totalmente. Imperava, sorridente, e deixava-se adular. Podia beber em liberdade, dizer o que lhe aprouvesse, ser completamente ele, sem a enervante noção duma vaga inferioridade, como lhe sucedia quando estava ao lado de Guerreiro (p. 255).

A presença dos personagens nas várias situações relatadas na narrativa evidencia a importância da cultura negra na formação social-cultural dos povos no Amazonas. Derruba as afirmações sobre a insignificante presença do homem de cor na sociedade local e assegura visibilidade aos povos oriundos do continente africano. Nesse sentido, a literatura cumpre o seu papel. Ela [...] “pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 2004, p. 186).

<sup>199</sup> A partir de agora citaremos apenas o número das páginas ao utilizarmos o romance.

<sup>200</sup> O autor, português de nascimento, viveu na Amazônia (Pará e Amazonas). A sua principal obra compõe o cânone local, posto que a crítica especializada considera o fato de que *A Selva* é um romance amazônico porque se insere na tradição de representação da natureza selvática.

Atuando como outra forma de captar o real (PESAVENTO, 1995), a literatura atinge sua máxima eficácia “ao tomar posição face às iniquidades sociais”, assegura Candido (2004, p. 182). Nesse sentido, o estudo do romance de Ferreira de Castro rompe o silêncio e revela a presença da mão trabalhadora do negro, diferentemente do que a tradição da historiografia afirma.

O vapor diminuía a marcha e aproximava-se vagarosamente. O portaló fora aberto, a prancha assomava já. *Distinguia-se agora a cor dos que estavam em terra, os pretos e os mulatos, as suas blusas de riscado, as calças brim azul, o largo chapeirão de carnaúba e os pés descalços ou enfiados nuns sapatos estranhos — uns sapatos como Alberto nunca vira.* Entre eles andava, inquieto, um cão branco que ladrava não se sabia para onde e logo vinha refugiar-se atrás dumas pernas des preocupadas. (p. 68. Grifo nosso).

Os personagens negros, habitantes do seringal Paraíso, são construídos a partir da caracterização dada a outros personagens da literatura canônica brasileira. Permanece a figura estereotipada do negro fiel, passivo, bom, serviçal e subalterno. Os personagens Firmino, mulato cearense e Tiago, um ex-escravo, representam a servidão diante da cruel situação a que eram submetidos. O caso de Tiago merece destaque, pois mesmo sendo um personagem secundário terá participação determinante no final do romance. O tratamento que ele recebia do patrão Juca Tristão, mulato claro cujo “sangue negro insinuando já com muita dificuldade a sua desvanecida existência, graças a sucessivos cruzamentos” [...]. (p. 84), é repugnante e desumano.

- Que é que você quer, patrão?  
- Traze a laranja.

Então, o despojo humano, com gesto condescendente de quem se submete a leviandade infantil, pousou o terçado no rebordo da mangedoura e avançou ao encontro do amo. Nunca se habituara, mas já conhecia o ritual. Deteve-se e pousou a laranja sobre a carapinha branca, de estrada ao meio, aberta por uma bala que lhe levava o couro cabeludo, numa tarde em que Juca Tristão não fora feliz na pontaria. Assim parado, de alvo na cabeça e pernas abertas para diminuir a estatura, era como pim-pam-pum de feira, exposto à irrisão do público. Tinha um sorriso alvar sobre a negridão da boca sem dentes e os seus olhos muito brancos, todas as linhas do seu rosto, dir-se-iam pintados em pano que vestisse um fantoche de palha.

Juca Tristão juntou os dois calcanhares, meteu o rifle à cara e apontou. Só então Alberto compreendeu. E num impulso se levantou, disposto a intervir. Já era demasiado tarde. O tiro havia soado e a laranja desaparecido de sobre a carapinha branca. Juca Tristão baixava o rifle fumegante, em atitude de triunfo, e o negro mostrava agora, na sua cara de espantinho, a dúvida atroz de quem não sabe ao certo se está vivo ou se está morto (p. 193-194).

No decorrer do romance está a constante preocupação em focar a vida dos miseráveis homens subordinados a violência, dor e as mais diversas formas de privação. Vários episódios que comprovam a exploração submetida aos seringueiros, tem a sua máxima quando, após uma frustrada tentativa de fuga,



os trabalhadores são capturados e castigados severamente a mando do patrão. Nesse contexto, a denúncia feita por Ferreira de Castro, da situação social dos seringueiros, é acentuada ao final da narrativa e a ação do ex-escravo Tiago, conhecedor da força da chibata de um feitor, é decisiva. Em um único momento de revolta ele coloca fogo no barracão, deixando o patrão preso para morrer queimado. O motivo para essa tomada de posição está nas suas palavras: “Foi porque seu Juca te fez escravo e aos outros safados que te acompanham. Se estivesse no tronco, como tu, o feitor que me batia lá, no Maranhão, eu também matava a seu Juca. Negro é livre! O homem é livre!”(p. 287).

Na leitura da obra fica comprovado o engajamento do autor, a força do seu projeto estético em construir um romance que descortinou a face brutal do trabalho de homens e mulheres na selva amazônica. O espaço do seringal escolhido para o desenvolvimento da narrativa é lugar de aflição, de luta, mas sobretudo de revelação. As constantes referências aos personagens negros comprovam o lugar desses, em meio a sociedade que se formava no Amazonas do início do século XX. Outras vozes, outros discursos, outras referências étnico-racial, além da indígena, tomam corpo na ficção local, e revelam mais um componente da construção humana amazônica. É chegada a hora de registrar outras memórias, que vinculadas a presença do homem negro, possibilita o recontar de outra história através da voz de outros locutores.

### **“BUMBÁ”, DE CARLOS GOMES**

O conto “Bumbá”, de Carlos Gomes, compõe o livro *Mundo mundo vasto mundo*. Publicado em 1966, a obra é composta por 14 narrativas curtas com temáticas variadas, como observa Tenório Telles (2014). O crítico aponta que relativo à temática pode-se classificá-las em: i) os folclóricos: “Bumbá” e “Rebolo”; ii) os pesadelos: “Preto e Branco”, “Presságios”, “Reconstrução”, “Pio ofício ou a estranha velha que enforcava cachorro”; iii) os sociais: “Vó Hermengarda”, “Rosa de carne”; iv) os que tratam da incomunicabilidade entre os seres: “Assunto perdido”, “Madalena” e “Flor de cacto” e v) os que descrevem a vida provinciana: “Antes da nomenclatura”, “Figa, pé de pato, bangalô três vezes...” e “A homenagem”.

Da obra citada selecionamos o conto “Bumbá”, narrativa que conta a história de Severino, um amo de boi apaixonado pelo seu ofício. Deixando de abordar questões predominantes mais debatidas, o autor opta por construir uma narrativa curta carregada de lirismo. Trata-se de uma estória que remonta a festa de carácter popular mais tradicional do Amazonas. Na Amazônia, admite-se que o boi-bumbá foi trazido pelos migrantes nordestinos durante o ciclo da borracha, em que pese o registro anterior de Robert Avé-Lallemant, no livro *No Rio Amazonas* [1859], confirma Aleixo (2002).

Com um tom desprezioso, o narrador revela toda a alegria e exaltação do amo diante do Boi estrela. Revela ainda a vida simples das pessoas do interior, seus modos e costumes e, sobretudo, o ritual festivo mais importante do lugar.

Tanta alegria, tanta, quando estava o bumbá em seu curral, quanta alegria! Gente em volta, o encantamento possuindo-os. A preta Bárbara, no vulgar D. Barba, faturava: pingues faturas de tacacá e mungunzá, bolo podre e de macaxeira, tapiocas em retalhos de folha de bananeira, poeira de coco por cima. Até aluá e café havia em sua banca, que era

a mais gostosa do arraial. No curral, a batucada fazia hora, ensaiando refrões, dançados em passos nervosos pelos brincantes. E cantados: *Oi levanta poeira...*

Na movimentação da narrativa, são apresentados fatos do cotidiano do personagem Severino “preto velho maranhense, corpo esbelto, espáduas largas, altura de monumento”. A sua paixão pelo boi é realçada. Ele, além de ser o ensaiador, cuidava dos acessórios do Boi estrela, o que dava ao bumbá mais beleza e fama. Mas todo esse capricho e diferencial fazia inveja ao contrário e a partir dessa revelação a ação conflituosa predomina. O encontro entre o Boi Estrela e o boi Malhado, o maior rival, provoca o desafio entre os simpatizantes dos bois: “Era preciso suplantar o vozerio do grupo contrário, lançando o mesmo desafio: *Ê ferro, ê aço! / Estou procurando / E não acho...*”.

O desfecho é a proclamação da tragédia que envolve a narrativa. Preto velho Severino não conseguiu acalmar os ânimos dos seguidores do seu boi. A confusão generalizada tomou a rua e o encontro fatídico foi finalizado com a morte do amo do boi mais querido.

Preto velho Severino ajudava os seus que fraquejavam, mas pedia paz. Em dado momento, gritou:

– Meu boizinho você não acutila, seu...

Soltou um palavrão e logo libertava do peito o último gemido, fundo e pungente tão como as toadas que inda agorinha puxava. Fundo e pungente e eloqüente tanto que a todos parou. Do coração rompido, brotava o sangue vivo que lhe empapava a vestimenta de lamê tão caprichada, debruns de arminho, cheia toda de espelhos e lantejoulas.

Assim, na revelação e nos detalhes do enredo um tópico de ordem sociológica se evidencia. Mais uma vez a ficção é espaço privilegiado para o registro da memória, registro que confirma a presença do homem de origem africana, do negro, na sociedade amazonense. A representação do personagem Severino, sobretudo a sua presença no texto literário, assinala a formação de um contingente populacional marginalizado que, expulso do trabalho nos seringais devido ao fim do ciclo da borracha, passa a viver na cidade. Por esses e por outros motivos é que ratificamos o nosso pensar: a arte se torna social na medida em que delimita o lugar social de cada um. Nesse sentido, revela-se o poder da palavra, do texto literário, causando a ação de um e a reação do outro. Nesse momento, ainda que reconheçamos os valores estéticos presentes no material analisado, importa-nos, sobretudo, apreender os aspectos e valores sociais e históricos.

No vasto mundo amazônico, como advertia Carlos Gomes no título da sua obra, realiza-se uma ficção que elucida o que a memória quis apagar. Por isso, a leitura ou releitura da produção ficcional produzida no Amazonas é o caminho para verificar a presença e a forma como personagens negros estão representados, exercício crítico que possibilitará uma genuína descontaminação e correção do presente.

É dessa forma que a literatura está ligada à sociedade e ao seu desenvolvimento. Sua função contempla proporcionar ao homem uma melhor compreensão de sua existência. Ela, a literatura, expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais. Essas visões compõem a prática social e material dos indivíduos e dos grupos sociais aos quais eles pertencem ou com os quais se relacionam.

## LEALDADE, DE MÁRCIO SOUZA

O romance de Márcio Souza, publicado em 1997 e classificado pela crítica como romance histórico, compõe a tetralogia<sup>201</sup> Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, obra em que o autor, a partir de pesquisas históricas sobre a incorporação deste território ao Império do Brasil, apresenta personagens, elucida fatos e acontecimentos históricos que marcaram a região amazônica, mas não receberam destaque na historiografia.

Em *Lealdade*<sup>202</sup> são reveladas as histórias de pessoas comuns, que viveram na região do Grão-Pará do final do século XVIII a meados do XIX. Nesse contexto, o enfoque do autor dá-se, sobretudo, aos acontecimentos históricos que levaram à Guerra dos Cabanos<sup>203</sup>, ocorrida entre 1835 e 1840.

O protagonista-herói Fernando Simões Correia, militar, filho de português, nascido no Grão-Pará, em uma narrativa que mistura ficcionalização e fatos históricos, luta pela independência do Estado do Grão-Pará e Rio Negro, então colônia de Portugal.

Com o Brasil independente, era chegada a hora de assegurar o mesmo destino para o Grão-Pará. Batista Campos consegue uma cópia do manifesto em que já o então imperador Pedro I exorta os brasileiros a se unirem em torno da Independência, e publica-o na íntegra no Paraense. Lembro que não foi sem emoção que li e reli esse exemplar do jornal (p. 173).

Nesse liame entre ficção e história, encontramos não somente o registro dos fatos ou interpretação deles como faz a historiografia. Há, no discurso ficcional, uma releitura da pretensa realidade exposta pela historiografia, dando-lhe novos significados. “Há uma reavaliação assim, do fato descrito pela história como realmente ocorrido, produzindo uma oposição entre a linguagem (fatos) e a realidade (acontecimentos)”, compreende Mesquita (2009, p. 24). Nesse prisma, os fatos narrados pelo personagem Fernando revelam um contingente de homens de camadas inferiores da população que participaram desse importante movimento revolucionário ocorrido no período regencial, revelam e confirmam a importante participação dos povos oriundos de África e dos afrodescendentes no cotidiano das cidades do norte do país: “Enormes fogueiras crepitavam nas margens da baía de Guajará, e grupos de tapuias e negros passavam a cantar, bebendo aguardente e batendo em pedaços de ferro para espantar o ano velho.” (SOUZA, 2001, p.164).

