

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. José Luís Bizelli

Vice-Diretor

Prof. Dr. Luiz Antônio Amaral

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Vice-Coordenadora

Prof^a Dr^a Maria Célia de Moraes Leonel

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editora responsável

Prof^a Dr^a Maria Célia de Moraes Leonel

Editores associados

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Prof. Dr^a. Maria Celeste Consolin Dezotti



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara –

Pós-Graduação em Estudos Literários

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.35	p.1-210	jul./dez. 2012
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-
Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Antonio Donizete Pires
Karin Volobuef
Luiz Gonzaga Marchezan
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Celeste Consolin Dezotti
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Pareceristas deste número

Ana Maria Domingues de Oliveira (UNESP-Assis)
Antonio Donizete Pires - (FCL/Araraquara)
Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi (USP)
Carlinda Pate Nuñez (UERJ)
Edna Maria F. S. Nascimento (UNESP/Araraquara)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
João Batista Toledo Prado - (UNESP/Araraquara)
Lilian Lopondo (UPM - MACKENZIE São Paulo)
Luiz Carlos André Mangia Silva (UEM)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi - (FCL/Araraquara)
Márcio Scheel (UNESP/Rio Preto)
Maria Adélia Menegazzo (UFMS-Campo Grande)
Maria Célia Leonel - (UNESP/Araraquara)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS - Três Lagoas)
Rejane Cristina Rocha (UFSCAR)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Normalização

Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP – Araraquara

Revisão

Prof. Dr. Nelson Luis Barbosa

Revisão do inglês

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Editores eletrônicos

Gianfrancesco Afonso Cervelin

Capa

Prof.ª. Dr.ª. Maria Tereza de França Roland

Impressão e encadernação

Seção Gráfica da FCL-Car

Itinerários / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras de Araraquara. – Vol.1 (1990)– . - Araraquara :
UNESP/FCLAR-Laboratório Editorial, 1990-

Bianual

ISSN 0103-815X

CDD - 809

Indexada por: /Indexed by:

GeoDados: <http://www.geodados.uem.br>

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts

IBZ – International Bibliography of Periodical Literature

IBR – International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature
on the Humanities and Social Sciences

SUMÁRIO / CONTENTS

- APRESENTAÇÃO
Luiz Gonzaga Marchezan e Maria Celeste Consolin Dezotti 10

LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

- A mobilidade identitária do sobrinho de Iauaretê: repensando assimetrias culturais
Identity mobility in the nephew of Iauaretê: rethinking cultural asymmetries
Claudiana Soerensen 13
- Em busca do tempo redescoberto: uma leitura dos contos de Adelino Magalhães
In the search of the rediscovered time: a reading of the short stories of Adelino Magalhães
Joseane Rücker 23
- A lavoura e o jardim: acordes do *cântico* dialogizados na prosa de Raduan Nassar
The tillage and the garden: the chords of the song dialogized in the prose of Raduan Nassar
Bruno Curcino Mota 41
- Um imperador no sertão: *Angústia* e o legado de *Carlos Magno*
An emperor in the backlands: Angústia and the legacy of Carlos Magno
Fernando de Sousa Rocha 61
- “Presepe”: criação de uma realidade
“Presepe”: creation of a reality
Paula Aparecida Volante e Guacira Marcondes Machado Leite 77

- O erotismo citadino em Mário de Sá-Carneiro
The urban eroticism in Mário de Sá-Carneiro
Rafael Santana Gomes 91

- Trânsitos luso-afro-brasileiros: a formação identitária em *A jangada de pedra* de José Saramago, *Terra sonâmbula* de Mia Couto e *Diário ao farol* de João Ubaldo Ribeiro
Afro-Brazilian Portuguese: the identity formation on José Saramago's A jangada de pedra, Mia Couto's Terra sonâmbula and João Ubaldo Ribeiro's Diário ao farol
Nefatalin Gonçalves Neto 105

- Versos pós-coloniais: manifestações poéticas em São Tomé e Príncipe
Post-colonial lyrics: poetic expressions in Sao Tome and Principe
Anselmo Peres Alós 119

VARIA

- Políticas linguísticas e literaturas contemporâneas em língua portuguesa
Linguistic policies and contemporaneous literatures in Portuguese Language
Carolina P. Fedatto 133

- Crítica literária: questões e perspectivas
Literary Criticism: issues and perspectives
José Luís Jobim 145

RESENHAS/REVIEWS

- O romance histórico contemporâneo no Brasil, seus problemas e impasses
Paulo César de Oliveira 161

- Crônicas de Pepetela
Donizeth Santos 167

■ O trânsito de identidades da África do Sul a Moçambique em <i>Hinyambaan</i> , de João Paulo Borges Coelho <i>Ana Beatriz Matte Braun</i>	171
■ A literatura infantil sob a óptica da teoria e da crítica literárias <i>Cristina Maria Vasques</i>	175
■ A experiência musical de Gaston Bachelard <i>Norma Domingos</i>	179
■ A máquina de guerra em um tabuleiro: <i>El Tercer Reich</i> de Roberto Bolaño <i>Tiago Guilherme Pinheiro</i>	183
■ De teoria e prática: <i>Teoria (literária) americana</i> <i>Nilze Maria de Azevedo Reguera</i>	187
DISSERTAÇÕES E TESES/DISSERTATIONS AND THESIS	191
ÍNDICE DE ASSUNTOS	195
SUBJECT INDEX	197
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX	199
ÍNDICE DE RESENHAS / REVIEWS INDEX	200
ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES	201

APRESENTAÇÃO

Este volume da Itinerários que recebeu 53 artigos elege como tema as literaturas de língua portuguesa e colige, portanto, estudos sobre as produções literárias dos países que constituem a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).

“A mobilidade identitária do sobrinho de Iauretê: repensando simetrias culturais”, de Claudiana Soerensen, estuda o conto de João Guimarães Rosa – “Meu tio Iauretê”, no interior da sua configuração literária lastreada por valores que sustentam o perfil do protagonista, estabelecido no âmbito de uma mobilidade identitária que observa os mistérios de um comportamento híbrido oriundo das culturas do índio e do branco.

“Em busca do tempo redescoberto: uma leitura dos contos de Adelino Magalhães”, de Joseane de Mello Rücker, situa-nos, entre o final do dezenove e início do vinte, as estratégias do contista em devassar a intimidade de suas personagens por meio de monólogos, solilóquios, trabalhados por Adelino no curso de uma variação temporal que, ao mesmo tempo, trama e desvela os conteúdos das consciências de suas personagens.

“A Lavoura e o jardim: os acordes dialogizados do Cântico na prosa de Raduan Nassar”, de Bruno Cursino Mota, investiga, no ressonância da poesia do Cântico dos Cânticos, as pulsões do desejo amoroso entre os irmãos Ana e André contra a ordem dos posicionamentos familiares ditados pelo pai, pautados pelos tons proverbiais de seus dizeres.

Em “Um imperador no sertão: *Angústia* e o legado de Carlos Magno”, Fernando de Sousa Rocha mostra, na economia narrativa de *Angústia*, a influência da História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, muito lida no Nordeste do Brasil até inícios do século XX. Essa narrativa de cunho popular, que reflete a transição da cultura oral para a cultura letrada, é modelar para as personagens Camilo e seu filho Luiz da Silva na medida em que elucidam a tradição do mandonismo nordestino e suas novas relações com autoridades textuais.

“Presepe: criação de uma realidade”, de Paula Aparecida Volante e Guacira Marcondes Machado Leite, desvenda no conto “Presepe” de Guimarães Rosa a trama de símbolos presente na experiência vivida pela personagem Tio Bola, que não mede esforços para colocar em prática seu plano: recriar o presépio e reviver o momento do nascimento do menino Jesus.

Rafael Santana Gomes, em “O erotismo citadino em Mário de Sá-Carneiro”, retoma o lugar privilegiado que teve, na literatura de Charles Baudelaire e de

seus discípulos decadentistas, a representação do espaço urbano e mostra como o cenário parisiense toma corpo na produção poética, romanesca e epistolar de Mário de Sá-Carneiro, herdeiro português da escola baudelairiana.

Em “Trânsitos luso-afro-brasileiros: a formação identitária em *A jangada de pedra* de José Saramago, *Terra sonâmbula* de Mia Couto e *Diário ao farol* de João Ubaldo Ribeiro”, Nefatalin Gonçalves Neto aborda nas três narrativas a problemática da identidade, entendida como um denominador comum entre elas que estimula a investigar como cada autor produz a leitura de uma realidade diferente por meio de um instrumento idêntico – a língua portuguesa.

“Versos pós-coloniais: manifestações poéticas em São Tomé e Príncipe”, de Anselmo Peres Alós, examina, no âmbito das poesias de Francisco José Tenreiro, Aldo do Espírito Santo e Maria Manuela Margarido, as vozes diaspóricas de um projeto literário fundador das literaturas africanas de expressão portuguesa, no bojo de uma ruptura com o temário poético eurocêntrico.

A seção Varia apresenta dois artigos. O primeiro, “Políticas linguísticas e literaturas contemporâneas em língua portuguesa”, de Carolina P. Fedatto, ressalta a produção de um imaginário de unidade para a língua portuguesa como objetivo a ser alcançado por um processo de internacionalização dessa língua por intermédio da literatura, embora, em seu entender, a noção de lusofonia mantenha uma dessimetria entre as línguas, as culturas e as nações que têm o português como língua oficial. O segundo, “Crítica literária: questões e perspectivas”, de José Luís Jobim, promove uma avaliação do conceito contemporâneo de crítica literária, da sua circulação e consumo. Segundo Jobim, assim como mudaram os gostos pela literatura, alteraram-se os posicionamentos da crítica, ao mesmo tempo que também mudaram os suportes dos textos literários e críticos no âmbito de um mercado cultural volátil, muito voltado para uma literatura diversa, um público plural, diante, então, de uma crítica literária que perdeu o seu lugar social e sua função de apreciação.

Espera-se que esses estudos contribuam para o melhor entendimento das literaturas de língua portuguesa. Essas literaturas, a partir do advento das obras literárias africanas dos países da CPLP, renovam a tensão, até pouco tempo confinada às produções de Portugal e do Brasil, entre unidade e singularidade, apontada por Carolina P. Fedatto.

Luiz Gonzaga Marchezan
Maria Celeste Consolin Dezotti

***LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA***

A MOBILIDADE IDENTITÁRIA DO SOBRINHO DE IAUARETÊ: REPENSANDO ASSIMETRIAS CULTURAIS

Claudiana SOERENSEN*

- **RESUMO:** Noções e conceitos como atraso cultural, hegemonia, “tronco original”, matriz, “galhos secundários”, subalternidade, entre outros, permeiam as discussões sobre cultura e identidade e demarcam relações assimétricas de poder. A literatura, parte constitutiva dos processos cultural e identitário de uma nação, assimila essas relações e exemplifica, muitas vezes, tais conceitos. A partir de texto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, analisa-se a transformação identitária da personagem e algumas das implicações culturais da narrativa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade. “Meu tio o Iauaretê”. João Guimarães Rosa.

A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.
(ROSA, 2005, p.78).

As nossas literaturas latino-americanas, como também as da América do Norte, são basicamente galhos das metropolitanas. E se afastarmos os melindres do orgulho nacional, veremos que, apesar da autonomia que foram adquirindo em relação a estas, ainda são em parte reflexas.
(CANDIDO, 1989, p.151).

Disseminada, especialmente, em meio acadêmico, a noção de atraso cultural é cara às nações periféricas. Mas, a partir de quais parâmetros um país é atrasado em relação a outro? Quem define tais posições? Quem seria o maior representante cultural?