A presença de negros libertos e escravos da província do Grão-Pará também revela algo que a história não registrou: as suas participações nos episódios sangrentos da Cabanagem. O conflito, que durou 5 anos e alterou a ordem econômica e social vigente na Amazônia, contou com a participação ativa de negros, índios e mestiços, fato que reconhecido, modificaria *o status quo dessa população esquecida pela história assim como pela literatura, como no caso da população negra. O sacrifício das classes populacionais, de trabalhadores, contra os abusos de poder cometidos pelos governantes no século XIX, na região do Grão-Pará*

<sup>201</sup> Os romances *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005) revisitam a Cabanagem.

<sup>202</sup> Ao citarmos o romance, utilizaremos somente o número de página.

<sup>203</sup> Revolta popular sangrenta que objetivava a independência da colônia portuguesa do Grão-Pará, tanto de Portugal quanto do reino Unido do Brasil.

*e Rio Negro, não lhes confere a classificação de herói, segundo a história. Os registros da sua presença, dos seus nomes, são escassos nos documentos oficiais, assim como na memória coletiva. Ao comentar sobre a participação do negro na Cabanagem Salles (2004) confirma a participação ativa desses, mas registrados apenas como negro Cristóvão, “que comandou uma força de perto de 150 homens e era escravo do engenho de Carapuru”, ou negro Félix, que esteve à frente de mais ou menos 400 “mocambeiros”.*

São nos relatos do narrador-personagem que essas gentes, em meio a tão importante acontecimento histórico, serão visualizadas, ainda que a partir do preconceito do narrador em relação aos costumes e hábitos dos indígenas e dos africanos. A narração em *Lealdade* revela que a divisão social em Belém era étnica. Para Barros (2015, p. 163):

Se lembrarmos que o movimento cabano surge do povo miserável e que tem no seu exército e mesmo como líderes representantes de negros e índios, parece-nos que este cotidiano narrado no romance aponta para essa fissura social que será marcante no momento da Cabanagem.

Assim, ao construir o seu romance, Márcio Souza recorre a acontecimentos do passado e que foram “selecionados de acordo com interesses sociais, ideológicos, políticos e documentados a partir do ponto de vista oficial, do poder estabelecido” (MESQUITA, 2009). A revisão dos fatos possibilita que importantes questões venham à tona, o que geralmente revela as vozes daqueles que foram excluídos da versão oficial. A decisão do autor em escrever o romance demonstra a necessidade de retirar do esquecimento o violento episódio ocorrido. O recontar ficcional possibilita o não apagamento da memória, dos fatos e das gentes que ajudaram a escrever a história do Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enfoque na representação de personagens negros na ficção produzida no Amazonas, no século XX, ratifica o nosso entendimento de que a obra de arte literária registra e expressa aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se refere.

Segundo Candido (2000, p. 06) o social importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura da obra, tornando-se, portanto, interno. O elemento social, além da referência temática ou do enquadramento contextual, importa-nos como “fator da própria construção artística”. As dimensões sociais e artísticas presentes nos textos literários, em que os personagens negros se fazem presentes ou mesmo a ausência desses personagens na literatura produzida no Amazonas precisam ser (re)examinadas. Esse importante dado social fornecerá matéria para a elaboração de uma consciência crítica, questionadora, assim como para um aprendizado da observação da obra enquanto arte, enquanto representação. Mas sobretudo fica evidente, a partir das nossas leituras, que o Norte é fruto de três cores, entretanto os registros históricos partiram do princípio de que a escravidão não teve grande importância na região, posto que o trabalho indígena deu-se em maior escala que o africano. Por isso, ao utilizarmos a literatura como ferramenta para revelar as

experiências de negros escravos, livres e libertos, de suas representações culturais e identitárias, recuperamos vestígios que podem vencer o esquecimento, o silêncio e, sobretudo, temos a possibilidade de reativar a memória cultural.

Na diversidade temática das narrativas apresentadas constatamos que a presença negra e/ou de mulatos não ficou reduzida ao trabalho forçado. Homens e mulheres realizaram as mais diferentes tarefas na região. Não há como negar as suas experiências históricas. Impossível negar a sua contribuição para a formação da sociedade amazonense. A herança africana ainda pode ser percebida em um dos festejos mais populares: o Boi-Bumbá amazônico, um elemento que compõe o patrimônio da cultura negra. Desse modo, quer seja nas articulações entre a literatura e a história, na literatura de denúncia social ou mesmo na aparente falta de pretensão da narrativa de ficção, o mergulho nesse universo elucida questões que ajudam a fortalecer as lutas contemporâneas dos movimentos sociais de negritude porque iluminam trajetórias de indivíduos e comunidades.

Tomados os três textos apresentados como legados do patrimônio cultural, como prova dos discursos e ideologias presentes em determinadas épocas, podemos construir relações e romper fronteiras mais rígidas. Além disso, pretendemos que a nossa investigação contribua com a (re)visão da História da Literatura Produzida no Amazonas. É preciso revelar outras vozes, outros discursos, outras referências étnico-racial, além da indígena. Outros corpos tomam forma na ficção local e revelam mais um componente da construção humana amazônica. É chegada a hora de registrar novas memórias, de ouvir uma nova história, agora relatada pela voz de outros locutores.

## REFERÊNCIAS

ALEIXO, M. F. K. Mito e Imaginário. *Revista de estudos Amazônicos*, Manaus, v. 2, p. 227-231, 2002.

ALEIXO, Maria José Nunes; SAMPAIO, Patrícia Melo. Gente sem crônica definitiva: negros e mulatos n´A Selva. In: SAMPAIO, P. M. (Org.). *O fim do silêncio – presença negra na Amazônia*. Belém: Açaí / CNPq, 2011, p. 219-238.

BARROS, Liliane Batista. *A reconstrução histórica da cabanagem em lealdade e da guerra civil moçambicana em as duas sombras do rio*. 2015, 213 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará.

BROOKSHAW, David. *Cor e raça na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CASTRO, Ferreira. *A selva*. 37. ed. Lisboa: Guimarães, 1989.

CAVALCANTE, Ygor, O. R. C. Fugido, ainda que sem motivo: escravidão, liberdade e fugas escravas no Amazonas Imperial. In: SAMPAIO, P. M. (Org.). *O fim do silêncio – presença negra na Amazônia*. Belém: Açáí / CNPq, 2011, p. 43-72.

GOMES, Carlos. *Mundo mundo vasto mundo*. (Org.) Tenório Telles. 3. ed. Manaus: Valer, 2005.

HERNANDEZ, Leila Leite. *África na sala de aula*. Visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2008.

SOUZA, Márcio. *Lealdade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MESQUITA, Maria Cláudia de. *Literatura e história: uma leitura de Lealdade*. 1997, de Márcio Souza. 2009, 103 f. Dissertação (Mestre em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.

TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada – presença modernista no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2014.

# **O ensino da poesia afro-brasileira: cultura, memória e identidade**

---

Rosidelma Pereira Fraga

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Este capítulo surge como uma proposta de minicurso do Gellnorte e tem como foco explicitar a análise literária de obras escritas por autores negros no Brasil ou que a tessitura da lírica seja construída a partir de um eu-enunciador *que-se-quer-negro* em constante resistência. A proposta visa discutir conceitos sobre literatura afro-brasileira, literatura negra, literatura negro-brasileira e literatura de minorias, com base em Zilá Bernd (2007), Assis Duarte (2013), Domicio Proença Filho (2008), Benedita Damasceno (2012) e Félix e Guatarri (2007).

Propõe-se assim um estudo sobre a identidade na cultura negra a partir de Stuart Hall (2009), memória e subjetividade na poesia lírica. A rigor, elege-se como objetivo fulcral apresentar o ensino por meio de pesquisas no âmbito da Pós-Graduação realizadas na disciplina *Análise da poesia afro-brasileira e do conto africano* e no grupo de pesquisa *África e Roraima: cultura, memória e identidade*. Assume-se a meta de disseminar obras escritas por mulheres negras nos diversos espaços literários, a saber: livro impresso, blogs, saraus, vídeos em redes sociais e outros espaços em que a mulher negra assume a voz em defesa de combate ao machismo, racismo, misoginia e outros temas. Em suma, esta proposta contribuirá para reflexões acerca dos temas em questão, além de proporcionar a valorização da cultura, identidade, memória e africanidade.

Neste sentido, consideram-se as vozes femininas contemporâneas, tais como: Conceição Evaristo (2014), Ana Cruz (2008), Esmeralda Ribeiro (2012), Jussara Santos (2005), Elisa Lucinda (2017), Oliveira Silveira (1998), Cuti (1978), bem como a *Antologia de poesia afro-brasileira*, de Zilá Bernd (2013). A proposta visa discutir sobre a luta de mulheres negras frente ao preconceito instaurado pela cor da pele, pelas diferenças sociais e pela imposição da invisibilidade arraigada no discurso da sociedade e da literatura das minorias.

A proposta de discutir em primeira instância o ensino da literatura afro-brasileira na graduação se deve à formação docente no que diz respeito à lei 10.639/2003, além de ser o momento profícuo para discutir temas atuais e polêmicos na sociedade brasileira, tais como misoginia, empoderamento da mulher negra, racismo, preconceito, exclusão de minorias, entre outros.

Conforme mencionado alhures, a discussão analítica acerca da poesia negra parte do projeto *Literatura negra e minorias sociais*, o qual tem permitido direcionar as investigações de ensino e pesquisa por meio de um exame teórico e analítico de obras de escritores negros e, sobretudo da poesia escrita por mulheres negras que delineiam as escritas individuais e coletivas com base em temas recorrentes: memória, identidade, resistência, luta contra o racismo, machismo, sexismo e desigualdade social, buscando discutir sobre a valorização da cultura e identidade afro-brasileira, por meio de um debate histórico-crítico em torno de uma “literatura menor” dos pré-abolicionistas à contemporaneidade.

### DO ENSINO À PESQUISA: UMA REFLEXÃO SOBRE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

O ensino e a pesquisa a partir do projeto *Literatura negra e minorias* partem do eixo-temático, a saber: *literatura afro-brasileira, identidade, resistência e minorias*. Sob esse prisma, abre-se inicialmente um questionamento: *Por que falar da mulher negra como minorias ou literatura menor e até mesmo vozes silenciadas e resistência?*



Pode-se asseverar que em uma escala social, a mulher negra é a que mais sente as consequências de racismo, machismo, desigualdade e relações de misoginia e toda série de violência, não deixando de pensar no negro como um todo.

Resistir e combater são dois verbos que descortinam um ritmo forte em relação à poesia negra feminina contemporânea. Em vários textos há vozes que não querem ser mais silenciadas. Combater tal silenciamento, eis a arma da poesia negra. Resistir, eis a chama da poesia que não se apagará. É neste contexto de resistência que podemos ler poemas negros e ouvir o grito da mulher negra, ouvir o canto do pássaro oprimido, ouvir as várias vozes diante de uma sociedade machista, misógina, desigual, preconceituosa e ainda racista. Em outras palavras, esta conferência se trata de vozes de minorias, lembrando o conceito de Deleuze e Guatarri (1997)<sup>204</sup> no que concerne às vozes que faltaram, vozes que hoje já não ficam recônditas no discurso da história escravagista, mas que ao falar de tal tema emitem barulho, incomoda, tira o leitor do chão e do lugar comum.

Basta abrir uma página nos jornais para ver que a diferença social ainda está acentuada pela cor da pele. Nesta perspectiva, nota-se que o número de mulheres negras como empregada doméstica é bem maior e não diminuiu muito em 10 anos. No que tange à violência contra a mulher negra, podemos nos basear no Mapa de Violência de 2015, onde consta que em dez anos, os assassinatos de brasileiras negras crescem 54% e as mortes de mulheres brancas caíram 9,8%. Curiosamente, das seiscentas mulheres que sofrem feminicídio<sup>205</sup>, sessenta por cento tem a cor da pele negra. E se quisermos ampliar o mapa das diferenças entre brancos e negros, entramos nos dados da Infopen<sup>206</sup> com o seguinte registro: das 693.145 pessoas presas, 64% são negras. Outro questionamento, se mais da metade da população brasileira é negra, por que o número de negros com ensino superior é discrepante em relação a brancos e por que ainda em muitos anos de políticas públicas, o número de presos recai sob a raça negra?

Em termos da relação entre literatura e sociedade, a literatura negra brasileira versa sobre temas que procuram denunciar e combater essas diferenças existentes, procura abrir o olhar do leitor para a invisibilidade da mulher negra que já não se conforma com os cargos impostos pela cor da pele. A literatura negra abre o leque para o grito de liberdade que foi apenas uma metáfora silenciosa e fingida para dizer que negros foram libertos. Não diferente dos dados acima, podemos asseverar que na própria cultura e história da literatura brasileira a arte literária do cânone brasileiro é uma supervalorização do branco em detrimento do negro. Este quando evocado, em várias obras, ou é visto como escravo, como serviçal ou, no caso da mulher negra, aquela que se nota pela beleza do corpo e do prazer instaurando outros problemas: a violência e a condição da mulher em desigualdade.

Como contributo na área de Literatura e Ensino, este minicurso além de ter o objetivo de analisar a poesia negra, surge como abertura para divulgar o ensino nesta linha de atuação, do qual se originaram várias pesquisas. Inicia-se pelo relato da pesquisa “A representação do negro na poesia afro-brasileira contemporânea de Cuti” defendida pela professora Simone de Castro Assumpção que teve como norteammento investigar a poesia afro-brasileira que, por sua vez, surge no momento em que o afrodescendente assume a posição de sujeito da

<sup>204</sup> Conforme Kafka: por uma literatura menor.

<sup>205</sup> Ver: <[blogueirasnegras.org/2018/01/10/cor-da-violencia-femicidio-de-mulheres-negras-no-brasil/](http://blogueirasnegras.org/2018/01/10/cor-da-violencia-femicidio-de-mulheres-negras-no-brasil/)>.

<sup>206</sup> Infopen (Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias).

enunciação. Em seu estudo, a autora revela que, ao tomar posse da palavra, o descendente de africano revela um existir negro no seu modo de ver e sentir o mundo, por meio de um eu-enunciador-que-se-quer-negro e que contesta os valores representados pela cultura dominante. A autora destaca um estudo de contraliteratura por promover a ruptura com a escrita ditada pelos brancos, sendo que o poeta doravante falará apenas em seu nome.

Sob o prisma de alguns estereótipos enraizados na história sobre a mulher negra, menciona-se a pesquisa de Alcimar Falcão “Mulheres negras na história e na literatura brasileira”. Este trabalho teve como objetivo primordial provocar reflexões acerca processo histórico de luta contra os estereótipos em relação à mulher negra que são marcados pela cor da pele, condição social, subjugadas à invisibilidade e a elementos negativos, chegando ao sexismo e ao trabalho escravo. Diante disso, a autora procura por meio de textos literários desconstruir esses estereótipos. Na mesma linha de pensamento, ocorreu o exame temático sobre racismo na pesquisa de Maria Lima intitulada “Racismo, gênero e sexualidade em Clara dos Anjos” que descortina algumas abordagens sobre tais aspectos na literatura afro-brasileira.

Sob a ancoragem de minorias e diferenças sociais entre homens e mulheres, enfoca-se o estudo de Elisângela Castro de Jesus intitulado “*Mulher e a construção social do casamento na obra de Mia Couto*”, com o corpus de análise voltado para o conto “Rosalinda, a nenhuma” e o romance “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”. A espinha dorsal desta pesquisa foi discutir a partir das concepções de Simone de Beauvoir sobre a história do casamento permeada pela submissão, procriação chegando ao empoderamento da mulher que não quer mais viver no silenciamento provocado pela opressão machista e do casamento que não é libertação.

E sobre a literatura moçambicana em que o negro figura como ser inferior pela cor da pele, cita-se a pesquisa de Soraia Nascimento “*Identidade, diferença e preconceito racial em O embondeiro que sonhava pássaros, de Mia Couto*”. Um estudo pautado na discussão sobre injúria racial e preconceito racial permeadas no discurso dos brancos em detrimento do negro que embondeiro que distribuía sonhos e narrativas para as crianças estabelecendo dois eixos pela metáfora do pássaro e passarinho: a liberdade e a opressão, diferença entre negros e brancos ocasionada pela injúria racial.

Na sequência, convém elucidar sobre as discussões em sala de aula para se pensar nos projetos sobre literatura afro-brasileira na formação docente. O estudo se pauta em diversas produções dos 150 anos de consciência negra no Brasil. Neste contexto de produção de poesia, contos e romances na literatura brasileira, delimitou-se o foco para as concepções da crítica literária brasileira a respeito de literatura afro-brasileira, literatura negra, identidade e minorias.

## **CONCEPÇÕES DA CRÍTICA SOBRE LITERATURA AFRO-BRASILEIRA/LITERATURA NEGRA, IDENTIDADE E MINORIAS**

Este trabalho segue a premissa crucial de explicitar as poéticas periféricas no âmbito da linha da identidade, resistência e representação cultural em contexto de minorias. E para iniciar a discussão crítico-teórica, convoca-se o crítico Alfredo Bosi em sua *Dialética da colonização*, o qual permite ao leitor pensar que as

culturas são plurais assim como a identidade movente como assevera Stuart Hall (2006). Bosi (1992) assevera que a tradição da nossa Antropologia Cultural já via uma divisão do Brasil em culturas atribuindo-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças, ou melhor, cultura brasileira e culturas brasileiras, ou ainda mesmo como culturas não europeias (as indígenas, negras, etc) e culturas europeias.

Nesta perspectiva, pode-se pensar a construção da identidade cultural na imagística dos textos negros ou afro-brasileiros. Para análise deste trabalho, concentra-se na dialética da representação do ser negro e de sua valorização durante muito tempo negada a uma tradição de cultura de branqueamento. A mulher negra celebrada nas poéticas negras contemporâneas abre um leque temático de leituras. Sob esse prisma, ganha voz para denunciar as mazelas sociais da diferença acentuada pela cor da pele, pelo lugar que o negro ocupa na sociedade. Percebe-se uma formulação de um discurso lírico que agrega elementos culturais e estabelece a diferenciação entre o eu e o outro, isto é, a identidade e a alteridade e, sobretudo, as identidades em construção, de acordo com o que constatamos na obra *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, de Stuart Hall (2013).

Neste viés, a identidade, por sua vez, pode ser compreendida como um conjunto de representações e características culturais de um povo, as quais permitem reconhecer um e outro ao diferenciá-lo dos demais. Em outras palavras, não importam as diferenças em termos de classe, gênero ou raça, mas sim a cultura nacional que unifica as pessoas dentro de uma identidade plural na diversidade<sup>207</sup> como bem asseverou Bosi, ao utilizar o termo culturas brasileiras no plural.

Sob esse prisma, prefere-se muito mais utilizar literatura afro-brasileira que literatura negra em virtude de não excluir ao incluir. Literatura é literatura e não se avalia a qualidade de um texto literário pelo discurso de branco ou negro. Contudo, o termo literatura negra surge por uma longa discussão de silenciamento de vozes que não foram valorizadas pela crítica hegemônica brasileira e não cabe aqui realizar toda a trajetória dos escritores negros no Brasil e sim voltar o olhar para o texto literário e suas feições artísticas que entram para uma literatura de resistência e combate ao preconceito e ao racismo, sobretudo no que tange à representação da mulher tanto no olhar do eu - lírico masculino como no eu - lírico feminino.

Destarte, a identidade é questionada a partir da existência de diversas culturas e da ancestralidade e a cor da pele muito ressaltada na poesia negra não simboliza necessariamente o constructo das diferenças de relações que vão além da cor da pele, pois o sujeito pode viver na indecidibilidade de sua raça, cor ou etnia. Kathryn Woodward (2002), ao introduzir o seu capítulo *Identidade e diferença: uma discussão teórica e conceitual* assevera que os homens tendem a posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência. Sendo assim, as mulheres são as significantes de uma identidade masculina partilhada.

Em consequência, a identidade é marcada pela diferença das relações, mas “parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos sociais e étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e

<sup>207</sup> Utilizamos o conceito de diferença cultural e não o de diversidade cultural, que conforme Bhabha há diferença. Para ele, a diversidade cultural contempla um universo de coisas, ao passo que “a diferença cultural representa mais adequadamente como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas culturas em relação a outras” (MADALENA, 2017, p. 2).

em momentos particulares” (p. 10-11), em muitos casos, a diferença entre negros e brancos não só na valorização de uma literatura como também nos lugares sociais ocupados por negros e brancos. Em poemas escritos por mulheres negras percebe-se que a mulher negra ou é a margarida que varre o asfalto ou é a negra fulô das curvas eróticas e belas que deita com o feitor na condição de escrava sexual.

Sob esse prisma, não basta discutir a identidade negra exaltando a afrodescendência ou se assumindo como negro em uma sociedade desigual. Não basta dizer que a identidade negra deve ser pensada, pela mistura cultural e não pela linha de diferença acentuada pela cor da pele. Essas diferenças “só fazem sentido se compreendidas uma em relação à outra”, isto é, “a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Sendo ambas inseparáveis” (WOODWARD, 2002, apud SILVA, 2002).

Cumpra assim examinar como a literatura negra ganha corpo e voz no limiar de uma lírica individual e coletiva, que surge como vozes silenciadas e que não podem mais se calar diante do machismo, do preconceito, da desigualdade social, da valorização do outro pela cor da pele. A literatura negra, neste sentido, avança para um rio em chamas, um rio de lágrimas e dores longe de uma romantização da arte. Literatura é antes de tudo uma arma de combate, como enfatiza Bosi: ‘literatura é resistência e combate ao racismo’.

No tocante a uma literatura de luta contra o racismo, combate à desigualdade social, pode-se afirmar que se assiste, a rigor, a uma literatura no limiar de protestos. Sobre isso, Bernd (1998) aponta que:

Ingressados para o curso de História, esses negros [da literatura] têm neste estudo as suas vozes audíveis, na reivindicação e protesto da sua poesia contra os sistemas hegemônicos e majoritários (...) do seu discurso consciente, uma história que se quer também universal... (BERND, 1988, p. 11).

Frente a essas discussões, cumpre discorrer sobre literatura negra e literatura afro-brasileira. Conforme o professor e crítico Assis Duarte (2016), considera-se como literatura negra o conjunto de obras publicadas por escritores negros, ao passo que a literatura afro-brasileira pode ser compreendida a partir de um falar sobre o negro. Já para Zilá Bernd (1998) em *Introdução à literatura negra*, pode-se asseverar que a literatura negra se instaura quando se tem um Eu - enunciador que se quer negro.

Benedita Damasceno (2003), em sua obra *Poesia negra no modernismo brasileiro*, ressalta que a cor da pele não pode ser o requisito para conceituar uma literatura como negra. E para resolver esta questão ainda em devir, elegem-se os textos de autoria de escritores negros como literatura periférica contemporânea que se tem como literatura brasileira das minorias. O que denotaria outro problema e abre espaço para questionamentos, tais como: 1) *Literatura de minoria seria uma literatura aquém do valor literário?* 2) *Em que consiste então o conceito de literatura menor?*

A literatura menor, termo emprestado de Deleuze e Guatarri, se refere a uma literatura negra que vai se construindo em condições revolucionárias e nada tem de pejorativo e, por excelência, se refere à literatura marginal. A literatura menor tem como premissa fulcral situar-se no nível do discurso e não da forma. Ela “trafega na contracorrente” (BERND, 1998, p. 43).

Em outras palavras, a literatura negra é aquela situada à margem do cânone e se trata das vozes de minoria, das vozes que faltavam para dizer o não dito. Abrem espaços na academia para denunciar o racismo, para combater o autorracismo, as desigualdades sociais e as injúrias provocadas contra negros por meio do verso e da prosa.

Desse modo, a literatura menor é uma literatura de resistência, pode-se pensar em outro texto primordial. Trata-se do capítulo “A literatura e os excluídos”, do crítico Alfredo Bosi (2002), na obra *Literatura e resistência*. Por excelência, há duas formas de considerar a relação entre a escrita e os excluídos. A primeira praticada pelos historiadores de literatura e que se refere ao ato de ver o excluído e marginalizado como objeto da escrita: personagens, temas, etc. e é preciso amenizar os modos de figuração das camadas mais pobres na poesia, na prosa narrativa e no repertório da literatura (BOSI, 2010, p. 257).

A literatura negra pode ser explicada a partir de um depoimento do estudioso Ironides Rodrigues concedido a Luiza Lobo. Para ele, literatura negra constitui-se como aquela produzida “por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro”(RODDRIGUES, apud LOBO, 2007, p. 266, grifos nossos).

Neste contexto, podemos ainda ressaltar que independente dos conceitos, cabe ao pesquisador averiguar como ocorre a representação do negro na literatura brasileira. Vale a indicação do ensaio de Domício Proença Filho (2004) *O negro na literatura brasileira*. Tem-se um direcionamento da literatura em que o negro aparece como objeto marginalizador, distanciado, e em segunda instância como sujeito do discurso. Entretanto, não foge muito da invisibilidade desde a colonização ao século XIX.

Diante de muitos estereótipos, com base em Domício Proença Filho (2004) em *A trajetória do negro na literatura brasileira*, percebe-se o negro como mercadoria denunciado na lírica de Gregório de Matos e esta representação poderia ser uma das primeiras aparições. Surge o negro como estereótipo da nobreza de caráter ligada à cor da pele (aqui menciona-se A escrava Isaura de alma branca, Firmo, o mulato de olhos claros criados por Aluísio de Azevedo). Encontra-se o negro serviçal vindo da senzala em diversas obras. Tem-se o negro animalizado como em *O cortiço*, em uma tessitura de zoomorfização.