A taxonomia imposta à cultura é bastante antiga. Os impérios erigidos ao longo da história menosprezavam e submetiam os vencidos, classificando suas culturas como inferiores. A passagem do tempo acirrou tal concepção e o período de colonização e neocolonialismo asseverou a qualificação do modo de vida das populações, normalmente, apontando as metrópoles como hegemônicas, superiores, e as colônias como subdesenvolvidas, dependentes das “matrizes” econômica e culturalmente.

* Unioeste – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Colegiado de Letras – Cascavel – PR – Brasil. 85819-110 – claudianasoerensen@gmail.com

Pensar, teorizar e analisar culturas são exercícios válidos às sociedades, porém, classificar culturas, elegendo uma como “original” e as demais como secundárias, “galhos” da árvore cultural foi e continua sendo, no mínimo, questionável.

Essas questões envolvem as forças capitalistas internacionais as quais ganham novo redimensionamento a partir do pós-Segunda Guerra Mundial e deslocam-se ainda mais na última década do século XX. O arrojo do centro produtivo e tecnológico redefine investimentos econômicos de grande monta em países considerados periféricos, afastados do centro europeu, e permite o trânsito incessante de pessoas que se “desterritorializam”. Interpretando o conceito de Deleuze e Guattari, o antropólogo indiano Arjun Appadurai (1994, p.319), professor universitário nos Estados Unidos, afirma que a desterritorialização diz respeito a imigrantes que deixam seus países e vão a outros em busca de melhores condições de vida. Pode ser aplicada, também, ao “[...] dinheiro e às finanças, uma vez que os administradores do dinheiro procuram os melhores mercados para os seus investimentos, independentes das fronteiras nacionais.” (APPADURAI, 1994, p.319).

A noção de “desterritorialização” humana e financeira e o questionamento acerca de quem ou o que é hegemônico esfacela o arquétipo de superioridade cultural e desloca o centro europeu – e depois o estadunidense – como a “raiz da árvore cultural”, aquela que fez, durante muitos séculos e décadas, os demais continentes e nações enxergarem-se e classificarem-se como “galhos secundários”. Porém, é explícito que existem povos que preferem ser considerados “galhos secundários” – dependentes – de uma cultura que acreditam ser o modelo do bom, do clássico e do hegemônico, a serem “sementes autóctones”, pertencentes a outra “flora cultural.”

Eneida Maria de Souza (2002, p.52) pontua que a “inadequação e o mal-estar na cultura brasileira causados pelo confronto entre a recepção e a atualização dos empréstimos estrangeiros constituem, inegavelmente, um dos pontos cruciais da problemática transcultural.” Mas será que esse mal-estar é próprio das nações colonizadas? Os colonizadores nunca passaram por empréstimos e atualizações? Eles nunca receberam nenhum impacto no processo de colonização de povos com cultura tão diversa à sua?

De acordo com a pesquisadora chilena Ana Pizarro (2010, p.2), em um primeiro momento, os teóricos da literatura afirmam que “dominação e submissão estabelecerão a ordem da cultura e ditarão o cânon da literatura que desembarca, mudando para a ilegitimidade as manifestações equivalentes das culturas originárias”. Porém, as novas perspectivas instauradas pelos Estudos Culturais – teóricos latino-americanos como Fernando Ortiz, Angel Rama, Walter Dignolo, Silviano Santiago – reinterpretam a literatura colonial abordando aspectos que evidenciam a influência do “subalterno” sobre o “metropolitano”. Segundo Pizarro (2010, p.4), os colonizadores tiveram de rever até mesmo seu cânon literário, pois a cultura diversa encontrada nas colônias fez surgir um

“[...] discurso diferenciado” dentro do cânon metropolitano: “a emergência de um *canon* colonial ao interior mesmo do *canon* peninsular [...] se situa ao mesmo tempo nos espaços emergentes de uma subjetividade literária outra”. Essa alteridade suscitada “no interior mesmo do *canon* metropolitano, organiza em seu desenvolvimento, um discurso diferenciado.”

No Brasil, as discussões sobre a dependência cultural são retomadas nos anos 1960 a 1980 de maneira mais intensificada que na década de 1920. Eneida de Souza (2002, p.53), em seu livro *Crítica cult*, cita texto de Silviano Santiago (1980), “Apesar de dependente, universal”, no qual afirma que “[...] a resposta cultural à dependência, longe de restringir o universo das trocas históricas, sociais e literárias, amplia o poder de força dos textos ditos colonizados”, fazendo menção ao movimento antropofágico brasileiro da década de 1920, que questionava os rótulos impostos à literatura brasileira como colonizada, “galho da metrópole.”

Para o teórico Silviano Santiago (1979a), durante muitas décadas, os estudiosos brasileiros interpretaram que os “indígenas perdem sua língua e seu sistema sagrado e recebem em troca o substituto europeu”, sendo aculturados pelo colonizador. Segundo o conceito de “aculturação” do indígena, o enfoque se direcionaria não para as inter-relações entre as culturas indígenas e europeias, mas para o modo como a elite colonial se apropria do pensamento europeu, adaptando-o ao lugar cultural – a América portuguesa – em que a presença indígena teria sido dizimada. Nesse contexto, os intelectuais locais tornaram-se “simulacros” dos europeus, querendo-se “mais e mais semelhantes ao original”, apagando sua possível originalidade indígena.

Se no entanto, tal era o desejo, no contato colonial, a separação pretendida não foi efetivada, pois, a exemplo dos códigos linguísticos e religiosos, o contato entre o ameríndio e o europeu provocou metamorfoses e aquisições em que “o elemento híbrido reina”, destruindo sistematicamente as “concepções de *pureza* e de *unidade*”, tornando-se o “entre-lugar” (SANTIAGO, 1979b, p.18). O autor, na década de 1970, teoriza a impossibilidade do silenciamento e da aculturação do indígena desejada pelo colonizador. Almejava compreender o lugar ocupado pelo discurso literário latino-americano em relação ao europeu não mais a partir da perspectiva de que o europeu seria a fonte e a influência dos textos latino-americanos, mas enfocando o modo como o discurso literário latino-americano reescrevia o “já-escrito”.

Santiago (1979b, p.12) pretende, inicialmente, observar os valores dos grupos em oposição, questionando concepções dicotômicas como inferior/superior e, até mesmo, considerando a possibilidade de inverter tais posicionamentos. Busca compreender a diferença cultural não como oposição, dependência ou relação de superioridade/inferioridade em relação ao Outro, mas como contato e diálogo produtivo no encontro

entre o pensamento crítico latino-americano e europeu, as identidades e o discurso, na limiaridade ou no “entre-lugar”, concebidas como híbridas, mescladas e paradoxais.

Nesse sentido, entendendo o indígena como personagem que soube resistir e interpor-se no processo de colonização, analisaremos o conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa (1985), artífice emblemático da literatura brasileira. Alerta-se, para tanto, que não haverá diálogo com a crítica rosiana, pois a atenção será dada ao recorte proposto, conceitos e noções presentes nos estudos culturais.

A terceira margem, meu tio o Iauaretê

*Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro.
Soubesse – se as coisas fossem outras. E fui tomando idéia.*
(ROSA, 2005, p.80).

Um homem que vira onça? Uma onça em forma humana? Um índio branco? Um branco índio? Homem-onça-cristão? Mobilidade identitária e cultural? Quem é o sobrinho de Iauaretê? Essas e outras tantas questões perfazem uma trajetória insistente quando lemos o conto de João Guimarães Rosa.

Antes de iniciarmos, “Meu tio o Iauaretê” foi publicado pela primeira vez na *Revista Senhor*, em março de 1961, na edição de número 25. Anos depois, saiu na edição póstuma de *Estas estórias* (1969), mas que o próprio autor havia organizado. O trabalho com a linguagem foi o principal instrumento rosiano à criação literária; experimentação radical com as palavras: resgate de termos arcaicos, criação de neologismos, fuga de clichês, reconstrução da fala regional do interior de Minas Gerais, criando ritmos inesperados, inversões surpreendentes, imagens belas e “universais”.

Ao longo do conto de quase quarenta páginas, um “diálogo” se instaura somente com a fala do narrador-protagonista. A segunda pessoa é inferida pelas retomadas e respostas dadas pelo próprio narrador. Estabelece-se uma espécie de diálogo em um plano imaginário e/ou idealizado, no qual o “bugre”, cada vez mais bêbado, conta seus segredos e sua paixão.

Até a metade da narrativa, não sabemos qual é a identidade da personagem, que nos é desvendada quando ele indica que o suposto visitante nota suas fisionomias indígenas:

Ã-hã, por causa que eu tenho cabelo assim, olho miudinho... É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A`pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. Caraó, não: carão muito medroso quage todos tinham medo da onça. Mãe minha chamava Mar`Iara Maria, bugra. (ROSA, 1985, p.180).

Mameluco etnicamente, percebemos que os traços culturais se adensam em um processo de transculturação, pois a fusão entre o homem branco e a mulher índia ocorre uma vez mais nos nomes “móveis” da personagem, os quais se transmutam conjuntamente à mudança de identidade:

Nhem? Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesus... Depois me chamavam de Macuncozo, nome era de um sítio que era do outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncozo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não. (ROSA, 1985, p.181).

Pensando a mobilidade identitária de Tonho Tigreiro, trazemos como auxílio o teórico cultural jamaicano, Stuart Hall (2005, p.10), que postula três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo – “[...] indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação”; o sujeito sociológico – constituído na relação entre sociedade e o eu, ou seja, “[...] preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público” (HALL, 2005, p.11); e, por último, o sujeito pós-moderno, um indivíduo que possui identidade móvel, não unificada e construída historicamente:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que [sic]os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2005, p.13).

Apesar de viver no sertão, com pouco contato com o Outro, Tonho Tigreiro é um exemplo de imbricamento de identidades, construídas social e historicamente, por meio dos discursos, instituições e práticas sociais. Sendo os discursos mutáveis, assim como as práticas e instituições, a identidade do Onceiro caminha em um labirinto de diferentes possibilidades. Nhô Nhuão Guede chama Tonho para “desonçar” a região. Com o passar do tempo, muitas onças mortas, e o encontro com Maria-Maria – “Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom [...]” – Tonho não quer mais matar onças e começa a identificar-se com elas. Diversas vezes no transcorrer da prosa rosiana, a personagem afirma: “Sou parente da onça” (ROSA, 1985, p.195); “onça é meu tio, jaguaretê” (ROSA, 1985, p.172); “ela falava comigo, jaguanhenhém” (ROSA, 1985, p.174); “eu viro onça” (ROSA, 1985, p.184); “Eh, sei miar que nem filhote, onça vem desesperada” (ROSA, 1985, p.180). Já no final, contando sobre sua metamorfose e como atacou

a família de Seo Rauremiro, ele diz “eu oncei” (ROSA, 1985, p.194); “eu sou onça, não falei? – Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. [...] Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça?” (ROSA, 1985, p.197).

Nos dois trechos a seguir, é possível inferir a transformação de Antonho de Eiesus em onça, culminada pela raiva, o ódio e o sentimento de vingança.

Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu – esturrei! No outro dia, cavalo branco tava estraçalhado meio comido, morto, eu ’manheci todo breado de sangue seco [...] Nhem? Fez mal não, gosto de cavalo não... Cavalo tava machucado na perna, prestava mais não [...] (ROSA, 1985, p.188).

Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. [...] Uma hora deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro [Seu Rauremiro], era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher de veredeiro, as filhas, menino pequeno [...] (ROSA, 1985, p.196).