Verifica-se o negro demonizado como em *O demônio familiar*, de José de Alencar, além do negro como mau agouro aparece em *Inocência* de Visconde de Taunay, o negro miúdo, fofoqueiro e empregado de Pereira. O negro pervertido e sensual aparecerá em obras como *A carne*, de Júlio Ribeiro representado pela figura de Lenita, personagem branca e nobre que sai à madrugada para os prazeres sexuais com os escravos. O negro ladrão reaparece no modernismo com Jorge de Lima, mas a partir de 1980 surge o revide com Oliveira Silveira e outros autores. No conto a representação do negro como malfeitor, bandido e ladrão é mais recorrente como em *Fábrica de fazer vilão*, de Ferrez e *Eu, um homem correto*, de Murilo Carvalho. Estas referências apenas servem para guiar o leitor sobre as diferenças entre negros e brancos seguindo estereótipos<sup>208</sup> na cultura literária brasileira, porém retornar-se-á ao foco principal desta conferência.

<sup>208</sup> Conferir na íntegra o ensaio de Proença Filho *A trajetória do negro na literatura brasileira* (2004).

## ANÁLISE DA POESIA ESCRITA POR AUTORES NEGROS NO CONTEXTO DE MEMÓRIA, IDENTIDADE, RACISMO E OUTROS TEMAS

Torna-se pertinente alargar a discussão acima sobre algumas mulheres marcantes na literatura negra. Destaca-se Carolina Maria de Jesus, uma mulher à frente de seu tempo. Uma mulher negra que em seu *Quarto de despejo* revela a imagística do sonho, de não querer ficar na invisibilidade, uma mulher de consciência política, mulher de luta e resistência, sobretudo de sonho em seu *Quarto de despejo*: “Meu sonho é andar bem limpinha. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro” (1960, p. 160).

Muitas fugiam ao me ver...

Muitas fugiam ao me ver  
Pensando que eu não percebia  
Outras pediam pra ler  
Os versos que eu escrevia  
Era papel que eu catava  
Para custear o meu viver  
E no lixo eu encontrava livros para ler  
Quantas coisas eu quiz fazer  
Fui tolhida pelo preconceito  
Se eu extinguir quero renascer  
Num país que predomina o preto  
Adeus! Adeus, eu vou morrer!  
E deixo esses versos ao meu país  
Se é que temos o direito de renascer  
Quero um lugar, onde o preto é feliz  
(JESUS, 1960, p. 160).

Em se tratando de *Guardados da memória* e outras obras, a autora Ana Cruz (2008) inscreve-se como uma escritora que provoca o amor pela cultura e costumes africanos em linguagem simples, mas não simplória. A memória individual e coletiva banha sua poesia, pois a identidade e as escritas de si se mesclam à memória do povo africano e da identidade que nos define em corpo, voz e alma. Em sua lírica também não se pode negar a resistência e a luta pela igualdade e a recusa da condição da mulher negra instaurada pela desigualdade social. Leia-se o poema “Retinta”:

Mãe preta, bonita, sorriso largo, completo  
Nem parece que passou por tantas.  
Deu um duro danado entre a roça e os bordados.  
Virou ao avesso para não desbotar.  
Dizia, não com soberba: não esfrego chão dessas Senhoras.  
Essa gente coloniza... (CRUZ, 2008, p. 184).

Pode-se elucidar que a poesia de Ana Cruz descortina a memória de um passado de exploração do negro como escravo, mas também de resistência. A mulher não aceita ser colonizada e passar pela mão de obra barata e esfregar o chão, engomar as roupas da mulher branca como ocorre no poema “Nega Fulô” citado alhures. Os versos de Ana Cruz caminham na contramão. Ela apodera-se da

voz de todas as mulheres negras que deveriam ter o mesmo patamar de orgulho de ser e existir. E assim encerra o poema com uma subjetividade ultrajante: “Se a pessoa não tiver orgulho de ser assim Zulu/fica domesticada. Sem opinião. Se autodeprecia, adoce” (p. 194, grifos nossos).

Outra voz no limiar da identidade e da memória se refere à escritora negra Jussara Santos. A autora integra um dos primeiros grupos de poesia contemporânea que traçam um lirismo discursivo-poético sobre a memória da etnicidade negra assim como o poeta Edmilson Pereira. Jussara Santos canta a ancestralidade negra e denuncia o preconceito e o racismo ainda existente na sociedade. Aliás, Jussara Santos, por meio do recurso da recifração da imagem intertextual, produz um lirismo discordante de *A procura da poesia*, de Drummond em seus versos “Ao pé do ouvido”, na obra *Minas de mim* (SANTOS, 2005):

Se pudesse silenciar-me  
frente a acontecimentos  
silenciaria  
mas todos os dias melancolicamente aconteço.  
[...] mas todos os dias absurdamente amanheço.  
Digo não à cidade,  
Mas todos os dias revelo-me equívoco  
Diante de seus ecos.  
“... não tires poesia das coisas  
elide sujeito e objeto...”  
grita Drummond,  
mas todos os dias dramatizo,  
Invoco  
indago  
aborreço,  
e minto  
minto muito  
ouvinte no reino silencioso da palavra  
que não quer Surda.  
(p. 188).

Enquanto a poesia de Drummond instaura a metalinguagem na busca pela poesia, os versos de Jussara Santos invocam, dramatizam e aborrecem uma encenação diante do silêncio surdo como na palavra drummondiana. A voz lírica quer ser ouvida, dramatizada, invocada diante das desigualdades sociais, pois todos os dias amanhecem o racismo e suas consequências; todos os dias o preconceito grita e a poesia nasce assim para dizer o não dito, dizer o inaudível como propõe Octavio Paz em *O arco e a lira*, e assim também se traduz a poética de Jussara Santos.

Em se tratando da escritora negra Esmeralda Ribeiro evidencia essa tônica da permanência do racismo e opressão na sociedade brasileira. A diferença entre ela e outras autoras é que há um viés de pessimismo. Em vários textos líricos da autora o leitor poderá conferir uma forte luta pela inclusão da mulher, sobretudo presencia-se uma busca pela identidade feminina especificamente negra. Em seu ponto de vista, para escrever a literatura negra, o autor deve antes de tudo ser negro elevando a afirmação da identidade e memória individual e coletiva e por muitas vezes se questiona a alteridade dentro da própria existência:

Quem em sã rebeldia  
tira a máscara esculpida na  
ilusão de ser outro  
e não ser ninguém...  
(RIBEIRO, 2002, 180).

A poética de Esmeralda Ribeiro, conforme se nota, demonstra que o sujeito lírico usa máscaras da ficção e da autobiografia para professar uma identidade na alteridade, ou seja, ocorre que o eu-lírico canta o poema a partir do discurso sobre o outro que se iguala ao não ser nada. Esse pessimismo aparece, muitas vezes, em questionamento que joga com as palavras nos versos, a saber: “Se a margarida flor é branca de fato qual a cor da Margarida que varre o asfalto?” (RIBEIRO, 1998, p. 181).

Conceição Evaristo com seu poema “Vozes mulheres” reivindica, no limiar da recorrência da memória do passado e tortura, uma liberdade que se metaforiza pelo grito ecoado ao final do poema que não mais cantará a escravidão retida na voz de sua avó, mas que simboliza o sangue e a fome cujo tempo não conseguiu apagar. Essa temporalidade é recolhida pelo ato poético que encena a dor, o sangue e o grito abafado, porém não mais em uma fala amordaçada:

A minha voz ainda  
ecoava versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.  
A voz de minha filha  
recorre todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.  
A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem - o hoje - o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade.  
(EVARISTO, 2008, p. 16).

Outra voz que não pode faltar na leitura de minorias sociais negras e denúncia de racismo é o texto “Mulata exportação”, de Elisa Lucinda, da série “Brasil, meu espalho”:

Mas que nega linda  
E de olho verde ainda  
Olho de veneno e açúcar!  
Vem nega, vem ser minha desculpa  
Vem que aqui dentro ainda te cabe  
Vem ser meu álibi, minha bela conduta  
Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!  
(Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)



Minha tonteira minha história contundida  
 Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?  
 Rebola bem meu bem-querer, sou seu improviso, seu karaquê;  
 Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer  
 Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.  
 Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore  
 Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê.  
 Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar.”  
 Imaginem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.  
 Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado...”  
 E o delegado piscou.  
 Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena  
 com cela especial por ser esse branco intelectual...  
 Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio  
 nada disso se cura trepando com uma escura!”  
 Ó minha máxima lei, deixai de asneira  
 Não vai ser um branco mal resolvido  
 que vai libertar uma negra:  
 Esse branco ardido está fadado  
 porque não é com lábia de pseudo-oprimido  
 que vai aliviar seu passado.  
 Olha aqui meu senhor:  
 Eu me lembro da senzala  
 e tu te lembrás da Casa-Grande  
 e vamos juntos escrever sinceramente outra história  
 Digo, repito e não minto:  
 Vamos passar essa verdade a limpo  
 porque não é dançando samba  
 que eu te redimo ou te acredito:  
 Vê se te afasta, não invista, não insista!  
 Meu nojo!  
 Meu engodo cultural!  
 Minha lavagem de lata!  
 Porque deixar de ser racista, meu amor,  
 não é comer uma mulata!  
 (LUCINDA, da série “Brasil, meu espartilho”).

O poema de Elisa Lucinda representa momentos de assédio e recorte com a história de mulheres negras que eram compradas ou tidas como objetos sexuais pelos senhores brancos camuflados como nobres, não distante do Brasil Colonização. Por trás dos versos: “mais que negra linda (...) de olhos verdes ainda” há explicitamente outro discurso enraizado da mulata que não servia para escrava de trabalho propriamente dito, mas para manter as relações sexuais com o explorador e ainda tinha que manter o silêncio: “Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?”. Sem vestir a hipocrisia de muitos brancos racistas, o poema denuncia as atitudes abusivas de senhores que mantinham a aparência social e relações sexuais com mulheres negras.

Ademais, havia duas opções para a mulher negra: ou aceitar a condição de escrava ou aceitar a condição de explorada sexualmente, pois dizia o feitor: “Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer”. Entretanto, na voz do eu-lírico de Lucinda a mulher negra não mais aceita a hipocrisia e os

abusos da lei que favorece o branco intelectual no presídio. A mulher está frente a frente com o delegado e o juiz quando surge outra voz de combate e revide ao dizer que o opressor “branco ardido” lembra da Casa Grande e não mais na senzala. Momento em que a mulher negra vem para passar a história a limpo e escrever outra história de combate ao machismo e racismo: “Porque deixar de ser racista, meu amor, não é comer uma mulata!”. O poema de Lucinda cai muito bem ao que Bosi escreveu em *Poesia e racismo*. Chega-se o tempo de resistência em que a literatura sacraliza a voz de resistência. Para fechar as reflexões acerca de mulheres negras e combate ao preconceito e racismo, não podemos deixar de ler a artista contemporânea, jovem negra empoderada, Thata Alves, do Sarau das pretas, autora de *Em reticências* e da obra *Troca*, com seu poema “Levanta preta”:

Levanta Preta  
Levanta a cabeça  
Porque não dá tempo pra lamentar  
(...)  
Levanta a cabeça preta  
Porque o turbante fica melhor  
enaltecido  
E saiba que o que aconteceu contigo  
(...)  
Levanta a cabeça preta!  
Porque a coroa com teus cachos  
Eu não só acho,  
mas tenho certeza  
Que toda sua realeza  
Não combina com essa tristeza  
e que você só mereça  
Os raios de sol  
que tem o teu sorriso  
E que amar é preciso  
Se não for machucar  
Preta  
Há uma continuação de teu reinado  
que do seu ventre fora gerado  
Então joga no chão esse fardo  
E sorria!!!  
Porque de novo se fez dia  
e tens a chance de recomeçar  
(THATA ALVES).

*Levanta a cabeça* é um texto que serve como arquétipo de empoderamento e coragem além de ser um chamado para evitar lamentações porque o tempo agora é de combate, é de enaltecimento e de recomeço. Na voz instaurada pelo eu-lírico para um *tu-enunciador* no poema (todas as pretas), a mulher negra deve estar de cabeça erguida e ser motivo de orgulho pela realeza dos cachos e pelo uso do turbante. Eles revelam também, por trás desse empoderamento, as marcas da história do que aconteceu.

Não obstante, o sujeito lírico enuncia que o fardo de ser preta e triste para continuar sendo escrava no silêncio do passado não tem mais espaço na contemporaneidade, “porque de novo se fez dia/e tens a chance de recomeçar”.

Assim como na poesia de Conceição Evaristo e Elisa Lucinda, a voz de Thata Alves eclode para deixar as amarras do passado e das mazelas de exploração. O que a mulher negra tem agora é a oportunidade de gritar, cantar e recomeçar ao ganhar espaço em movimentos de luta contra tudo que o passado impôs e a sociedade ainda fecha os olhos para as diferenças demarcadas pela cor da pele.

Passando para uma leitura da poesia negra com o enunciador que se quer masculino, a poesia de Cuti está dentro desta categorização explicada por Ironides Rodrigues. Cuti, um dos membros fundadores do grupo *Quilombhoje Literatura* permite uma leitura crítica da cultura negra no que tange ao resgate da memória do movimento negro. Não obstante, ressalta-se que sua produção carrega traços de um lirismo de exaltação e do orgulho de ser e existir como negro. É neste contexto de valorização e aceitação da cor da pele que a poesia ganha voz de proclamação da memória lírica e coletiva. Publicado em 1978, a obra *Poemas da carapinha* retrata a valorização de ser negro e da intitulação da identidade negra que não pode ser negada a partir da cor ou do branqueamento ou da negação de pertencer ou ser afrodescendente:

SOU NEGRO  
Sou negro  
Negro sou sem mas ou reticências  
Negro e pronto!  
Negro pronto contra o preconceito branco  
O relacionamento manco  
Negro no ódio com que retranco  
Negro no meu riso branco  
Negro no meu pranto  
Negro e pronto!  
Beijo  
Pixaim  
Abas largas meu nariz  
Tudo isso sim  
Negro e pronto!  
Batuca em mim  
Meu rosto  
Belo novo contra o velho belo imposto  
E não me prego em seu preto  
Negro e pronto  
Contra tudo que costuma me pintar de sujo  
Ou que tenta me pintar de branco  
Sim  
Negro dentro e fora  
Ritmo – sangue sem regra feita  
Grito- negro – força  
Contra grades contra forças  
Negro pronto  
Negro e pronto.  
(CUTI, 1978, p. 145).

Como se pode perceber, o eu - enunciador que reina no limiar da voz poética não nega jamais a sua cor e seus traços de negritude, o que denota a valorização de sua ancestralidade ao dizer que é negro de pixaim, beijos largos, negro dentro e fora.

Na poesia de Oliveira Silveira há a recifração da imagem da negra Fulô na tradição do modernismo de Jorge de Lima. Em outra vertente, Silveira apresenta ao leitor contemporâneo “Outra nega Fulô”:

OUTRA NEGA FULÔ  
O sinhô foi açoiar  
a outra nega Fulô  
- ou será que era a mesma?  
A nega tirou a saia  
A blusa e se pelou,  
O sinhô ficou tarado,  
Largou o relho e se engraçou.  
A nega em vez de deitar  
Pegou um pau e sampou  
Nas guampas do sinhô.  
- Essa nega Fulô!  
Esta nossa Fulô!  
Dizia intimamente satisfeito  
O velho pai João  
Pra escândalo do bom Jorge de Lima,  
Seminegro e cristão.  
E a mãe-preta chegou bem cretina  
Fingindo uma dor no coração.  
\_ Fulô! Fulô! Fulô!  
A sinhá burra e besta perguntou  
Onde é que tava o sinhô  
Que o diabo lhe mandou.  
\_ Ah, foi você que matou!  
Disse bem longe a Fulô  
pro seu nego, que levou  
ela pro mato, e com ele  
aí sim ela deitou.  
Essa nega Fulô!  
Esta nossa Fulô!  
(OLIVEIRA SILVEIRA, 1998, p. 133).

As vozes poéticas cujo *Eu - enunciador* se declara feminino tanto pelo discurso quanto pela própria autoria diferem da voz enunciativa masculina. Há no caso das mulheres negras uma luta constante para combater muitos estereótipos, tais como: da mulher negra como símbolo sexual e por muito tempo objeto, a mulher negra como empregada doméstica, cuja única condição dada é a de trabalho para engomar, passar, cozinhar, entre outras indesejadas imposições. O poema de Silveira explicita uma denúncia sobre a condição da mulher objeto sexual que intertextualiza com o poema *Negra Fulô*, de Jorge de Lima do modernismo brasileiro. A diferença do dizer sobre a mulher negra no poema de Lima está na enunciação. Enquanto Jorge de Lima o eu-lírico diz “essa negra Fulô quem roubou”, o poema de Oliveira Silveira se refere a outra nega Fulô:

...seu nego, que levou  
ela pro mato, e com ele  
aí sim ela deitou.

Essa nega Fulô!  
Esta **nossa Fulô!**

Em ambos os poemas há um poetizar que coloca a negra distante do eu que demarcaria a identidade. Muito mais que isso. A poesia não faz rodeios para explicitar a mulher como objeto de desejo e posse e com uma tessitura sexista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A guisa de inferências, as obras examinadas permitiram discutir sobre identidade e memória pelo viés da tessitura de combate ao racismo e ao preconceito. Vê-se que a mulher negra e sua luta pelo não silenciamento frente ao preconceito instaurado pela cor da pele, pelas diferenças sociais e pela imposição da invisibilidade arraigada no discurso da sociedade, da história e da literatura ressurgem como vozes gritantes e vozes moventes.

Não há somente uma preocupação em cantar versos de uma escravidão passada, mas uma escravidão ainda no presente, de um racismo disfarçado pelo discurso, de uma desigualdade estampada na cor da pele e no tocante ao lugar que o negro ocupa na sociedade. Seria como uma senzala camuflada, pois o negro ainda é o suspeito na hora de um roubo, a mulher negra ainda é diferenciada da mulher branca pelo corpo esbelto e não pela inteligência e igualdade. Por trás de tudo isso, aparece ainda a figura da mulher negra como objeto de desejo.

Por conseguinte, tornou-se possível comprovar que em vários poemas a mulher é diferenciada da mulher branca quando “lava e engoma” a roupa dos grandes senhores, não mais nas senzalas, mas exploradas como empregadas domésticas, como negras do prazer sexual. A poesia nasce como resistência. A poesia negra é a voz periférica e marginal que faltava na literatura brasileira, a qual aparece agora para denunciar uma sociedade hipócrita que insiste em defender que existe o princípio da isonomia no Brasil, pois ser negro infelizmente ainda é motivo de diferença da cor da pele e exclusão e como críticos literários não podemos também emudecer na academia dos esquecidos na quebra desse silenciamento de vozes de minorias na literatura afro-brasileira ou literatura negra.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Thata. *Levanta a cabeça*. Disponível em: <projetoempretecer.wordpress.com/>. Acesso em: jun. 2018.

BAUMAN, Zygmund. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERND, Zilá. *Racismo e anti-Racismo*/ Zilá Bernd – São Paulo: Moderna, 1994. – (coleção polêmica).

\_\_\_\_\_. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Age, 1987.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Age, 1987.

\_\_\_\_\_. *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil* (Org). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

DAMASCENO, Benedita. Gouveia. 2. ed. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. São Paulo, Pontes Editora, 2003.

DELEUZE, G., GUATARRI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castanon. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Jul. 2016.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

EVARISTO, Conceição. 2008. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, v. 18, n. 50, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. BH: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. A identidade cultural na pós-modernidade. 11ª edição. RJ: DP&A, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Org. José Carlos Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LUCINDA, Elisa. *Mulata exportação*. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/de-elisa-lucinda-mulata-exportacao/>>. Acesso em: Jul. 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

## **A viagem de Spix und Martius pela Amazônia, em 1819/1820<sup>1</sup>**

---

Willi Bolle

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste artigo foi publicada no *Martius-Staden-Jahrbuch*, São Paulo, n. 62, 2018, p. 128-158, em alemão e em português. Na presente versão, várias passagens foram reformuladas, as referências bibliográficas foram atualizadas, e foi inserida uma nova série de ilustrações.

O relato de Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil, 1817-1820* (publicado em três volumes entre 1823 e 1831), pode ser considerado como a mais importante publicação em língua alemã sobre este país. A viagem que os dois naturalistas fizeram pela Amazônia, de fins de julho de 1819 até meados de junho de 1820, é apresentada nas 484 páginas do volume 3 da edição brasileira. Quanto ao contexto histórico, deve ser lembrado que pesquisadores estrangeiros receberam a permissão para visitar a colônia Brasil somente a partir do ano de 1808, quando o governo português, diante da ameaça de uma invasão do seu país pelas tropas de Napoleão, transferiu sua sede de Lisboa para o Rio de Janeiro, autorizando em seguida a abertura dos portos brasileiros. Para a realização da expedição de Spix e Martius foi especialmente favorável o casamento, em 1817, da princesa Leopoldina de Habsburgo com o futuro imperador D. Pedro I. Do séquito dela fazia parte um grupo de cientistas e artistas, entre eles o zoólogo Spix e o botânico Martius (Gomes, 2013). Ambos tinham sido escolhidos pelo avô de Leopoldina, o rei da Baviera, e, nesse sentido, as suas pesquisas foram realizadas sobretudo a serviço da Academia de Ciências da Baviera.

Apoiando-nos no resumo dado pelos dois pesquisadores (Spix/Martius, 2017, v. 3, p. 91-94)<sup>209</sup> sobre os viajantes que tinham sido seus predecessores na exploração da região amazônica, vamos relembrar aqui os principais nomes, datas e obras – com alguns complementos atualizados, porque Spix e Martius não tiveram todos esses documentos à sua disposição, uma vez que alguns ainda não tinham sido publicados.

A travessia pioneira da Amazônia por uma expedição de europeus foi realizada em 1541/1542 por uma tropa de 57 espanhóis sob o comando de Francisco de Orellana. Como relata o cronista Gaspar de Carvajal, ocorreu durante esse empreendimento um combate contra uma tribo de índios comandada por mulheres. O nome de “Amazonas”, com o qual elas foram designadas pelos europeus, nome emprestado da mitologia grega, acabou sendo transferido em seguida para o rio e toda a região.

A colonização da Amazônia pelos portugueses começou em 1616, com a fundação da fortaleza de Belém como ponto de apoio estratégico e acesso para o interior. Uma expedição exploratória de Belém até Quito, no Equador, ida e volta, foi realizada de 1637 a 1639 sob o comando do governador Pedro de Teixeira, e narrada por Cristóbal de Acuña (1641). Para a colonização e exploração da região amazônica foi decisiva a participação das ordens religiosas. O padre jesuíta Samuel Fritz elaborou em 1691 o primeiro mapa de concepção científica da Amazônia (Pinto, 2006). Esse mapa foi aperfeiçoado em 1743 pelo astrônomo francês La Condamine (1993), o qual recebera para esse fim, do governo português, uma autorização especial para atravessar a Amazônia.

Na sequência dessa primeira expedição inteiramente científica, devem ser mencionados ainda os seguintes textos, escritos durante a segunda metade do século XVIII e que são fundamentais para o conhecimento da Amazônia: as cartas do governador Mendonça Furtado sobre as províncias do Pará e do Rio Negro, sobre as negociações de demarcação dos limites entre Portugal e Espanha, e sobre os jesuítas, que foram expulsos em 1757, sob o governo do Marquês de Pombal (Mendonça, 2005); a obra *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas* (1757-1776),

<sup>209</sup> Nas subsequentes citações do volume 3 da *Viagem pelo Brasil* é indicado somente o número da página.



redigida pelo jesuíta João Daniel (2004) durante a sua detenção num presídio em Lisboa; os relatos de viagem do bispo do Pará, D. Caetano Brandão, referentes aos anos 1784, 1787 e 1788 (p. 93); e finalmente, a *Viagem filosófica* (1783-1792), de Alexandre Rodrigues Ferreira (1970 e 2007). Quanto às pesquisas de Alexander von Humboldt, cujos escritos sobre a América do Sul foram considerados por Spix e Martius como modelo para o seu relato de viagem, ele tinha sido proibido em 1800 de entrar na Amazônia brasileira.

Em que consistem a novidade e o caráter exemplar da contribuição de Spix e Martius para o conhecimento da Amazônia? 1) Na utilização do relato de viagem como um gênero que relaciona a apresentação de conhecimentos científicos com informações de interesse público geral, estabelecendo ao mesmo tempo conexões interdisciplinares entre os fatos da natureza e da cultura. 2) Na inclusão de uma dimensão estética do saber, que é transmitida sobretudo pelas numerosas imagens contidas no volume de estampas (*Atlas*), que complementa os três volumes de textos,<sup>210</sup> e no qual se encontram também alguns exemplos de cantigas populares brasileiras e melodias indígenas. 3) Na coleta de dados etnográficos e linguísticos, o que representa o início de um diálogo entre as culturas – só até certo ponto, porém, uma vez que a apresentação de Spix e Martius ainda está fortemente presa a um eurocentrismo, o que se expressa também em sua postura de considerar os indígenas sobretudo como objetos de pesquisa, e não como parceiros.

A viagem dos dois naturalistas pela Amazônia (ver Imagem 1: Mapa dos lugares que eles visitaram) é apresentada aqui em quatro segmentos.



1. Mapa dos lugares visitados por Spix e Martius na Amazônia.

<sup>210</sup> Na edição brasileira da *Viagem pelo Brasil* foram incluídas as mais importantes das imagens do *Atlas*; essas inclusões são mencionadas neste artigo.

## BELÉM

Eles começaram a sua viagem pela região em Belém, capital da província do Pará e principal porta de entrada para o interior. Chegaram ali em 25 de julho de 1819, e partiram de lá, quase um ano depois, em 14 de junho de 1820, regressando para a Europa. Fundada num local estratégico no delta do rio Amazonas, a cidade é situada no sudeste do arquipélago de Marajó, na confluência dos rios Tocantins, Pará e Guamá, que aqui se alargam, formando a Baía do Guajará.