O processo de identificação é que define a identidade móvel do sujeito: “a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, com um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’” (HALL, 2005, p.106), ou seja, o “reconhecer-se” com determinada identidade é crucial para a formação do sujeito. No caso do sobrinho de Iauaretê essa identidade é cindida em múltiplas possibilidades: como branco, acaba incorrendo contra os valores da religião judaico-cristã ao matar várias pessoas e levar ao matadouro outras tantas; como índio, endossa alguns valores do mundo branco; e, como animal, entra em confronto com a sua natureza humana, matando seus iguais.

Essa diversidade identitária do Onceiro se adapta nesse contexto intricado de identidade transitória do indivíduo? De acordo com Hall, a diferença¹ é parte fundamental para a construção das identidades. É por meio do diferente que as identidades multiplicam-se, transformam-se e não fora disso:

Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim sua “identidade” – pode ser construído. (HALL, 2005, p.110).

¹ Desenvolvendo criticamente a teoria do signo saussuriano, Derrida criou o vocábulo *différance*. Não só para se contrapor ao termo francês *différence*, como também para complementá-lo. Trata-se de um trocadilho grafossonoro, porque essas palavras possuem grafias distintas e uma só pronúncia. O neologismo do filósofo deriva de *différer*, que tanto pode significar diferenciar quanto adiar. Diferenciar pressupõe a geometria dos corpos, espacialidade, pois o signo se explica pela configuração de seu contrário; adiar implica temporalidade, pois o signo também retarda continuamente a idéia de presença (TEIXEIRA, 1998).

Um dos nomes fornecidos pelo “sobrinho-do-Iauaretê”, Macuncozo, é repetido nos grunhidos da onça e explicado pelo próprio Guimarães Rosa, em carta a Haroldo de Campos, que seria de origem africana e uma tentativa de penitência e identificação com os negros assassinados, a maioria das vítimas do Macuncozo, “conscientemente, por ingênuo, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?” (ROSA apud CAMPOS, 1992, p.62).

Será que o Macuncozo sentia remorso ou era astucioso demais para ser pego pela cumplicidade com a onça? Ao narrar a morte de um jovem garoto e a tentativa de vingança frustrada do pai, o que o leva à morte, o Macuncozo revela não ter feito nada para salvar o progenitor desolado, mas chorou junto à família, talvez como uma maneira de agradecer e permanecer no local onde recebeu comida e bebida.

Eu achei o rastro, não falei, contei a ninguém não. Sitiante não disse que a onça era dele? [...] Pé-de-Panela [a onça] rebentou o sitiante, rebentou a cabeça dele, enfiou cabelo dentro de miolo. Enterraram o sitiante junto com o menino pequeno filho dele, o que sobrava, eu fui lá, fui espiar. Me deram comida, cachaça, comida; eu também chorei junto. (ROSA, 1985, p.183).

A dubiedade entre a possível sensibilidade ou a dissimulação completa também é mostrada quando o índio se coloca como inocente, como alguém que nunca tirou a vida de ninguém. Estaria ele tentando não ser pego, ou teria matado quando, destituído de racionalidade, seguindo ao impulso animal – transformado em onça –, atacou instintivamente alguém? Ao negar que tenha matado, não são os preceitos cristãos – que teria de vir do pai branco – citados por ele que o impedem de matar, mas advêm da educação e astúcia da mãe índia.

[...] matei ninguém, não. Matei nunca, podia não, minha mãe falou pra eu não matar. Tinha medo do soldado. Eu não posso ser preso: minha mãe contou que eu posso ser preso não, se ficar preso eu morro – por causa que eu nasci em tempo de frio [...] (ROSA, 1985, p.186).

Com a ingestão de bebida, aparentemente trazida pelo visitante, porém, Tonho Tigreiro confessa a cumplicidade na morte de várias pessoas e assassinato de uma família inteira causada por ele mesmo. A primeira morte narrada é a de preto Bijibo, um esfomeado, que tinha “[...] alegria doida de comer, todo dia, todo dia, enchendo boca, enchendo barriga” (ROSA, 1985, p.190), enquanto sua parente – a onça – estava com fome: “Ã-hã, preto não era parente meu, não devia de ter querido vir comigo. Levei o preto pra a onça” (ROSA, 1985, p.191). E outras mortes se sucedem.

Chamado de “onceiro senvergonha” por Seo Rioporo, Tonho inventa que havia uma onça escondida na pirambeira. Quando o homem chegou na beirada, o sobrinho de Iauaretê o empurrou. Indagado se tinha matado o homem ele responde: “A’ pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá embaixo, quando onça

Porreteira começou a comer... Bom, bonito! Eh, p's, eh porá! Erê! Come esse, meu tio [...]” (ROSA, 1985, p.193). E assim, tramando armadilhas para conduzir seus desafetos próximos às onças, a personagem torna-se cúmplice de várias mortes.

João Guimarães Rosa mostra o diálogo existente entre culturas diferentes – índio e o branco – e, zoomorfizando “kafkamente” Tonho, torna tênue a linha entre a cultura e a natureza. O sobrinho de Iauaretê não pertence a nenhum mundo, não é homem e não é onça, não é branco e não é índio, mas a ambos, em uma interação paradoxal; o homem-onça é exemplo de transculturação.

O crítico literário e teórico cultural uruguaio Angel Rama (2001) formula a noção de *transculturação narrativa* ao estudar narrativas latino-americanas, citando como fundamentais autores que constituíam uma forma particular artística de resposta à crise da modernização acelerada e à integração forçada ao sistema mundial causada pelo desenvolvimento capitalista. Ele define como transculturadores Juan Rulfo, José Maria Arguedas, Gabriel Garcia Márquez e João Guimarães Rosa. Uma das principais características apontadas por Rama, para classificar Rosa como um escritor transculturador, foi o diálogo cultural entre estratos orais e eruditos brasileiros, e revalorização do espaço rural enquanto a maioria dos escritos atinha-se à cultura cosmopolita e cidadina.

O complexo e múltiplo quadro identitário de Bacuriquirepa-Breó-Beró-Tonho Onça-Matador-pergunta-e-resposta reabre a exigência de retomarmos os debates clássicos sobre o lugar da América Latina e da sua dinâmica de construção de formas políticas e culturais que se inscrevem no quadro dos processos limiares, aqueles que, como Walter Mignolo (2003) sugere, se articulam como discursos e práticas locais ou “histórias locais” ante “projetos globais”. Nessa dupla inscrição, que se escreve pela contradição entre hegemonia e contra-hegemonia, as questões culturais latino-americanas podem ser retomadas pelas forças interessadas em suprimir os conceitos de “galhos metropolitanos”, de subalternidade, de colonialidade.

Afinal, se pensarmos as relações de dependência, quem pode afirmar total autonomia em relação ao outro? Tecnologia, mão de obra, turismo, energia, alimentação, cultura, entre outros produtos, geram uma situação de dependência global. Nenhuma nação é autônoma em tudo. Alguns países têm relativa independência, mas, certamente, não prescindem de elementos externos. As trocas existem e se efetuam em maior ou menor grau. O cuidado que se deve ter é não tornar o nacional ou o estrangeiro como fundador, original, supremo ou insubstituível. O intercâmbio deve ser salutar, sobretudo quando se trata de produção e disseminação de culturas e saberes. Para Souza (2002, p.55)

O diálogo entre a cultura nacional e a estrangeira deverá ser realizado pela troca intersubjetiva de seus interlocutores, para que o intercâmbio cultural se processe de modo a não privilegiar um dos interlocutores. Desconstrói a idéia da anterioridade ou da posterioridade na produção dos saberes, por acreditar que estes participem de um contexto histórico comum, embora dotados de particularidades.

O homem-onça representa a mutação identitária e cultural do indivíduo. Móveis, abertas, múltiplas, cumulativas, “zoomórficas” a identidade, a cultura e a literatura se imbricam e inter-relacionam-se. Pensá-las, portanto, pressupõe “o aparecimento de criadores literários que constroem as pontes indispensáveis para resgatar as culturas regionais”, conforme Ángel Rama (2001, p.213). Se para um literato a revisitação de fontes primitivas e suas ressignificações a partir de contribuições modernizadas são operações artísticas, simplesmente é necessário repensar, pois “nelas está implícita uma prévia proposição cultural, resultado do conflito que toda uma coletividade está vivendo.” (RAMA, 2001, p.215).

Como proseia Rosa, lhe pergunto: “Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado.”; “e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos” (ROSA, 2005, p.80).

SOERENSEN, C. Identity mobility in the nephew of Iauaretê: rethinking cultural asymmetries. *Itinerários*, Araraquara, n.35, p.13-22, Jul./Dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *Notions and concepts such as cultural backwardness, hegemony, “original trunk”, matrix, “secondary branches”, subalternity, among others, permeate the discussions about culture and identity and establish asymmetrical power relationships. Literature, a constituent part of the cultural and identity processes of a nation, assimilate such relationships and exemplifies, very often, such concepts. Starting from the text “Meu tio o Iauaretê”, by João Guimarães Rosa, one analyzes the identity transformation of the character and some of the cultural implications of the narrative.*

■ **KEYWORDS:** *Identity. “Meu tio o Iauaretê. João Guimarães Rosa.*

Referências

APPADURAI, A. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). **Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994. p.311-27.

CAMPOS, H. de. A linguagem do Iauaretê. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, A. A educação pela noite & outros ensaios. In: _____. **Literatura e subdesenvolvimento**. São Paulo: Ática, 1989. p.140-62.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MIGNOLO, W. Compreensão humana e interesses locais: o ocidentalismo e o argumento (latino-)americano. In: _____. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. p.181-238.

PIZARRO, A. **Palavra, literatura e cultura nas formações discursivas coloniais**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/pizarro/pizarro.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

RAMA, A. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. (Org.). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. Meu tio o Iauaretê. In: _____. **Estas estórias**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: _____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1979a.

_____. O entre-lugar do discurso latino americano. In: _____. **Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1979b. p.11-28.

SOUZA, E. M. de. O discurso crítico brasileiro. In: _____. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.

TEIXEIRA, I. Desconstrutivismo. **Cult**: revista brasileira de cultura, São Paulo, n.16, p.34-38, nov. 1998.

Recebido em: 15/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

EM BUSCA DO TEMPO REDESCOBERTO: UMA LEITURA DOS CONTOS DE ADELINO MAGALHÃES

Joseane RÜCKER*

- **RESUMO:** O presente artigo visa apresentar uma leitura dos contos de *Casos e impressões*, obra de Adelino Magalhães composta de inovações formais significativas no início do século XX. Esquecido pela atual crítica brasileira, o autor fluminense não só trouxe discussões importantes acerca do painel da sociedade de seu tempo, como contribuiu com uma nova escrita, baseada na tentativa de representação da intimidade das personagens em seus contos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adelino Magalhães. Modernismo. Representação. Casos e impressões.

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.
(ASSIS, 1997, p.25)

Ao apresentar a *Obra completa* de Adelino Magalhães pela Nova Aguilar, em 1946, Xavier Placer refere-se a Magalhães como uma “ilha” na literatura brasileira, fazendo uso da mesma denominação usada por Albert Thibaudet para caracterizar James Joyce (2005) após a publicação de *Ulisses*. A composição inusitada dos elementos sintáticos, atrelada a um tom poético simbolista ou impressionista, faz parte do feito solitário do professor nascido em Niterói em setembro de 1887. Podemos traçar um diálogo entre os poetas simbolistas brasileiros, como Cruz e Sousa, ou ainda, na prosa, com Raul Pompéia, talvez mais próximo às conquistas da intimidade no final do século XIX e início do XX, ou ainda com os participantes da *Revista Festa*, periódico modernista do Rio de Janeiro, cuja participação de Adelino Magalhães foi ativa; no entanto, nenhuma dessas associações dialoga de fato com a diversidade de facetas de sua obra. No conto “Dias de chuva”, da obra

* ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing. Porto Alegre – RS – Brasil. 90640-040 – josilady@yahoo.com

Visões, cenas e perfis (1918) afirma o narrador: “Chove! Das muitas pessoas que existem na minha pessoa, surge à tona a pessoa dos dias de chuva.” (MAGALHÃES, 1963, p.265). A multiplicidade de vozes narrativas é uma das estratégias utilizadas por Magalhães para instaurar a fragmentação temporal e, desse modo, simular a movimentação da psique.