“Como me sinto feliz aqui!”. Com estas palavras Martius inicia a sua descrição de um período de 24 horas num sítio nos arredores dessa cidade localizada na proximidade da linha do equador (p. 18-22). Ele desfruta a harmonia das condições climáticas e a exuberância da natureza tropical: a flora (com sebes de paullínias, mangueiras, castanheiras, bacurizeiros e loureiros) e a fauna (com borboletas, cigarras, besouros, beija-flores, roedores, sapos, lagartos, tartarugas, serpentes e jacarés). Um modelo importante para os registros sensoriais de Martius como “historiador da natureza” foram os *Quadros da natureza* (*Ansichten der Natur*, 1808) de Alexander von Humboldt (1987), especialmente o texto “A vida noturna dos animais na floresta”<sup>211</sup>.

A descrição topográfica de Belém, em 1820, no texto, é complementada por um prospecto da cidade (Imagem 2; no Atlas, estampa 19). São destacados o Forte do Castelo como local da fundação de Belém, a Catedral da Sé e o Palácio do Governo. Outras referências importantes são a Praça do Comércio, a Alfândega na frente da Igreja das Mercês, a Igreja de Santa Ana e o Convento de Santo Antônio, dos capuchinhos. Com casas sólidas, ruas largas e praças extensas, a disposição urbana é considerada pelos viajantes como “uma das mais saudáveis entre as cidades costeiras do Brasil” (p. 27). Isso não impediu, contudo, que a população de Belém sofresse várias epidemias de bexiga.



2. Prospecto da cidade de Belém.

A população de Belém em 1820 era avaliada em 24.500 habitantes; e a da vizinha Ilha de Marajó, “a dispensa da capital” (p. 28), que a abastecia sobretudo com carne bovina, em 10.500. O número total da população da província do Pará, incluindo os escravos, era estimado em 68.000 pessoas. A isso acrescenta-se ainda o número de índios, civilizados e selvagens, avaliado em aproximadamente 160.000 (p. 51). Quanto à estrutura da população, os viajantes observaram significativas diferenças de classes. A camada superior era formada por uma

<sup>211</sup> Um detalhado comentário da descrição da natureza por Martius encontra-se em BOLLE, 2010, “Amanhecer no Amazonas”.

burguesa relativamente grande e quase integralmente de sangue europeu, os assim chamados *brancos*. À camada intermediária pertenciam as famílias de mestiços, que viviam sobretudo nos arredores da cidade e nas pequenas vilas próximas. A classe mais baixa e mais numerosa da população era constituída por negros e *índios mansos*. Os dois últimos grupos desta população são descritos como vivendo numa “semicivilização, sem conhecimentos, nem instrução, nem ambição” (p. 29-30).

A economia no interior da província do Pará encontrava-se, em torno de 1820, numa fase crítica, devido sobretudo à incompetência e corrupção dos diretores das aldeias indígenas, que tinham sido designados pelo governo a partir de meados do século XVIII para substituir os padres jesuítas (p. 56-57). Na capital Belém, no entanto, a situação era positiva. Em termos da quantidade de produtos de exportação, a cidade ocupava o primeiro lugar entre todas as cidades brasileiras (p. 38). Dentre os produtos mais importantes, provenientes do interior, constavam açúcar, cacau, café, algodão, óleo de copaíba, canela de cravo, castanhas e guaraná, além de couros de boi, cordas de palmeiras e diversas espécies de madeira. Quanto à produção e demanda da borracha, embora tenham sido ainda incipientes, Martius descreve a seringueira e o preparo da borracha pelos seringueiros, realçando a utilidade de aplicar uma fina camada do produto nas capas e nos sobretudos – sendo que ele e Spix, seguindo o exemplo de soldados da polícia, passaram a usar dali em diante esse tipo de vestimenta (p. 44-45).

## UMA VISÃO GERAL DA REGIÃO AMAZÔNICA

Em termos geográficos, a Amazônia – um território que é “apenas um sexto menor que a área de toda a Europa” – é apresentada por Spix und Martius como um complexo “sistema fluvial” (p. 430), com o rio principal, seus poderosos afluentes e inúmeros canais naturais (*furos*), lagos e ilhas. Nas margens ocorrem anualmente inundações de áreas extensas, essas partes alagadas da floresta são chamadas de *igapós*.

Partindo de Belém numa canoa à vela, com remadores indígenas, os dois pesquisadores passaram pelo arquipélago de Marajó e em seguida subiram pelo rio Amazonas até Fortaleza da Barra (Manaus). Nessa viagem que durou três meses, os principais pontos foram: a vila de Gurupá (posto de controle dos barcos que navegam pelo Amazonas); Porto de Moz (na boca do rio Xingu); Santarém, na embocadura do Tapajós (com cerca de 2.000 habitantes, era então “a vila mais importante às margens do Amazonas”); Óbidos (no lugar mais estreito do rio); os rios Trombetas e Nhamundá (na foz do primeiro ocorreu, segundo o cronista Gaspar de Carvajal, a luta contra a tribo das Amazonas); o posto de fronteira Parintins, entre as províncias do Pará e do Rio Negro; e a foz do Rio Madeira, o maior afluente do Amazonas e via de comunicação com a província de Mato Grosso.

A floresta amazônica, que é o maior bioma do Brasil, se caracteriza por uma vegetação exuberante e uma grande diversidade de espécies. Quanto à economia da região, as principais fontes de renda eram os produtos da floresta, especialmente o pau-cravo, a salsaparrilha, o guaraná, castanhas, frutos das palmeiras e madeiras (p. 122). Plantações existiam apenas em forma dispersa; nelas cultivava-se mandioca, milho, arroz, cacau, café, cana-de-açúcar e bananas.

Durante todo o percurso os viajantes sofreram com a praga dos insetos: enxames de carapanãs, piuns, borrachudos e mutucas. O Amazonas é extremamente rico em peixes, sendo que os nomes das espécies são quase todos compostos com a palavra *pirá* (“peixe”, em tupi). Spix und Martius destacaram a grande habilidade dos índios na pesca (p. 133-135). Dentre as espécies da fauna fluvial chamaram a sua atenção os “peixes elétricos” (*poraquês*) e as cobras gigantescas. Estas motivaram os índios a criarem lendas, como a da “mãe-do-rio” (p. 131-132). Em relação às míticas amazonas, a declaração de Martius é categórica: “Não acredito na existência delas, nem no passado, nem no presente” (p. 158).

O número de índios era maior na Amazônia que nas demais regiões do Brasil. Mesmo assim, Spix e Martius encontraram poucas tribos indígenas, que viviam esparsas; de muitas das tribos citadas por Acuña, não encontraram vestígio algum. As principais causas desse despovoamento, que começou com a colonização, foram as guerras de extermínio contra os índios, as doenças trazidas pelos europeus, e a permanente caça a escravos (p. 53-56 e 137-139). Mesmo no início do século XIX praticava-se ainda, no interior do Pará, a caça a escravos indígenas (p. 61). Quando se compara o número dos habitantes originais da Amazônia – estimado no mínimo em um milhão, ou até em vários milhões de índios (Porro, 1992, p. 14; Slater, 2002, p. 225-226) – com os dados demográficos registrados por Spix e Martius em 1820, obtém-se uma ideia da redução drástica da população. Os dois pesquisadores estavam inclinados a compartilhar a crença geral de que “a raça indígena iria desaparecer aos poucos” (p. 64) – um prognóstico que, felizmente, não se confirmou.

Da história da colonização faz parte também a conversão dos índios ao cristianismo, pela ação das ordens religiosas. O ajuntamento de tribos diversas resultou numa fusão de suas línguas em forma de uma *língua geral* (p. 141-142). Com a organização das aldeias, os religiosos, sobretudo os jesuítas, visavam também o lucro econômico. Depois de sua expulsão, em 1757, a direção das aldeias foi transferida para diretores leigos, os quais, no entanto, usaram o seu cargo frequentemente apenas para seus interesses pessoais. Havia uma grande demanda geral por *índios mansos*; eles foram empregados, sobretudo como remadores, como trabalhadores nas plantações, em obras de construção, e como servidores domésticos. Os remadores a serviço de Spix e Martius são descritos por estes como rudes, porém de boa disposição e fácil convívio (p. 168).

Dentre as tribos indígenas às margens do Amazonas, os dois pesquisadores visitaram, na viagem de ida e de volta, aldeias dos Mura (p. 171-174), dos Mundurucu (p. 396-403) e dos Maué (p. 404-407), na região da ilha de Tupinambarana, na foz do rio Madeira. As fisionomias desses índios estão representadas em diversos desenhos (Imagem 3: “Visita na maloca do Mura”; p. 408, “Visita na aldeia dos Mundurucus”; p. 349, retratos de índios de várias tribos; p. 399, “Mundurucu com a cabeça de um inimigo”; no *Atlas*, estampas 28, 32 e 34). Por meio de desenhos são documentados também os utensílios e as armas dos índios (p. 175 e 199; no *Atlas*, estampas 29 e 30), inclusive os que foram coletados nos demais trechos da expedição. Toda essa coletânea etnográfica encontra-se atualmente no Museu de Etnologia (Museum Fünf Kontinente), em Munique.



3. Visita na maloca do Mura.

### FORTALEZA DA BARRA (MANAUS) E A PROVÍNCIA DO RIO NEGRO

Spix e Martius chegaram ao centro geográfico da Amazônia, em Fortaleza da Barra (Manaus), no dia 22 de outubro de 1819, logo depois de terem subido pelo rio Negro a partir de sua foz, onde as águas escuras deste afluente misturam-se com as águas barrentas do Amazonas. Em razão de sua localização estratégica, esta vila tinha se tornado o centro do comércio e a capital da província de Rio Negro, além de servir como quartel-general para as tropas das três fortalezas de fronteira: São José dos Marabitanas, no curso superior do rio Negro; São Joaquim; no rio Branco; e Tabatinga, no rio Solimões.

O maior problema era então o número extremamente reduzido de habitantes; havia apenas cerca de 3.000 nessa vila, e somente em torno de 15.000 nas demais povoações da província (p. 196 e 52). Hoje em dia, Manaus é uma metrópole com mais de 2 milhões de habitantes, e o Estado do Amazonas tem uma população de cerca de 4 milhões de pessoas. Naquela época não tinha em Fortaleza da Barra nem médico, nem farmacêutico, nem professor (p. 197). Os produtos comerciais mais importantes, provenientes das plantações e das florestas, eram algodão, cacau, cana-de-açúcar, salsaparrilha, castanhas, óleo de copaíba e cordas de piaçaba.

De Fortaleza da Barra os viajantes subiram pelo rio Solimões (este é o nome do Amazonas acima da foz do rio Negro), passando pela embocadura do rio Purus e pelo lago de Coari, até a vila de Ega (hoje, Tefé), sempre beirando uma exuberante floresta, com inúmeros bandos de araras e macacos. Nas ilhas arenosas no meio do rio, centenas de homens estavam ocupados com a coleta de ovos de tartaruga e a preparação da manteiga (p. 239; Imagem 4; no *Atlas*, estampa 22). Quanto à pesca, as espécies mais procuradas eram o pirarucu e o peixe-boi.



4. Escavação e preparo dos ovos de tartaruga.

Em Ega, os dois viajantes combinaram uma divisão de tarefas: enquanto Martius se preparou para uma expedição pelo rio Japurá, Spix continuou subindo pelo Solimões até Tabatinga, o posto de fronteira. Nessa viagem, em dezembro de 1819 e janeiro de 1820, Spix passou pelas embocaduras dos rios Juruá, Jutai e Içá, e pelos povoados de Fonte Boa, Tonantins e São Paulo de Olivença. Em Tabatinga ele documentou um préstito festivo dos índios Tecuna (p. 283; Imagem 5; no *Atlas*, estampa 22), uma tribo que mais tarde, nos anos 1940, foi pesquisada detalhadamente pelo etnólogo Curt Nimuendajú (1952). Os desfiles com máscaras de animais continuam até hoje nas festas juninas celebradas na Amazônia, especialmente nos *pássaros juninos* (Moura, 1997, p. 52-148). Spix foi conhecer também uma tribo dos Omágua ou Campeva, que tinham sido descritos por Acuña como “os índios mais civilizados e inteligentes”. Foi com eles que os outros índios aprenderam “o preparo da borracha, com a qual sabem fazer seringas, sapatos, botas e chapéus”. Os Campeva, cujo nome significa “cabeças-chatas”, tinham o costume de dar à cabeça das crianças a forma de mitra, mediante compressão num berço destinado para esse fim (p. 288-289). Um berço desse tipo (p. 175-176, n. 37; no *Atlas*, estampa p. 29, n. 37) foi levado por Spix para Munique.



5. Préstito festivo dos índios Tecuna.

Tendo voltado a Fortaleza da Barra, Spix realizou ainda, durante duas semanas, uma viagem de ida e volta pelo rio Negro, subindo até Barcelos, a antiga capital da província (p. 377-392). A paisagem ao longo desse rio, de águas escuras e margens arenosas e secas, é muito diferente da do Solimões, e relativamente livre da praga dos insetos. Por outro lado, essa região é menos fértil, e não existe a mesma abundância de peixes e animais para caçar.

Das tribos que ali habitavam – Manao, Baré, Baniba, Uaupé, Aroaqui – alguns índios costumavam atacar as povoações dos colonos, enquanto outros se integraram e se misturavam com eles. Esses casamentos mistos tinham sido expressamente apoiados pelo governador Mendonça Furtado, na época das negociações sobre as fronteiras, a fim de tornar a província mais segura contra a cobiça de potências estrangeiras. Em 1820, a população dessa parte da província estava muito dispersa e em número extremamente reduzido, como mostra o “Sumário dos índios que habitavam nas povoações do Rio Negro” (p. 391). As tribos marcadas ali com + pareciam ter sido “totalmente extintas”. Uma das principais causas de morte foram as epidemias de malária.

## A EXPEDIÇÃO PELO RIO JAPURÁ

O objetivo de Martius, na expedição pelo rio Japurá, que ele realizou de 12 de dezembro 1819 a 02 de março de 1820, em companhia do capitão Ricardo Zani e do tuxaua Gregório, dos índios Coeruna, era conhecer várias tribos indígenas “em seu estado primitivo” (p. 295). É bastante difícil retratar com exatidão topográfica o percurso dessa viagem, porque quase todas as aldeias de índios visitadas pelos viajantes não existem mais. Já em 1864, ou seja, menos de meio século depois daquela expedição, o então presidente da província do Amazonas constatou que, “lamentavelmente”, a região às margens do Japurá estava “despovoada”. Entre a foz do Japurá e a do afluente Apapóris ele encontrou apenas doze malocas com um total de 70 índios, dos quais a maioria eram Miranha. Não existiam mais índios da tribo dos Passé e apenas alguns poucos Juri e Coretu (IBGE, *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, vol. 14, p. 174). Na apresentação detalhada dos Povos indígenas no Brasil: 2001-2005, editada pelo Instituto Socioambiental (Ricardo e Ricardo, 2006), quatro das cinco principais tribos que Martius chegou a conhecer no Japurá – os Coeruna, Coretu, Iuri e Passé – nem são mencionadas, ou seja, elas estão extintas. É confirmada apenas a continuação da existência dos Miranha, com 836 pessoas; eles habitam a reserva de Cuiú-Cuiú, no município de Maraã, no curso inferior do Japurá.

Para localizarmos pelos menos aproximadamente os pontos de parada da expedição de Martius, vamos esboçar um esquema de orientação baseado nos locais que continuam existindo até hoje. O percurso de uma viagem fluvial desde a embocadura do Japurá até a cachoeira de Araracoara é de aproximadamente 1.150 km. Destes, o trecho inicial e maior são os 750 km em território brasileiro, até a foz do Apapóris, onde se encontra atualmente o posto de fronteira Vila Bittencourt; os restantes 400 km localizam-se em terras colombianas. Na época de Martius, as fronteiras entre Brasil e Colômbia ainda não tinham sido definitivamente demarcadas (p. 348). Até o rio Apapóris estende-se a bacia inferior do Japurá, com uma paisagem semelhante à do Solimões.

Neste segmento inicial do percurso, Martius fez uma parada na aldeia Santo Antonio de Mapiri, fundada em 1770 e habitada por índios Iuri, Passé e Coeruna

(p. 296-297). Por meio de trocas, adquiriu deles diversos utensílios; ele documentou também a sua fisionomia (Imagem 6; no *Atlas*, estampa 31). Os Passé eram considerados “os mais belos índios” da província do Rio Negro; confirmando isso, Martius observa que a mulher do tuxaua Albano “causaria sensação até na Europa” (p. 300).



6. Índios Iuri, Passé, Coeruna e Coretu.

Depois da passagem por Maraã (p. 307), a próxima parada foi a aldeia São João do Príncipe, “a extrema colônia dos portugueses no Japurá”, fundada em 1808 (p. 311). Os Iuri e Coretu ali residentes tinham que executar trabalhos forçados em proveito do juiz. Nesse local, os viajantes encontraram Pachicu, o principal dos Coretu (p. 313-314; retrato: Imagem 6; no *Atlas*, estampa 31), que fazia guerra contra os índios vizinhos, a fim de negociar os prisioneiros com os europeus. Um outro ponto de parada, rio acima, foi o sítio Uarivaú, habitado pelos Iuri, cujo tuxaua, Miguel, os cedia aos brancos, mediante pagamento (p. 315-316). De noite, Martius assistiu a uma dança guerreira dos Iuri, que ele descreve como “bacântica” e “doida” (p. 318; imagem: p. 279; no *Atlas*, estampa 28).

Após terem alcançado a foz do rio Apapóris, os viajantes passaram pelas cataratas e a Serra de Cupati (p. 322). No segundo segmento da expedição, já em território atual da Colômbia, Martius visitou mais uma tribo dos Iuri, na aldeia de Manacurú, onde observou também a preparação do veneno de flecha *urari* ou *curare*, utilizado pelos índios na caça (p. 327). Em seguida, o grupo chegou ao Porto dos Miranhas, onde se encontra atualmente a aldeia Los Miranas. É do convívio com os Miranha – os quais, com cerca de 6.000 pessoas, eram naquela época a tribo mais numerosa e mais poderosa ao longo do Japurá –, que Martius esperava “obter a maior quantidade de informações etnográficas” (p. 329).

Nessa altura, Martius, o capitão Zani e vários dos índios remadores apresentavam sintomas de malária. Como a saúde de Zani estava fortemente abalada, ele ficou de repouso naquela aldeia, enquanto Martius resolveu, conforme o seu plano original, continuar subindo pelo rio até a cachoeira de Araracoara, onde chegou em 28 de janeiro de 1820 (p. 343; no *Atlas*, estampa 25). Este local constitui a fronteira entre o bioma da selva amazônica e o altiplano. Num dos rochedos ali, como também na Serra de Cupati, estavam gravados petróglifos dos índios, representando sobretudo figuras humanas (p. 335; *Atlas*, estampa 26).



De regresso ao Porto dos Miranhas, Martius encontrou “toda a equipe atacada de violenta febre, e o capitão Zani quase a morrer” (p. 350). Além de exercer as tarefas de enfermeiro, ele sobreviveu a construção de uma canoa, prevista para o transporte dos utensílios que ele tinha adquirido (Imagem 7: “Porto dos Miranhas”; no *Atlas*, estampa 24). Durante as mais de duas semanas que Martius passou nessa aldeia, ele chegou a conhecer melhor os índios que ali habitavam. Eram “verdadeiros antropófagos”. Como lhe explicou o tuxaua, era “melhor comer o inimigo, depois de morto, do que deixá-lo apodrecer”. Não obstante, a inata boa índole daqueles índios pareceu a Martius ser uma certa garantia para a sua segurança (p. 339). As mulheres cuidavam do cultivo de mandioca e preparavam farinha e beijus. As redes confeccionadas por elas eram vendidas em toda a província do Rio Negro e até no Pará. O tuxaua João Manoel vivia da venda de escravos para os brancos. Enquanto Martius foi viajar até Araracoara, João Manoel fez uma incursão pelas matas, regressando de lá com um grupo de prisioneiros. Sem dúvida, ele imaginou que o motivo da visita dos forasteiros teria sido o de “negociar prisioneiros” (p. 352). Martius lhe explicou, então, que a sua intenção era apenas adquirir utensílios e armas por meio de trocas. Ele acabou recebendo de presente complementar “cinco jovens índios, duas raparigas e três meninos”. A mais velha dessas moças da tribo dos Miranhas e um jovem da tribo dos Iuri (p. 408; *Atlas*, estampa 36), foram levados por Spix e Martius a Munique, onde aqueles dois morreram, porque não suportaram a mudança de clima e as demais circunstâncias (p. 362). O procedimento dos dois naturalistas de incluírem seres humanos, no caso, indígenas, em suas coleções, é hoje em dia unanimemente reprovado.



7. Porto dos Miranhas.

O balanço que Martius fez do seu contato com os índios em seu estado primitivo era altamente negativo:

O laço do amor é frouxo; em vez de ternura, cio; em vez de afeição, necessidade [...] a mulher, escrava nua; [...] o casamento, um concubinato que se desfaz segundo o capricho; a preocupação do pai de família é seu estômago; [...] seu passatempo, glotonaria e ócio apático; [...] o trabalho

das mulheres, cego e sem finalidade; [...] a educação, tola brincadeira da mãe e cega despreocupação do pai; [...] em vez de um senso de justiça, a voz do egoísmo [...] – Eis como vive o aborígine destas selvas! No mais primitivo grau da humanidade [...] (p. 355).

Martius chegou a fazer uma revisão autocrítica desta sua visão, fortemente preconceituosa, da cultura dos indígenas, num romance que redigiu em 1831, mas não publicou. O manuscrito foi redescoberto apenas mais de um século e meio depois, por Erwin Theodor Rosenthal, que o publicou em 1992, inclusive em tradução para o português, com o título *Frey Apollonio: um romance do Brasil* (Martius, 1992; 2005). A apresentação dos índios e da relação entre as culturas, nesse romance, merece um estudo à parte<sup>212</sup>.

### UM BALANÇO FINAL DA VIAGEM DE SPIX E MARTIUS PELA AMAZÔNIA

O caráter detalhado e a vivacidade da apresentação da Amazônia pelos dois naturalistas fazem parte dos méritos do seu relato de viagem, o qual continua podendo servir como um dos textos básicos para o conhecimento da região. Com suas pesquisas sobre os indígenas, apesar dos preconceitos aqui apontados, Spix e, sobretudo, Martius tornaram-se precursores de importantes etnólogos, como Karl von den Steinen (1886 e 1894), Theodor Koch-Grünberg (1909) e Curt Nimuendajú (1952). Para podermos avaliar ainda outros aspectos do relato de viagem, é útil considerarmos alguns acontecimentos e fatos da história da Amazônia ocorridos desde 1820.

Quanto à atuação histórica das diferentes partes da população da Amazônia, é preciso destacar a importância crescente dos caboclos (os mestiços de índios, negros e brancos). Em conexão com as lutas pela independência e pela justiça social ocorreu, entre 1835 e 1840, a tentativa de revolução dos cabanos (“moradores de cabanas”), que foi brutalmente reprimida pelas tropas do governo (Di Paolo, 1990). Martius refere-se à atmosfera política e social que precedeu a esse levante, quando ele fala dos “distúrbios” que irromperam na província do Pará pouco depois de sua viagem, e que “partiram de alguns bandos do populacho mal orientado” (p. 34). O seu comentário é uma amostra da postura política conservadora dos dois pesquisadores, que quase omitiram a existência das lutas pela independência nas colônias da América do Sul.

A época na qual a Amazônia se projetou no cenário global foi a do *boom* da borracha, entre 1850 e 1912 (Weinstein, 1983). Os inícios da produção de borracha tinham sido observados por Spix e Martius, como vimos. Embora, naquele momento, eles não pudessem prever nem a explosiva dimensão econômica e social que o fenômeno iria atingir algumas décadas depois, nem o declínio de 1913 até os anos 1950, eles deixaram registrado a respeito disso uma observação premonitória, que será citada no final deste artigo. Ela está relacionada com a sua avaliação geral da conduta da economia na Amazônia: várias vezes eles criticaram o fato de ela não ser baseada num cultivo sistemático das plantas mais úteis, mas na exploração de uma natureza selvagem considerada como ilimitada.

No que concerne a ameaça de uma destruição da floresta amazônica, os dois naturalistas não viam motivo para isso em torno de 1820, pois a selva estava

212 Cf. BOLLE, 2018, que analisa o romance de Martius como uma autocrítica do seu relato de viagem.

intacta e a população da Amazônia tinha atingido o seu nível mais baixo. A situação era muito diferente no bioma do cerrado, no planalto central do Brasil, que Spix e Martius tinham atravessado antes, em 1818. Ali, eles observaram graves transformações do ambiente natural pela “mão destruidora do homem” e, num aviso premonitório, alertaram que “no futuro, os pesquisadores não mais obterão os fatos puros das mãos da natureza” (*Viagem pelo Brasil*, v. 2, p. 140).

O retrato geral que Spix e Martius desenharam do Brasil como um país “com esplêndidas disposições naturais” e “em vigoroso progresso” (v. 3, p. 467; e v. 2, p. 140) confirmou-se, *grosso modo*, no início do nosso século XXI. Houve um enorme aumento da população: as duas metrópoles regionais Belém e Manaus atingiram, cada uma, mais de dois milhões de habitantes, e o conjunto da Amazônia Legal é povoada por aproximadamente 25 milhões de pessoas. Desde os anos 1960 iniciou-se na região um processo de modernização que se prolonga até hoje, com aspectos positivos e negativos (Souza, 2009). Persistem vários problemas fundamentais que precisam ser solucionados: a alta taxa de criminalidade em todos os estratos sociais, especialmente também a corrupção, a extrema desigualdade social e o sistema insuficiente da educação pública.

O progresso econômico e tecnológico tem também o seu preço. O extenso desmatamento em favor do agronegócio (cultivo de soja e criação de gado), o corte ilegal de madeiras de lei, a exploração maciça dos minerais e a construção de barragens trazem consigo uma transformação radical do bioma da floresta, e até uma ameaça à sua continuidade, sobretudo nos Estados do Pará e do Mato Grosso. Essas atividades limitam e ameaçam também as reservas dos povos indígenas.