Ao aproximarmos o livro *Os momentos* (1927/1928), composto por minirretratos da realidade brasileira, à obra de Oswald de Andrade, sobretudo do *Primeiro caderno do aluno Oswald de Andrade*, publicado pela primeira vez em 1927, verificamos que um diálogo produtivo entre as propostas dos autores pode se estabelecido, apontando para as contradições do país, a partir da reconstrução de cenas quase cinematográficas da vida cotidiana tanto urbana quanto rural. Oswald de Andrade é lembrado neste artigo porque nos provocou especial interesse a relação que a crítica da obra de Adelino Magalhães estabelece traçando comparações com que o escritor fluminense, uma vez que ambos experimentam de forma semelhante as inovações da linguagem no início do século XX. Em verdade, nesses dois livros, veremos que há semelhança entre os autores, pois ambos fazem uso das vanguardas a fim de ampliar o domínio da arte brasileira. Em *Os momentos*, por exemplo, temos o mesmo autor que se refugia em solilóquios ou monólogos em outros livros, no entanto percebemos que, nessa aparente distância da realidade objetiva ou material, há uma preocupação eminentemente social.

Eugênio Gomes (1963), um dos mais importantes críticos de Cruz e Sousa, relaciona Adelino a Proust, Woolf, Faulkner, Joyce e D. H. Lawrence, contudo o primeiro livro do professor de Niterói, *Casos e impressões* (1916), surgiu antes ou quase ao mesmo tempo em que esses autores foram publicados. É por essa razão que Eugênio Gomes afirma que Adelino Magalhães é um gênio solitário, já que não participava das discussões que suscitavam o desejo por uma nova representação da realidade na literatura. Para entendermos a composição estética do autor, é necessário dialogar com as tendências da época, mas sem restringi-la ou aprisioná-la a um modelo ou estética, até mesmo porque verificamos que no projeto estilístico de Adelino há variação de tendências, pois o autor parte de um simbolismo/impressionismo nas primeiras obras até *Tumulto da vida* (1920), liberta-se totalmente de estéticas e configura um projeto moderno, independente e eficaz em *Inquietude* (1922) e *A hora veloz* (1926), até abandonar o compromisso com a realidade em *Íris* (1937), *Plenitude* (1939) e *Quebra-Luz* (1946). Estes três últimos livros, os quais foram adicionados à *Obra completa* em 1946, são importantes para compreendermos a visão de mundo do autor. O tema da solidão, por exemplo, será perseguido por Adelino em toda a sua obra, o que denota a inquietação do autor em criar um discurso próprio, a forma monológica, para representar a crise do sujeito. Em *Íris*, Adelino aponta o homem como um ser egoísta, centrado e refugiado em si mesmo. O pronome “dessas” no texto se refere às igualdades do homem:

No manejo dessas “questões sociais”, fingem esquecer demasiado a verdadeira natureza do homem, intrinsecamente particularista: por intrinsecamente egoísta. A grande angústia do homem é o conflito que nele se conturba entre a veracidade do seu “eu” e a contingência em que ele se acha de acovardar-se perante a luta com a ganância dos outros egoísmos. (MAGALHÃES, 1963, p.820).

Entre os críticos que se detiveram na obra de Magalhães, deparamos com Andrade Muricy – autor do estudo mais completo sobre o simbolismo no Brasil, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1987), e amigo do escritor fluminense na *Revista Festa* (1927), em que era um dos diretores junto com Tasso da Silveira. Ao tecer o ensaio “Testemunho”, Muricy (1963, p.1040) afirma que Adelino foi, no Brasil, o “precursor imediato do **Suprarrealismo** e o realizador instintivo do ‘Impressionismo’, do ‘Populismo’ e do ‘Simultaneísmo’, filho da velocidade moderna”. Outro crítico, Murilo Araújo (1963), poeta de *Carrilhões* (1917), também companheiro dos tempos da *Revista Festa*, no ensaio “A visão transfiguradora do real”, aponta que o germe que crescera em Adelino ampliara seu olhar, construindo uma “arte de instintos, flagrantes, surpresas, dinamismo, relâmpagos cotidianos, individuação brasileira, reivindicações sociais.” (ARAÚJO, 1963, p.1043). No depoimento dos dois autores, o destaque é para a simultaneidade nos contos do autor, entendida como precursora da velocidade moderna.

As cenas de uma sexualidade grotesca aproximam-no de D. H. Lawrence nos contos, por exemplo, de *Casos e impressões* da vida burguesa, nos quais o abuso da sexualidade infantil e a fome se fazem presentes. Ainda no mesmo livro temos recortes de movimentos de greve, escravos sendo presos e surrados e flagrantes da violência da vida rural. Carlos Roberto de Lacerda (1997) escreve inclusive dissertação de mestrado aproximando Adelino Magalhães do *regionalista* Hugo de Carvalho de Ramos. Na prosa de Adelino, vemos um movimento tanto externo – representar as facetas do país – quanto interno – as faces da intimidade do narrador ou personagem. Denise Mafra Gonçalves (1990) aponta até mesmo para relações possíveis entre Adelino Magalhães e Lima Barreto, aproximando-os quanto ao tema da miséria urbana.

Esses flagrantes de atmosfera que se iniciam com Adelino estarão presentes também em Alcântara Machado, Mário de Andrade (1972), João Alphonsus, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins e Clarice Lispector. Segundo Sonia Brayner (1979, p.196):

A obra de Adelino Magalhães prenuncia o questionamento do século XX, já desconfiante dos racionalismos mecanicistas mas ainda envolvida pela sedução de suas promessas e soluções; aberta à intuição do mundo, é partícipe do desfile grotesco das sensações físicas, expectadora irônica de suas próprias contradições, animada por um sentimento moral em que desponta um ideal

utópico de pureza, na abertura para um absoluto subjetivo a ser conquistado. Acima de tudo, a permanente esfinge do Tempo, muda, a presenciar a morte, destruindo a uniformidade dos momentos, e elegendo o mutável, e o fragmento como essências de um universo desamparado.

É comum pensarmos o tempo do monólogo como resultado de um processo interior que reflete o movimento externo das cidades, e não há equívoco nenhum nessa afirmação, pois assim a quebra discursiva aparece interpretada como um aglomerado de ruídos emitidos pela balbúrdia dos grandes centros. Em verdade, é o que ocorre na obra de muitos autores que se propõem a descrever os estados interiores dos seres literários, contudo não deve ser restrita ao espaço da cidade a proposta de representação dessa nova faceta do tempo. A cadência interior é composta por um aglomerado de agitações que são sim mais perceptíveis e ritmadas ao movimento do homem citadino, porque esse está imerso em meio à multidão, aos outros, que por vezes não têm face e se contrapõem ao *eu*; contudo, o desvelamento da intimidade não necessita de um cenário específico para manifestar-se. Os questionamentos que envolvem o sujeito podem englobar as dúvidas desse em relação à sua aceitação ou não por um grupo – que pode envolver desde a família até a sociedade a que pertence – ou até mesmo questões de ordem metafísica que incluiriam, por exemplo, as correlações do sujeito com uma instância maior, conforme a crença, além dos limites materiais concretos. Uma consciência jamais é apresentada em outro estado que não seja em crise, ou seja, se toda narrativa apresenta um problema que pode ser ou não solucionado no decorrer da história, mas se configura como tal. Na narrativa de introspecção, a linguagem como meio das percepções do sujeito estabelece esse momento determinante em que uma decisão deve ser tomada ou algo é revelado.

Em Adelino Magalhães, as histórias se passam com mais frequência na cidade, e é comum o espaço urbano retratado adquirir contornos do sujeito, por isso não raro percebemos que tanto um recorte da miséria da urbe – um mendigo em meio à rua como em “Francisco”, de *Casos e impressões* (1916), fazendo parte da paisagem – quanto o estampido de uma lâmpada no aconchego doméstico, tal qual em “Sonho acordado de uma noite de estio”, da mesma obra, desencadeiam o andamento descompassado da consciência. No corre-corre das cidades, talvez Adelino tenha encontrado mais facilmente as feições que queria dar ao descompasso interior no cenário urbano, além disso é mais evidente a solidão nessa paisagem porque, ao contrapor-se ao outro, consegue-se dar destaque ao egoísmo do sujeito em foco. Assim, ao expandir o *eu*, o movimento e a balbúrdia dão cadência à confusão interior pela qual passam esses personagens, e é dessa forma que o entorno, aos poucos, vai ganhando feições subjetivas.

A preocupação em representar as pessoas do ambiente regional, como afirma Antonio Candido (2002a), cria com frequência uma tensão entre língua e tema. Somente com Guimarães Rosa essa equação alcançará sucesso se pensarmos em aliar

a descrição dos estados mentais ao tema e à representação da linguagem. É claro que, em Simões Lopes Neto, isso já está equacionado, contudo é a partir do intermitente refazer de Riobaldo que percebemos a tentativa de apresentar a consciência de um homem bruto ou primitivo e a sua compreensão do mundo a partir de uma realidade sensível. É importante ressaltar que, no discurso de Riobaldo, estamos lidando com o enunciado verbal, ou seja, no vai-e-vem da linguagem, o narrador, ao projetar o *tu* no discurso, deixa claro que se trata de conteúdo consciente, repensado no tempo da enunciação, mas logo ciente do processo. Não estamos nos referindo, portanto, a nenhuma aventura pré-verbal. Mas como seria representado esse conteúdo da consciência se quiséssemos apresentá-lo em livre-associação?

A representação do espaço rural é um aspecto curioso em *Casos e impressões* porque esse quase desaparece nas demais obras, manifestando-se sob outra proposta em *Os violões* ou *Brasil-poema* (1931), onde um mosaico se estrutura formando excertos autônomos – os trechos contêm títulos próprios e não parecem seguir qualquer ordem sequencial. É claro que, em *Casos e impressões*, se, por um lado, verificamos os germes da proposta do autor; por outro, a obra parece ser uma reunião desordenada e intrigante de cores naturalistas e exercícios de análise de imersão na consciência. Tudo isso é expresso a partir de uma forma que oscila entre recortes da realidade (casos), composição da realidade sensível do mundo, elemento subjetivo sem relação direta com o mundo objetivo, e aqui estamos nos referindo ao elemento do concreto, cristalino, a fragmentos de estados interiores (impressões), efêmero. A livre-associação é o resultado das vivências particulares do sujeito.

Se pensarmos em contraste com outras obras de mesma época, talvez Lima Barreto seja o autor cronologicamente mais próximo a Adelino. Esse tópico merece estudo atento, contudo, à primeira vista, pois os autores parecem ter pouco em comum se pensarmos na invenção multifacetada da linguagem utilizada por Magalhães. Obras como *As recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909) ou ainda *O cemitério dos vivos* (1920) não apresentam a densidade sensível presente na composição de *O Ateneu*, de Pompéia, ou em Adelino Magalhães. De todo modo, sabemos que tanto Adelino Magalhães quanto Lima Barreto pintam a realidade brasileira com a *tinta da melancolia* – e talvez seja esse um aspecto de interesse, porque ambos veem o país com olhar crítico e realista, não mascaram ou supervalorizam aspectos nacionais e demonstram, inclusive, certa descrença no homem. Segundo Sonia Brayner (1979, p.175):

Ainda que não renuncie ao *tipo*, de contornos evidentes e reconhecíveis, Lima Barreto já desenvolve um novo modo de identificação do personagem que repousa na compreensão do homem como um ser que se busca, e cuja consciência é sempre relativa ao olhar alheio. Os movimentos do espírito, os aspectos do ser humano, imperceptíveis e dolorosos na vida real, passam a ter certa primazia que só se irá acentuando na estética ficcional brasileira do século XX.

Os recortes de *Casos e impressões* também podem ser lidos como peças dessa engrenagem capaz de apontar não só as diversas facetas do homem, mas também do país, desmistificando até mesmo a busca por um nacionalismo homogêneo. Em *Os momentos*, livro formado por *Violões* (1927) e *Câmera* (1928), temos um exercício semelhante; contudo, em *Violões*, o processo se configura ainda mais fragmentado, constituindo-se em minicontos ou minipoemas cuja imagem é capaz de sugerir a multiplicidade de traços da identidade nacional. Assim, em meio à produção de Adelino, verificamos que esse primeiro livro é um ponto de confluência de diversas tendências de época que produziram a mistura de estilos e possibilitaram a experimentação que esboça os pilares do projeto estético de Magalhães: o que não está nos limites da agressão se aprofunda na intimidade. Nessa primeira obra, as descrições dos estados interiores estão dispersas, sendo menos desenvolvidas em “Casos da roça”, polvilhadas em “Casos da vida burguesa”, “Casos e perfis” e “Casos de criança” e alcançando o ápice em “Casos e impressões”. Em “Casos e perfis”, a seção é dividida em dois contos: “A prisão da Candonga” e “A Nicota do Castelo”. Adelino Magalhães dá ênfase a essas duas personagens que são, ao mesmo tempo, sensuais e independentes – e seriam elas representantes da mulher brasileira? Ao lermos “A Nicota do Castelo”, lembramos de Rita Baiana de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, ou ainda de Tudinha de “O negro Bonifácio”, de Simões Lopes Neto. Em “A prisão da Candonga”, revemos imagens de violência semelhantes às de “Pai contra mãe” de Machado de Assis.

O que verificamos nesses primeiros livros é recorrente no restante da obra, salvo o interesse em apresentar um cenário rural que se dispersa na produção, reaparecendo em *Os momentos*. Percebe-se a tentativa de simular a voz do outro, mas como se trata de um outro de classe diferente do narrador, o autor cria um distanciamento entre os níveis linguísticos. Não poderíamos dizer que a proposta se torna superficial ou não convence. Adelino marca a diferença e assim não burla ou tenta criar um registro verbal que não existe. Na voz das personagens, o autor faz uso do tradicional travessão, e a partir dessa já conhecida estratégia, aparecem os registros de uma fala não culta, e assim o narrador marca seu espaço também a partir da linguagem. É uma estratégia distinta da tecida por Simões Lopes Neto e, posteriormente, Guimarães Rosa, que visavam timbrar no discurso tanto a origem quanto a classe social a que pertenciam esses personagens, e para isso deram voz a um narrador proveniente do mundo não desenvolvido, o que não ocorre em Adelino Magalhães.

Nos contos de *Casos e impressões*, os indícios de inquietação diante da forma vão se delineando e acabam alcançando fôlego nos relatos de *A hora veloz* ou ainda em *Inquietude*. Quando a descrição da subjetividade se torna mais fecunda, o discurso se fragmenta a serviço da representação da consciência. Em narrativas como “A prisão da Candonga”, de *Casos e impressões*, relato da história de uma jovem que tenta desvencilhar-se alucinadamente dos homens que a cercavam e

que a levariam para a prisão, verificamos, sob o discurso em terceira pessoa – senhor das sensações, dos julgamentos e do conhecimento do relato –, rastros que nos levam a compreender o processo de imersão na consciência. Todavia, nesses textos e nos demais que compõem o livro, o autor ainda não ousa entregar-se definitivamente à cadência da subjetividade psíquica. Contudo, na perseguição a Candonga, há tomadas quase hollywoodianas de filmes de aventura, rápidas, que empregam pelo menos três estratégias, se assim podemos chamá-las, que serão reiteradas pelo autor no decorrer de sua obra: a expansão dos pensamentos do sujeito no discurso, o uso da variação temporal e a mudança ou movimentação do foco narrativo. Vejamos o trecho a seguir:

Ela talvez se sentisse sem ar porque, num momento, desenrolou-se do pano branco que se foi desfazendo em rugas, à maneira de um maço de vermes, revoltos; talvez porém que fizessem-na pôr a cabeça de fora os murros e as refladas que sobre ela e sobre o pano em colaboração passiva, fizeram despencar as autoridades desenfreadas! Foi levada à rua, aos empurrões e, lá, quatro outros soldados, perfazendo, com o que já estava, todo o destacamento da cidade, pegaram-na com maneiras desembaraçadas de gente ainda fresca!... (MAGALHÃES, 1963, p.136).

No trecho citado, observamos que a imersão do narrador na mente de Candonga não se completa; é nítido que o narrador ainda não tem domínio absoluto dos pensamentos da jovem. Ele aproxima-se dela, mas não revela ao leitor o que de fato se passa na mente da protagonista, ainda que a partir das imagens apresente suas percepções – “se foi desfazendo em rugas, à maneira de um maço de vermes”. A personagem é ainda opaca ao narrador, ou seja, ele só consegue ver o que é propiciado pelos limites físicos. A imagem, portanto, não pode ser mais crua: o tecido se enruga para dar forma à dor e à fúria de Candonga e sugere o movimento de vermes revoltos para provocar o asco ao leitor. Nessa aventura estilística, a câmera se abre e faz que outros personagens façam parte do arranjo cênico, produzindo a sensação de pequenez em Candonga – centro da agressão e da opressão do grupo de homens. O uso do advérbio “talvez” nos mostra, no excerto citado, que o narrador não está em posição privilegiada e nem sempre enxerga com clareza o episódio descrito. Mais adiante, quando utiliza o elemento espacial “lá”, parece querer instaurar uma correlação com o interlocutor, um sentimento de intimidade. Aproxima-se do episódio como se promovesse um convite ao outro. Dessa forma, Adelino faz que o ponto de vista do narrador, aos poucos, se movimente para preparar o leitor para o ápice do conto: a perseguição.

O soldado, por um movimento instintivo, abandonou o braço da prisioneira e esta, remexendo-se toda, como uma cobra, cai daqui, vira dali, escorrega... avança... e pronto! ei-la, solta, em plena rua, enfrentando os cinco fardados.

Três deles e o subdelegado bloqueiam-se para a mulherzinha: ela, por sua vez, investe com tão sincero furor que o sentindo, os homens recuam... Por detrás dela, um dos cinco segura-lhe a gola da blusa: a rapariga vira-se em pirueta, rápida como um segundo, e responde com um soco no ventre do homem. Outro segura-lhe pelo braço, nesse instante: consegue ela ainda safar-se, deixando um trapo de blusa na mão do pobre mantenedor da ordem. (MAGALHÃES, 1963, p.136).

O segundo excerto traz a ruptura temporal tão frequente em Adelino Magalhães. Para dar velocidade à narrativa não se conseguiria o mesmo efeito se o uso do passado fosse mantido. Ao inserir o presente, o narrador aproxima-se da trama e faz que o leitor o acompanhe em busca de Candonga. É quase como se ele partisse em um *multiple-vieu*, observasse ao longe o processo, após corresse em *travelling* (a câmara acompanha o narrador como se estivesse colada na cabeça da protagonista) juntamente com a personagem e, assim, inserisse o leitor no episódio. Para construir essa super-heroína, Adelino esboça uma jovem que se remexe e tem o caráter traiçoeiro semelhante a uma serpente, e, se tais características não bastassem, Candonga é mais rápida que cinco homens, capaz de fazer piruetas no ar e driblá-los com facilidade. Não promoveria ela inveja a muitas personagens hollywoodianas? Esse olhar do narrador de Adelino aguça-se ao observar que, para dar verossimilhança à descrição, é necessário relativizar ou multiplicar os pontos de vista, e por isso o corte é tão importante, pois é ele que dá velocidade ao texto e desmancha a linearidade. Além disso, o conteúdo mental não pode ser apresentado de modo unidimensional, e, a partir de imagens, símbolos, associações, repetições e quebras, o enunciado da psique vai tomando forma.

É curioso que, no conto referido, em nenhum momento sabemos de fato qual o ato cometido por Candonga que mereceu tão violenta represália. Quando teve oportunidade de defender-se, a prisioneira, em todos os momentos, deixou claro que não havia cometido nenhum ato infrator, mas nem as personagens nem o narrador dão qualquer pista do ocorrido. O título da obra, *Casos e impressões*, parece dar-nos um palpite acerca do recorte tecido pelo narrador. Em geral, literaturas que visam descrever a vida interior centralizam-se em episódios aparentemente banais e deslizam nas unidades de tempo e espaço, ou seja, onde e quando ocorre a história de Candonga não importa para a trama cujo foco está na percepção do narrador que tenta compreender as sensações experienciadas pela *crioula*. Auerbach (1971), no ensaio “A meia marrom”, já havia apontado para a posição secundária dos acontecimentos em narrativas de introspecção. Pequenos casos provocam impressões fugidias naqueles que passam – resultado de olhares sensíveis que se detêm à realidade. No final do texto, uma passagem ainda merece destaque:

O delegado e o senhor Doutor Aristides, na mesma pessoa, ficaram quase nus! E na mesma pessoa e nessa pitoresca figura ainda tiveram, todavia, a devida compostura para ordenar, em tom sublimológico:

– “Levem-na de pés amarrados, na carroça do Luís Semana!”

Pouco depois, em atenuado tom:

– “Eu estava decidido a ir amarrado com ela, se não me houvessem desatado... Eu haveria de comer, de beber... de dormir... agarrado a ela! (MAGALHÃES, 1963, p.139).

O narrador emprega a imagem fendida do delegado (posto/cargo) e do Dr. Aristides (homem) para desmembrar seu desejo oculto pela crioula. Na primeira tomada, portanto, o narrador mostra-nos como o delegado sentia-se dividido entre o desejo pela crioula que a desafiava e o cumprimento de seu dever. Ao tentar se desvencilhar do homem, a mulher agarra-se à roupa do delegado a ponto de sair com pedaços da calça e do paletó na mão, e, ao fazer isso, não é só a autoridade que se sente desrespeitada, mas a virilidade daquele que veste o uniforme – e vale a pena lembrar o conto “O espelho”, de Machado de Assis, ou “O capote”, de Nicolai Gogol, em que o homem transfigura-se na farda, no primeiro caso, ou no capote, no segundo, e a aparência sobrepõe-se à essência. Para revelar os desejos de Aristides, o narrador faz uso da imagem da roupa para poder preparar o leitor para um passo a mais na intimidade: o mergulho na consciência de Aristides. Ao focalizar um aspecto aparentemente banal, o narrador revela-nos algo que não está no recorte da realidade, mas, por associação, nos leva a ampliar seu significado. No pedaço de tecido, nas mãos da crioula, está flagrada a desmoralização do homem. Essa será a ponta do *iceberg* que dará seguimento ao fato no texto.