As transformações ocorridas durante os últimos 200 anos despertam o desejo e a necessidade de novas propostas de viagens e reflexões sobre a Amazônia, que levem em conta, prioritariamente, as necessidades dos pobres, que constituem a grande maioria da população. Nesse sentido, Meirelles e Martins (2018) realçam as contribuições de viajantes do século XX: o médico Oswaldo Cruz e o sertanista Cândido Rondon; os escritores Euclides da Cunha, Mário de Andrade e Antonio Callado; os etnólogos Curt Nimuendajú, Claude Lévi-Strauss e os irmãos Villas-Bôas; os cineastas Silvino Santos e Jacques Cousteau, a fotógrafa Claudia Andujar e o artista plástico Frans Krajcberg.

Em dois itens fundamentais, Spix e Martius, viajantes naturalistas do século XIX, não ficam atrás desses seus sucessores no século XX: 1) com a observação de que o progresso da civilização e a ameaça ao meio ambiente estão estreitamente interligados; e 2) com a sua proposta lúcida de como organizar a produção econômica. Vejamos esta observação, publicada em 1831:

Considera-se o Pará, com razão, como o jardim do Brasil, e procura-se transplantar para cá as preciosas plantas que fazem a opulência do arquipélago equatorial asiático. Se fossem realizadas essas plantações com afincos, poderia já agora o Pará exportar [esses produtos] em grande quantidade, o que causaria detrimento ao mercado dos holandeses e ingleses (p. 43).

Ora, quem agiu seguindo esses parâmetros foram justamente os concorrentes ingleses, que plantaram de maneira sistemática a *hevea brasiliensis* na Ásia equatorial e, com isso, causaram o declínio da produção de borracha na Amazônia.

## REFERÊNCIAS

ACUÑA, Cristóbal de. *Novo descobrimento do Grande Rio das Amazonas*. Rio de Janeiro: Agir, 1994 (1. ed.: 1641).

BOLLE, Willi. Amanhecer no Amazonas: cultura e natureza à luz da Teorias das Cores de Goethe. In: CAVALHEIRO, Juciane (org.). *Literatura, interfaces, fronteiras*. Manaus: UEA Edições, 2010, p. 339-363.

\_\_\_\_\_. Martius' Amazonasroman als Kritik seines Reiseberichts. In: *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015*. Berlim: Peter Lang, 2018, vol. 11, p. 141-145.

CARVAJAL, Gaspar de. *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Valência: EDYM, 1992 (Reimpressão da ed. org. em 1894 por José Toribio Medina).

\_\_\_\_\_. Relación del famosísimo é muy poderoso rio llamado el Marañon... In: OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo Fernández de. *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*, parte III, tomo IV. Ed. org. por José Amador de los Rios. Madri: Real Academia de la Historia, livro 50, cap. 24, p. 541-574, 1855.

DANIEL, João. *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*. 2 vols.. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004 (A obra foi escrita entre 1757 e 1776).

DI PAOLO, Pasquale. *Cabanagem: a revolução popular da amazônia*. 3.a ed. Belém: Cejup, 1990 (1. ed.: 1985).

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica às capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Org.: Edgard de Cerqueira Falcão. São Paulo: Gráficos Brunner, 1970.

\_\_\_\_\_. *Viagem filosófica ao Rio Negro*. 2. ed. Org.: Francisco J. dos Santos; Auxiliomar S. Ugarte; Mateus C. de Oliveira. Manaus: EDUA, 2007.

GOMES, Laurentino. Die Flucht des portugiesischen Hofes nach Brasilien und die Bedeutung Leopoldines Von Habsburg. / A fuga da corte portuguesa para o Brasil e a importância de Leopoldina de Habsburgo. In: BOLLE, Willi; KÜPFER, Eckhard E. (org.). *Fünf Jahrhunderte deutsch-brasilianische Beziehungen/ Cinco séculos de relações brasileiras e alemãs*. Santos: Ed. Brasileira de Arte e Cultura, 2013, p. 60-75.

HUMBOLDT, Alexander Von. *Relation historique du Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent*. 3 vols. Stuttgart: Brockhaus, 1970 (1. ed.: 1814-1825).

\_\_\_\_\_. *Ansichten der Natur*. Vols. I e II. Ed. org. por Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 (1. ed.: 1808, 2. ed.: 1826).

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. vol. 14. Rio de Janeiro: IBGE, 1957. Disponível em [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295\\_14.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_14.pdf). Acesso em: 30 jun. 2018.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien, 1903/1905*. 2 vols. Berlim, 1909.

\_\_\_\_\_. *Dois anos entre os indígenas: viagens ao noroeste do Brasil, 1903/1905*. Manaus, EDUA; FSDB, 2005.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Voyage sur l'Amazone*. Ed. org. por Hélène Minguet. Paris: La Découverte, 1993 (Relato diante da Academia Francesa das Ciências, 1745).

MARTIUS, Carl F. Ph. Von. *Frey Apollonio: ein Roman aus Brasilien*. Ed. org. por Erwin Theodor Rosenthal. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992 (O manuscrito é de 1831).

\_\_\_\_\_. *Frey Apollonio: um romance do Brasil*. Org. e tradução: E. Th. Rosenthal. 2. ed. rev. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

MEIRELLES, João; MARTINS, Fernanda. Amazônias viajantes. Os viajantes e a reflexão sobre a Amazônia nos últimos cem anos. *Revista de estudios brasileños*, Salamanca, v. 6, n. 11, p. 13-31.

MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *A Amazônia na Era Pombalina: Correspondência do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão*, Francisco Xavier de Mendonça Furtado. 3 vols. Brasília: Senado Federal, 2005.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria*. Belém: Secult, 1997.

NIMUENDAJÚ, Curt. *The Tukuna*. Ed. org. por Robert H. Lowie. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1952.

PINTO, Renan Freitas (org). *O Diário do Padre Samuel Fritz*. Manaus: EDUA, 2006 (O diário foi escrito nos anos 1689 a 1691).

PORRO, Antonio. *As crônicas do Rio Amazonas*. Petrópolis: Vozes, 1992.

RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (orgs.). *Povos indígenas no Brasil: 2001-2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

SLATER, Candace. *Entangled Edens: visions of the Amazon*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Reise in Brasilien, 1817-1820*. 3 vols. Stuttgart: Brockhaus, 1980 (1. ed.: 1823-1831).

\_\_\_\_\_. *Viagem pelo Brasil, 1817-1820*. 3 vols. Trad.: Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Edições do Senado Federal, 2017.

\_\_\_\_\_. *Reise in Brasilien, 1817-1820*. Vol. IV: Tafelband („Atlas“). Stuttgart: Brockhaus, 1967 (Com explicações de Martius e traduções para o português).

STEINEN, Karl von den. *Durch Central-Brasilien: expedition zur Erforschung des Schingú im Jahre 1884*. Leipzig: Brockhaus, 1886.

\_\_\_\_\_. *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*. Berlin: Dietrich Reimer, 1894.

WEINSTEIN, Barbara. *The Amazon Rubber Boom, 1850-1920*. Stanford University Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920*. Trad.: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Hucitec; EdUSP, 1993.

**Sobre os autores**

---

**Anne Caroline do Nascimento Ribeiro** é Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas e discente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da mesma instituição.

**Augusto R. Silva Junior** é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado e Graduação pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente, é professor Adjunto IV de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília (UnB). Estágio Pós-Doutoral (Bolsista CAPES) na Universidade do Minho - Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos - Braga/Portugal.

**Carlos Antônio Magalhães Guedelha** é Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia Graduado em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É, desde 2005, Professor da Universidade Federal do Amazonas. É também docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da instituição.

**Carlos Renato Rosário de Jesus** possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com Pós-graduação lato sensu em “Literatura Brasileira Moderna e Pós-Moderna” e “Língua e Literatura Latina” pela mesma instituição. É Mestre e Doutor em Linguística-Estudos Clássicos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fez estágio sanduíche em 2012 na Università degli Studi di Siena, Itália. É professor efetivo, desde 2008, da Universidade do Estado do Amazonas. Ainda na UEA, atua no Mestrado em Letras e Artes.

**Fábio Fadul Moura** é Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Graduado em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente, é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literárias da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

**Francisco Bezerra dos Santos** possui Graduação em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Especialização em Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz-FACIBRA, Especialização em Docência no Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes- UCAM. Atualmente é Mestrando em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA.

**Gerson Albuquerque** (org.) é Graduado em História pela Universidade Federal do Acre. Mestre em História do Brasil e Doutor em História Social pela PUC-SP. Professor Associado da Universidade Federal do Acre, Centro de Educação, Letras e Artes. Atualmente, é docente e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade.

**Hélio Rodrigues da Rocha** é Graduado em Letras-Português pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho e em Letras-Inglês pela Universidade Federal de Rondônia. É Mestre em Letras pela Universidade Federal do Acre e Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Fez Pós-doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É docente e pesquisador na Universidade Federal de Rondônia.



**Iná Isabel de Almeida Rafael** é Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Especialista em Leitura e produção textual pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM). Graduada em Licenciatura em Letras pelo Centro Universitário do Norte (UNINORTE). Atualmente, é professora substituta na Universidade Federal do Amazonas. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas.

**Isaac Newton Almeida Ramos** tem Graduação em Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Letras e Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL - UNEMAT).

**Jackeline Mendes Brandão** possui Graduação em Letras pela Universidade Nilton Lins e Especialização em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Faculdade Montenegro. É professora estatutária na Secretaria de Estado de Educação e Qualidade de Ensino do Amazonas (SEDUC). Atualmente, é discente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

**Jandir Silva dos Santos** é Graduado em Letras e Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Amazonas.

**João Carlos Pereira Coqueiro** possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará, Direito e Ciências Econômicas pela Universidade Federal de Rondônia. É Mestre em Ciências da Educação pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD, Portugal).

**Juciane Cavalheiro** (org.) é Graduada em Letras e Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS-RS. Doutora em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba. Professora Associada da Universidade do Estado do Amazonas. Docente dos programas de Pós-Graduação em Letras e Artes da UEA (Mestrado) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAC (Doutorado).

**Luciane Viana Barros Páscoa** possui Graduação em Artes Plásticas e Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Doutorado em História Cultural pela Universidade do Porto. Atualmente, é professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes.

**Márcio Leonel Farias Reis Páscoa** é Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra, fez Mestrado em Musicologia no Instituto de Artes da UNESP, mesmo lugar onde se graduou em Instrumentos Antigos. Possui ainda graduação em Direito pela Universidade Federal do Amazonas. Atualmente, é professor do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural.

**Marcos Frederico Krüger Aleixo** possui Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). É professor aposentado da Universidade Federal do Amazonas. Atualmente, é docente no curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

**Maria de Fatima do Nascimento** possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestrado e Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professora Adjunto IV da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua no programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) e no Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional (PROFLETRAS/UFPA). Atualmente, faz Pós-Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Universidade de São Paulo (USP).

**Mauricio Matos** é Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, FACHA-RJ. Mestre e Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Professor Adjunto no Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pesquisador de Pós-Doutorado do CNPq (2006-2007 e 2007-2008) e da Fundação Calouste Gulbenkian (2009-2010) na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FL-UFRJ, 2006 a 2010).

**Rayesley Ricarte Costa** é Graduado em Letras, pela Universidade Federal do Amazonas, e discente do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma instituição.

**Renata Beatriz B. Rolon** é professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). É docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da UEA.

**Rosidelma Pereira Fraga** é Doutora e Mestre em Letras e Linguística, na área de Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás, com apoio do CNPq. Graduada em Letras pela UNEMAT. Pesquisadora de Pós-Doutorado em Cultura Contemporânea, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professora efetiva na área de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Roraima.

**Vinicius Milhomem Brasil** é Graduando em Letras pela Universidade Federal do Amazonas. Atuou como professor/monitor do programa Mais Educação.

**Willi Bolle** é professor titular de Literatura na Universidade de São Paulo. Fez o doutorado em Literatura Brasileira (na Universidade de Bochum/Alemanha) com uma tese sobre a técnica narrativa de Guimarães Rosa, e a livre-docência em Literatura Alemã (na USP) com uma tese sobre Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar. Pesquisador (nível 1A) do CNPq.

Maio de dois mil e vinte e um, quatrocentos e setenta e nove anos da  
chegada de Francisco Orellana ao Rio Amazonas



para conhecer mais a editoraUEA e suas publicações, acesse o site e  
nos siga nas redes sociais

[editora.uea.edu.br](http://editora.uea.edu.br)

ueaeditora



A publicação deste livro, resultado de parte das reflexões, diálogos e intervenções durante o II Encontro do GELLNORTE, realizado na Universidade do Estado do Amazonas, na cidade de Manaus, representa um importante passo em direção a uma maior articulação e aproximação entre os profissionais que atuam no campo dos estudos linguísticos, literários, língua(gens) e áreas afins na região Norte.

Os capítulos que o compõem evidenciam não apenas um amplo conjunto de abordagens e possibilidades de reflexões, mas o amadurecimento em torno de questões de natureza teórico-metodológica e o comprometimento social dos programas de pós-graduação da área de Linguística e Literatura com as temáticas amazônicas e seus nexos com o restante do país e o continente latinoamericano.

O apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Amazonas e da Universidade do Estado do Amazonas para a concretização da presente obra foi essencial.