No segundo travessão, o narrador dá voz aos pensamentos do delegado e, em discurso direto, deixa que seus anseios ocultos se revelem livremente. As reticências são quase como suspiros que apontam para o lamento do delegado não poder misturar-se à negra, talvez por vergonha, talvez por fraqueza. A pontuação nesse trecho produz fragmentação e dilatamento, pois, ao mesmo tempo que corta o raciocínio, expande os desejos reprimidos do delegado. Como estamos explorando o âmbito da percepção, nem tudo pode ser transformado em discurso, por isso as reticências completam tão bem o esboço do andamento psíquico – são os espaços no texto reservados para o sentir, para o realizar-se no discurso. Machado de Assis bem compreendera que não era necessário deter-se à descrição, a sugestão poderia por vezes representar melhor uma cena, como no “Velho Diálogo de Adão e Eva”. Nesse último trecho do conto, o narrador se afasta e deixa que a personagem livremente tome consciência e voz, logo não há ninguém para guiar ou interpretar os feitos psíquicos para o leitor. A representação é incompleta, lacunar, porque alguns anseios ou medos são constantemente negados pelas personagens, ou seja, se elas não dizem para si mesmas o que

sentem, porque não querem assumir o compromisso de ter de tomar consciência de algo, de que outra forma o narrador poderia apresentar-nos esse conteúdo?

Em “A galinha”, conto de *Casos e impressões* pertencente a *Casos da vida burguesa*, encontramos um outro perfil traçado pelo autor que demonstra essa vontade de descrever a subjetividade psíquica. Nesse texto, deparamos com uma senhora que, sem dinheiro e não tendo mais o que comer, aceita a ideia proposta por sua empregada: furtar. A patroa claramente tem medo e até asco da situação, mas como não encontra outra saída, deixa-se levar pela audácia da rapariga, que rapidamente dá um jeito de arranjar uma galinha de uma vizinha para se alimentarem. Entre o trágico e o cômico do discurso, os tons fortes se misturam, e a empreitada alcança sucesso. Agradecida pelo ato da crioula, o trecho a seguir bem que poderia constar nas páginas de *O cortiço* por causa do vitalismo fisiológico:

Tonta de inferioridade agradecida diante da ousadia alheia, esteve para encostar os seus lábios grossos da molecola, no instante em que espirros de sangue foram cair num avental maculadíssimo, numa carapinha e num esborrachado nariz. (MAGALHÃES, 1963, p.122).

Depois da galinha preparada, o narrador aproxima-se da patroa e desvenda-nos o conteúdo psíquico que atormenta e divide a nobre senhora. No excerto a seguir, o universo exterior silencia para dar acesso aos seus pensamentos. Analisemos que o ponto de vista centraliza-se na canja, passa para a sala e termina no relógio, trançando compassos lentos capazes de assim delinear o movimento interior de uma mulher assustada com sua própria ousadia. O ato de furtar a sufoca de tal forma que parece mergulhar na gordura do alimento. Sabemos que não é a nobre senhora que imerge na gordura, mas sua honra. O compasso do relógio é um artifício frequentemente utilizado – e já nos referimos pelo menos a Virgínia Woolf, a William Faulkner e a Bergman neste trabalho – para destacar que o tempo marcado no relógio não é o mesmo vivenciado pela psique. No final do parágrafo, as reticências marcam o início do processo de imersão na culpa a partir da consciência do ato. É o instante em que o narrador deixa o leitor a sós observando o andamento da psique:

Pouco a pouco, foi-se imobilizando diante do escândalo de gordura que boiava na canja, e na sala escura, onde só era ouvido o rumor monótono do relógio, começou a andar desordenadamente, ora com os olhos arregalados e com os braços meio abertos; ora com a cabeça pendente, em atitude resignada...

Àquele momento, já a criada deles havia, sem dúvida, dado por falta da galinha; já haveria contado à patroa, e a patroa não iria desconfiar da gente de outro lado, porque era a gente rica do médico...

Oh! ela estava descoberta! O negócio acabaria na polícia!...

(MAGALHÃES, 1963, p.123).

Depois de saciada a fome, como apaziguar a culpa ou o prazer da refeição desejada? Acompanhamos, assim, na psique, as oscilações de humor, as dúvidas, aquilo que provoca uma deliciosa sensação ao experimentar o limite do outro ao mesmo tempo que se penitencia pelo ato. Há, nesse trecho, o domínio absoluto da instância narrativa e rastros concretos de que estamos de fato vivenciando a intimidade do outro. Para dar conta do processo, o narrador acompanha em *close* as sensações e impressões da protagonista. Inserimos comentários entre colchetes para facilitar a análise:

Abriu a janela da rua, após uma luta de pesadelo [não se trata de um movimento externo – aqui estamos sondando, juntamente com o narrador, o processo de opressão pela qual passa a personagem], decidida enfim pela necessidade absoluta da distração: de movimento, de vida, de atordoadoras sensações... [o narrador sente o sopro de liberdade da protagonista e insere as reticências para demonstrar que o movimento é mais amplo do que é possível traduzir]. Uma primeira onda, vitoriosa, entrou-lhe pelo ser, trazendo-lhe todas as ousadias da rua, e ela sentiu no rosto como que um brilho gorduroso de cinismo [a mesma gordura que é aliada à culpa no outro trecho serve aqui como elemento cênico importante para definir que é a partir do ato desonroso que ela de fato se sente liberta], entre rugas de macabros esgares; e na garganta, sentiu uma ânsia de gritar que roubara... que ainda ia roubar mais... que ia ser ladra profissional... que o roubar fora saboroso... que ela ia ser ladra, e tudo o mais... e tudo o mais que fosse condenado... [aqui o narrador está lendo os desejos da personagem e nos apresentando de modo ordenado como se traduzisse anseios].

Em pouco porém se constringiu, no seu íntimo, amargo gosto e teve vontade de chorar diante da nesga do céu [veja que acompanhamos aqui o olhar da protagonista, que, tomada pela inquietação, procura algo para acalantar-se], prateada; diante dos automóveis que passavam, das carroças e dos condes, cujos sons se misturavam num som único, vago, irisado, delirante, despedaçador; diante dos homens, das mulheres; das crianças, que pelas calçadas falavam, riam, tinham exclamações e gestos, a andar ou a correr; diante, enfim, da cara irônica e perversa dos vizinhos roubados, que segredavam... com sorriso amarelo! [o movimento exterior, o barulho provocado pelos outros, não raro é interpretado como signo maléfico, como se, ao focalizarmos aqueles que não são o eu que se inquieta, o narrador nos mostrasse que o sofrimento da jovem senhora se contrapõe à indiferença do grupo ou como se os outros se opusessem à inquietação do eu].

Sim... estava tudo descoberto. (MAGALHÃES, 1963, p.125).

Outro aspecto que cabe destacarmos nesse primeiro livro, pensando em *Casos e impressões* como uma amostra ou uma bússola do projeto estético do autor, são as passagens escatológicas que dotam o texto de Magalhães de um tom naturalista, agressivo e sexual. Esse tipo de descrição faz parte da tentativa

de apreensão das diversas facetas da realidade tal qual em William Faulkner e, sobretudo, em James Joyce – ainda que o gosto pelo grotesco já estivera presente nas narrativas românticas. Inquietava-nos, entretanto, durante a pesquisa, a descrição ou a insistência de tais motivos misturados ao exercício de exposição da intimidade, parecia-nos à primeira vista uma associação forçada à estética naturalista, resultado de uma linhagem que, segundo Brayner, inicia-se com Aristófanes, Rabelais ou Swift (BRAYNER, 1979, p.212). Eugênio Gomes compara-o a D. H. Lawrence, afirmando que:

Ambos fizeram de suas obras uma espécie de sudário em que deliberadamente ou não se reproduz a carne viva de algumas experiências cruciais, vividas na intimidade profunda de seus seres, por forma que sem os recursos da psicanálise não haveria como surpreender as origens do excesso em que incidem em matéria de coisas pudendas. (GOMES, 1963, p.53).

É como se a agressão da escrita de Adelino não quebrasse somente o discurso, como faz quando quer acessar a intimidade, mas cortasse as pessoas e os seus desejos latentes em partes. É como se em uma imagem pudéssemos ter em cena todo o conteúdo da aversão. A presença da sexualidade do narrador de Adelino Magalhães sublinha o horror pelo sentimento de pulsão; o corpo nunca é exposto de modo natural, é sempre um elemento reprimido que se solta e enfrenta tabus e comportamentos interditos. Fora a sensualidade refinada de Machado de Assis em, por exemplo, “A missa do galo”, ou, ainda, na construção do perfil de Sofia em *Quincas Borba*, o terreno das pulsões instintivas mostrava-se fértil no naturalismo com Eça de Queiroz e em tantas personagens de Aluísio de Azevedo que se entregavam ao prazer e, dessa forma, rompiam com as estruturas sociais vigentes. Contemporâneos a Adelino Magalhães também são as publicações de *Exaltação* (1916), de Albertina Berta, e *Assunção* (1913), de Goulart de Andrade. Segundo Brayner (1979), é a partir dos textos naturalistas que cenas amorosas ousadas como em *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, vão aos poucos se esboçando no cenário dos instintos e tomando forma no texto literário:

Lenita não se podia arredar, estava presa, estava fascinada.

Sentia-se fraca e orgulhava-se de sua fraqueza. Atormentava-a um desejo de coisas desconhecidas, indefinido, vago, mas imperioso, mordente. Antolhava-se-lhe que havia de ter gozo infinito se toda a força do gladiador se desencadeasse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços.

E tinha ímpetos de comer de beijos as formas masculinas estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas. De repente corou até a raiz dos cabelos.

Em um momento, por uma como intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecer a ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho.

Invadiu-a um desalento imenso, um nojo invencível de si própria.

Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, perscrutar com paciência, aturadamente, de dia, de noite, a todas as horas, quase todos departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, com os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo aguilhão da **carne**, espolinhar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como uma cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação. (RIBEIRO, 1998, p.16).

No trecho citado de Ribeiro, o desejo é apresentado de modo bastante distinto em relação a Adelino Magalhães. Em *A carne*, o narrador acompanha o erotismo da personagem, ele não tem medo de imergir nos desejos de Lenita, ao passo que, em Magalhães, a repulsa do narrador se mostra sobretudo pela distância narrativa. Nas passagens em que o tema erótico aparece, a descrição interior é limitada, é como se nesses casos ele optasse somente por descrever o ambiente externo para, desse modo, não se misturar ao outro, visto como perverso e doentio. Com uma lupa semelhante à dos realistas de Zola, os autores do início do século XX, que se detinham em desvendar o funcionamento da psique, não poderiam deixar de lado as pulsões e as contradições que tais desejos provocam na ordem social. Pensando desse modo, não é estranho, portanto, que, embora pareça fugir ao tom, tenhamos passagens grotescas misturadas à escritura repleta de figuras de retórica, de bossa poética, reconstruindo uma visão que aponta para um amontoado de destroços cujos prazeres instantâneos são alimentados. Segundo Sonia Brayner (1979, p.217):

A insistência descritiva da visceralidade e da sexualidade nos textos de Adelino Magalhães acha-se impregnada com a própria dualidade que invade o primeiro quartel do século XX. Sensibilidade aguçada, o autor desde o primeiro livro traz o orgânico a compactuar com a visão espiritualizada e simbolizante. A repressão sexual que marcha com a cultura na domesticação utilitária do princípio do prazer começa neste século a ser publicamente questionada.

Em “A prisão da Candonga”, por exemplo, os homens fazem uso da força e chegam a agredir o órgão sexual da mulata, essa que, como já sabemos, é desejada pelo mesmo interlocutor que dá a seguinte ordem: “Ó Chico! belisca ali a pomba desta negra! Mete lá dentro o dedo, pra doer” (MAGALHÃES, 1963, p.138). Em “A Nicota do Castelo”, a personagem central também é negra, assim como em *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, *A mulata* (1896), de Malheiros Dias, e

A bugrinha (1922), de Afrânio Peixoto, e, mais tarde, as personagens de Jorge Amado. A sensualidade da negra faz parte do imaginário de perversão sexual do brasileiro, mas não podemos nos esquecer de que esse olhar é o resultado de nosso processo histórico, pois, em meio a brancas repletas de etiquetas inglesas ou francesas – e Gilberto Freyre afirma que havia obras até mesmo que ensinavam as moças a ordenar os livros e separar autores masculinos de femininos –; no cenário da alcova, é a negra que, sob a dominação, sacia os apetites sexuais de seu senhor. Freyre (1981, p.316) afirma que “é absurdo responsabilizar-se o negro” pela herança de depravação, pois é característica do regime de escravidão que a parte mais frágil e dominada se mostre passiva a fim de que o processo econômico se sustente. O domínio da atividade sexual sempre foi visto como uma relação de poder (vide *O Ateneu*), por isso o terreno mostra-se tão movediço – ele não só reconta a construção de nossas sociedades, mas descreve como se dá a permanência de um poder ou de uma classe. Como explica Freyre (1981, p.320): “Não era a ‘raça inferior’ a fonte de corrupção, mas o abuso de uma raça por outra. Segundo Engels, a primeira opressão de classes se deu pela opressão do sexo feminino pelo masculino.”

A presença das caboclas não para por aí, em “As bizuquinhas”, temos a história de dois homens que, cansados de uma comitiva, procuram mulheres para satisfazerem seus desejos e as encontram na casa de um caboclo. Eles oferecem três tostões e uma moeda de duzentos réis ao pai das meninas (uma de nove e outra de doze). Entram na casa e deixam o pai das crianças na garoa enquanto se saciavam. O intenso processo de migração e a conseqüente urbanização do início do século XX propiciam, tanto no campo quanto na cidade, atividades ilícitas como a prostituição infantil – reflexo de um país em que a pobreza impera.¹

Ah! meu caro, o resto eu não lhe digo! As pequenas nos encheram as medidas! A menor, a princípio, quis-se fazer de besta com o Castanheda: pôs-se a fazer fita de medo, mas eu disse a ele que fosse trombicando para a frente.../Enfim, tomou juízo!/A minha é que, desde o princípio, foi uma beleza!... Aquilo foi mesmo numa maciota, meu caro!... (MAGALHÃES, 1963, p.119).

Ainda que o narrador esteja em primeira pessoa, vemos que não há nenhum indício de reflexão, de movimento interior, somente um rastro de requintada sensibilidade se ilumina na cena final: “Olhei, da plataforma do carro: era o caboclo velho que lá ia, molhado da garoa, devagarzinho, todo cambaio... todo jururu” (MAGALHÃES, 1963, p.121). É possível destacar que toda narração parece adquirir nova nuance nessa última cena em que o velho caboclo caminha

¹ Em Simões Lopes Neto, teremos a presença da atividade ilícita do contrabando no Rio Grande do Sul no conto “O contrabandista”; em Monteiro Lobato, a personagem Jeca Tatu trará para a literatura a figuração da falência do campo. Nos dois exemplos, encontramos o retrato do subdesenvolvimento brasileiro.

solitário, sem esperanças, sem possibilidade de mudança. O tema do grotesco reaparecerá em outros títulos como em “O suicídio da engole homem”, “O Clister”, “O ventre da Marocas cabe tudo”, mas, como esses não são contos significativos do processo de descrição da intimidade, não serão o centro de nossa análise. De todo modo, é visível que o grotesco está a serviço da representação da sensibilidade, ou seja, no conto acima, Adelino dá cores expressionistas ao texto a fim de exteriorizar uma faceta ou uma condição da miséria humana. Em nenhum momento a sexualidade aparece como um valor positivo e libertário. Ao desenvolver os recursos estilísticos nos textos em que o corpo é aos poucos sublimado, está assinalado no projeto do autor uma preponderância absoluta do espírito em contraposição ao abuso da fisiologia material.

O estranhamento que nos causam esses contos é semelhante na leitura de outros autores, porque é frequente que tais descrições apareçam com um tom estrangeiro, e em geral isso está marcado pelo próprio desconforto do narrador ou pelo temperamento singelo de suas descrições. Em *Mimesis*, obra de Auerbach (1971), encontramos, no artigo que se refere a “Germinie Lacerteux”, a problemática do tratamento não sério de temas não nobres, sobretudo quando associados à descrição do grotesco a partir da representação de seres sociais desprivilegiados, pertencentes a classes menos prestigiadas. Para inserir a gente de classe inferior, visto que o objetivo realista é apresentar todas as partes do contexto social, focalizam-se as experiências como um registro do exótico. Em Adelino, fica claro que os temas que transbordam sexualidade são analisados como menores, embora não gratuitos, pois, como já dissemos, tal compulsão pelo tema não é à toa, mas o resultado de um projeto que visa ampliar os ângulos diante da realidade, ou seja, misturar temas para que dessa forma possamos dar luz às diversas facetas da vida.

[...] a originalidade mais profunda de sua produção literária reside na alternância, combinação e aliança íntima entre atitude preocupada com a narração objetiva, cênica, temporalizada; por outro, vê-se o artista-narrador operar um espaço lírico de alta introspecção, apoiando-se para tanto na própria materialidade do signo linguístico. (BRAYNER, 1979, p.224).

Não podemos nos esquecer de que o feio, o doentio e o patológico fazem tanto parte da vida que fascina os seres humanos quanto daquela que lhes causa aversão. Além disso, no início do século XX, convivem diversas tendências que conjugam a força das vanguardas com as antigas estéticas como o naturalismo e o simbolismo. *Casos e impressões* (1916) surge quatro anos após a publicação do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos, cuja apresentação do grotesco de tendência naturalista associa-se à sugestão de imagens simbolistas e à forma parnasiana. Pensamos, portanto, que, mesmo no cerne dessa mistura, está a preocupação do autor em descrever de diversas formas a vida e o homem. É interessante recordar que, no início do século,

há publicações de periódicos escritos em francês com teor satírico-pornográfico tais como *O Nabo*; *O Badalo*; *O Coió*; *A banana*; *Está bom, deixa*; *O Nu*; *A mulata*, entre outros. Segundo Brayner (1979, p.220):

O exagero ou extravagância que encontramos nesses textos fisiológicos de Adelino Magalhães leva-nos ao encontro de um mundo cotidiano, ao real e imediato dos ambientes baixos ou dos desejos recônditos, o que torna seu enfoque ainda mais poderoso.

A cor naturalista e a estrutura poética subjetiva não são projetos contrários. Ao relacionarmos esses primeiros contos aos demais, a intuição de Adelino está formada, ou seja, já sabemos quais as linhas de sua composição, ainda que esse não esteja completo – há uma pesquisa por uma linguagem diferenciada, mas o processo de experimentação, nos primeiros textos, ainda é tímido e pouco eficaz. Se nos centrarmos na representação de estados interiores, veremos que, ao fraturar o discurso e ensaiar a descrição da subjetividade dos processos psíquicos, há um salto no estilo. A fragmentação convida o leitor a participar da trama, pois, ao instaurar lacunas no texto, sugere mais que desvela, afinal nem sempre o conteúdo psíquico está consciente para a personagem. O emaranhado de imagens e de associações é importante, portanto, para alcançarmos níveis mais profundos da psique, pois quanto mais fraturado, menos consciente. Para isso, Adelino Magalhães percebe que era necessário criar uma técnica narrativa capaz de sugerir mais que descrever. Centrados no *eu*, os solilóquios e os monólogos tornam-se frequentes em sua poética.

RÜCKER, J. In the search of the rediscovered time: a reading of the short stories of Adelino Magalhães. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p.23-39, jul./dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to present a reading of the short stories of Casos e impressões, Adelino Magalhães's work composed of significant formal innovations in the early twentieth century. Forgotten by the current Brazilian critics, this author not only raised important questions about the scenery of society in his time, but also contributed with a new writing, based on the attempt to represent the intimacy of the characters in his short stories.*

■ **KEYWORDS:** *Adelino Magalhães. Modernism. Representation. Casos e impressões.*

Referências

- ANDRADE, M. de. **O empalhador de passarinhos**. Rio de Janeiro: Martins, 1972.
- ANDRADE, O. de. **Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006.
- ARAÚJO, M. A visão transfiguradora do real. In: MAGALHÃES, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: LPM, 1997.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BRAYNER, S. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: 34, 2002a.
- FREYRE, G. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- GOMES, E. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- GONÇALVES, D. M. **Adelino Magalhães e a consciência do instante**. 1990. 168f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária e Literatura Brasileira) – Universidade Nacional de Brasília, Brasília, 1990.
- JOYCE, J. **Ulisses**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- LACERDA, C. R. **Fronteiras narracionais: autoritarismo e incerteza em Adelino Magalhães e Hugo de Carvalho Ramos**. 1997. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1997.
- MAGALHÃES, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SILVEIRA, T. **Revista Festa**. Organização de Mário Camarinha. Edição fac-similada. Rio de Janeiro: Inelivro, 1927.

Recebido em: 17/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

A LAVOURA E O JARDIM: ACORDES DO CÂNTICO DIALOGIZADOS NA PROSA DE RADUAN NASSAR

Bruno Curcino MOTA*

- **RESUMO:** Um dos mais antigos e belos cantos de celebração do amor natural entre um homem e uma mulher (isso se nos livrarmos de qualquer leitura alegorizante do poema semítico), o *Cântico dos Cânticos* oferece imagens, na verdade subvertidas e problematizadas, para falar da paixão incestuosa do protagonista de *Lavoura arcaica*. O corpo da irmã também é jardim / lavoura que ao ser louvado / lavrado desencadeará a ira paterna e o despedaçamento da família. Poderíamos falar numa *poesia envenenada* para dar conta da manipulação das imagens poéticas que tomadas ao *Cântico* servem ao protagonista para revelar o avesso da ordem paterna. As metáforas se tornam palco de luta em que duas ordens disputam a hegemonia – a lei e o desejo. O objetivo deste trabalho, que é parte da pesquisa que realizamos no doutorado, é analisar como símbolos e imagens do *Cântico* entram dialogicamente na voz torrencial de André e transformam-se em índices de posicionamentos ideológicos, para falar em consonância com ideias do Círculo de Bakhtin.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Lavoura arcaica*. *Cântico dos Cânticos*. Dialogismo. Poética bíblica.

Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do Cântico um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: “Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.169).

De jardins e lavouras

Grande parte de *Lavoura arcaica* é a reencenação de uma transgressão, a revelação de uma falta grave. A forma como o gesto desviante é confessado, o tom de ironia com que é arremessada a verdade diante dos olhos/ouvidos do irmão torna-se tão grave quanto o delito praticado. O interessante é que esse

* UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Literatura. Uberaba – MG – Brasil. 38413-153 – brcurcino@uol.com.br

discurso-transgressão está todo embebido de imagens bíblicas, sobretudo tomadas do *Cântico dos Cânticos*. A verve luciferina do narrador-protagonista fará uma sagaz apropriação do discurso poético do texto atribuído a Salomão para dizer de sua paixão proibida pela própria irmã. A escolha do *Cântico*, esse “jardim de metáforas” como o chamou Robert Alter (1985), como *locus* onde Raduan Nassar colheu dizeres, depois disseminados em sua lavoura, não é inócua nem muito menos aleatória. O romancista encontra o texto do *Cântico* já discutido, disputado – a sanha interpretativa que pesa sobre cada uma de suas palavras e imagens poderá servir aos desígnios do autor-criador.

O *Cântico* já é, em si mesmo, um corpo estranho no conjunto das Escrituras. A disputa pela sua inclusão no cânon durou séculos, e foi cercada de debates e divergências. Durante muito tempo e para alguns “fundamentalistas” religiosos (até hoje) seu caráter sagrado só se fez aceito à custa de leituras alegorizantes – a Esposa seria a Igreja e o Esposo, Cristo, na leitura eclesiástica; e o Amado seria Deus e a Amada, o povo de Israel, na exegese hebraica. No entanto, até mesmo uma leitura que se liberte de todo escolho alegorizante e conceba no *Cântico* a celebração do amor natural entre um homem e uma mulher ver-se-á problematizada na reconfiguração prosaica que Raduan faz dos signos e cenas tomados do poema semítico. Antes de fazermos um cotejo entre situações e imagens que se espelham num e noutro texto e entender a lógica que preside o transporte dessa poesia para a prosa, falemos um pouco mais das peculiaridades do *Cântico*.

O poema atribuído ao sensual monarca hebraico, forma inclusive de atestar-lhe prestígio e autoridade, tem algumas peculiaridades que o distinguem do conjunto dos textos canônicos. Meyers (2000, p.222) chega a afirmar que “[...] o instrumental crítico desenvolvido e aperfeiçoado na análise da literatura do pentateuco, profética e historiográfica da Bíblia tem sido inadequado para lidar com um livro bíblico que é essencialmente diferente do restante do corpo escriturístico”. Em nenhum de seus versículos aparece o tetragrama infável YHVH, não faz referência à divindade ou a qualquer prática de culto religioso, não reflete sobre a história ou o futuro de Israel. E mais ainda, segundo alguns intérpretes, o livro traz uma perspectiva antipatriarcalista, nele se faria ouvir, como poucas vezes nas páginas bíblicas, a voz desejanse da mulher. É a Sulamita quem conduz o jogo amoroso e, conforme alguns estudiosos, sai-se melhor em relação ao poderoso monarca ao resistir às tentativas de sedução (CAVALCANTI, 2005, p.24). Não surpreende, portanto, a resistência de sacerdotes, rabinos, e exegetas (os debates em que se enfronharam) em atestar a sacralidade do texto; mas quando o fizeram, nota-se o entusiasmo: “O mundo inteiro não vale o dia no qual o *Cântico dos Cânticos* foi dado a Israel,

porque todas as Escrituras são santas, mas o *Cântico dos Cânticos* é santíssimo” (CAMPOS, 2004, p.104), palavras do Rabi Akivá para atestar a canonicidade do poema. Sor Juana via “[...] o perigo de que ‘de la dulzura de aquéllos epitalamios no tomase ocasión la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos.’” (CAVALCANTI, 2005, p.45).

Por outro lado, parece ser justamente a tonalidade desviante desse pequeno *hortus* poético que fascinou pensadores e poetas pouco simpáticos ao caráter autoritário, à ideologia patriarcal que se costuma associar ao discurso bíblico. De Voltaire a Manuel Bandeira, de Goethe a Haroldo de Campos, passando por Machado de Assis, Octavio Paz, Julia Kristeva, entre outros, muitos escritores declararam o encantamento diante do “lirismo agreste” que ressuma das páginas do *Cântico*. “Uma ária de beleza sufocante, primitiva, um desenho de labaredas”, nas palavras de Mendonça (1999, p.13), será como poema erótico-amoroso, celebração espontânea do amor natural, que leremos o *Cântico* e buscaremos nele as imagens que performam, dialogicamente, momentos da prosa de *Lavoura arcaica*.

Teremos sob mira várias traduções do *Cântico*, sobretudo aquelas levadas a cabo por poetas, transcrições do texto hebraico que, mais do que tentar uma recuperação do texto original (impossível em última instância), estão atentas para os seus recursos poéticos. A tradução de Haroldo de Campos intenta manter a “concreção e diretividade do texto hebraico” e afasta-se do edulcoramento daqueles que insistem em cobrir as sugestões eróticas do poema com uma pátina edificante e/ou místico-alegórica.

Veremos que o pulsante discurso de *Lavoura arcaica* encontrará ressonância nas soluções dadas pelos melhores poetas na reconfiguração rítmico-prosódica e semântica do poema milenar. Não se trata de um mero jogo intertextual em que a superfície de um moderno texto em prosa se deixa salpicar de referências da poética bíblica. Trata-se de uma forma composicional altamente complexa em que a voz do autor refrata-se por meio dos personagens e a voz desses revela-se atravessada de filetes/gotas de plurilinguismo.

As imagens tomadas ao *Cântico* constituem acordes fundamentais que entram num dos momentos ideológicos do herói, mas não respondem por toda a sua saturação. Ao lado do canto desejante, imantizado da imagética do *Cântico*, concomitantemente, ressoa na voz de André uma outra ordem discursiva – a dos sermões paternos. O encontro dessas vozes contrastantes numa mesma fala torna o discurso tenso, convulso. O adolescente deve conquistar sua própria voz, deve performá-la sob o peso de influxos poderosos – os murmúrios “afreudisiacos” do desejo e a sintaxe enrijecida da lei. E ainda, a busca amorosa que se encena nos dois textos, a solidão e insegurança dos amantes, a palpitação da espera traduzem-se nos extratos sintáticos e nas camadas sonoras do romance, como tentaremos mostrar.

Irmão e irmã

A força corrosiva da prosa nassariana, ao incorporar motivos do *Cântico*, já se revela na transformação do que seria uma metáfora, uma convenção poética – a amada referir-se ao amado como irmão e vice-versa, em expressão de literalidade.

No *Cântico* “os termos ‘irmão’ e ‘irmã’ não implicam nada mais do que a parceria do amante e da amante na relação amorosa” (CAVALCANTI, 2005, p.106). Os estudiosos que reconhecem um diálogo do *Cântico* com a poesia egípcia ou de outros povos do Oriente Médio recolheram vários exemplos de poesia lírica em que a convenção aparece. Os intérpretes são unânimes em rejeitar qualquer alusão incestuosa no *Cântico*, o máximo a ser apreendido aí seria a ousadia da voz feminina ao referir-se assim ao amado. “Irmã esposa” (Haroldo de Campos) e “ninfã irmã” (Medina Rodrigues) dizem da cumplicidade, do *élan* que envolve os amantes.

Nos quadros do *Cântico*, o termo irmã, até porque acompanhado de tantos louvores sobre os encantos da bem-amada, produz inebriamento; em *Lavoura arcaica*, sua pronúncia-revelação nos lábios de André – “‘Era Ana, Pedro, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’ explodi de repente num momento alto [...] ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos.’” (NASSAR, 1989, p.109) – causa perplexidade e abalo moral no leitor. Para aquela família que tentava se sustentar sobre tão arcaicos fundamentos, nada poderia ser tão chocante quanto a relação incestuosa entre irmãos – “[...] quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe” (NASSAR, 1989, p.28). A epígrafe colocada na abertura da segunda parte do romance (O retorno) não deixa dúvidas sobre a seara de dizeres de onde Raduan colhe as falas que alimentam seu romance: “‘Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs [...]’ (Alcorão – Surata IV, 23)” (NASSAR, 1989, p.145). Na Tanak¹ as mais claras interdições de ordem sexual encontram-se no capítulo 18 de *Levítico*, um livro composto sobretudo de uma lista considerável de mandamentos, muitos deles vinculados à purificação do corpo, e que tem ressonância nos sermões de Iohána, o pai. Note-se a semelhança com o Corão: “Não descobrirás a nudez da tua irmã, quer seja filha de teu pai ou filha de tua mãe. Quer seja ela nascida em casa ou fora dela, não descobrirás sua nudez” (BÍBLIA, Levítico, 18,9).

Os comentadores de *A Bíblia de Jerusalém* (1985, p.191) dizem que várias das proibições e exigências vinculadas à sexualidade se justificam pelo que há de mistério e sagrado no tocante à reprodução e fecundidade. Mas esses estudiosos

¹ A palavra, que designa o que se conhece como a Bíblia hebraica, é formada das “primeiras” letras da Torah (Lei), Neviim (Profetas) e Kethuvim (Escritos). A compilação e o estabelecimento do cânone que durara séculos têm seu término por volta dos anos 158-161 da era cristã e foram realizados por rabinos agrupados em Usha, na Galileia Inferior (ARMSTRONG, 2007).

reconhecem que o texto sofreu emendas, “[...] numa época em que um desejo crescente de pureza ritual fez multiplicar os casos de impureza e fez legitimar toda sorte de ritos de purificação.” O padre Correia da Silva (1997, p.51) é mais mordaz: “Na realidade o desprezo pelo corpo servia para encher os cofres do templo e os bolsos dos sacerdotes.”

Uma história sobre incesto, que ganha tonalidades trágicas na Bíblia, está em II Samuel 13; trata-se de um episódio envolvendo Amnon, primogênito de Davi, que se “atormentou a ponto de adoecer por causa de sua irmã Tamar”. Amnon arma um estratagema, finge-se doente e pede que a irmã venha alimentar-lhe, e, usando de força, a domina e a violenta. Trata-se de mais uma história de disputa, de ciúmes familiares, como aqueles indicados por Auerbach (2001) em “A cicatriz de Ulisses”. Absalão, meio-irmão de ambos, indignado com o gesto torpe de Amnon, irá assassiná-lo. No romance de Nassar, o excesso de zelo, os ciúmes, as disputas mal encobertas também produzirão uma tragédia.

A forja do tempo

Em *Lavoura arcaica*, a captura da pomba-irmã teve, na verdade, antecedentes; pequenos delitos que num outro trabalho nomeávamos como um “deslizar do desejo sobre uma cascata de significantes”.

Em nossa dissertação de mestrado, trabalhamos aspectos da obra *Lavoura arcaica* num diálogo com saberes da psicanálise. Essa idéia de que o desejo desliza numa cascata de significantes reelabora uma proposição de Lacan que, em Mota (2002, p.117-118, grifo nosso), se encontra assim:

No entanto é preciso dizer, e essa é uma das principais lições da Psicanálise, esse sujeito que se projeta tão vorazmente na busca de pastos onde saciar suas demandas, arriscando-se no exótico e no proibido, esse sujeito se move no desconhecimento de uma considerável dimensão de seu próprio desejo. O humano não pode aprisionar o seu desejo, pode, quando muito, mediatizá-lo pela linguagem, num deslizamento contínuo do significado (inapreensível) sob os significantes que o nomeiam. Esse foi o movimento que acompanhamos na saga da criatura nassariana, esse pródigo às avessas, que – afetado por – continuou o trabalho materno de “[destecer] a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” ([*Lavoura Arcaica*], p. 39). Nos descaminhos da re-elaboração fantasística do desejo de André, perseguimos os significantes que o afetaram afetivamente – a língua dita maternal, a **caprichosa** e predestinada Schuda, nos momentos de maior dilaceramento o desejo de se cobrir de húmus (seio-terra), até a obsessão no corpo-nome-palíndromo ANA, princípio e fim, verso e reverso de uma tragédia anunciada.

Se o crescente e tresloucado desejo de André culmina na posse de Ana, ele irá argumentar que o seu distanciamento das trilhas paternas começara muito antes. “A nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” (NASSAR, 1989, p.26). Se a Sulamita convida o amado para gozar das delícias do amor na casa de sua mãe, numa metáfora incestuosa que sempre incomodou os intérpretes, André polemiza com o pai e com o discurso bíblico ao dizer que os ofícios religiosos acordaram nele uma outra fome, o desejo de um pasto interdito.

O cronotopo da casa será fundamental para pensarmos como nesse espaço a forja do tempo agiu sobre o corpo-consciência de André, transformando-o de menino pio em ovelha desgarrada. A casa tem as suas contiguidades, a extensão dos pastos da fazenda (espaço de liberdade, mas também de trabalho), o bosque, onde os irmãos trocavam seus códigos proibidos, e ainda mais importante, suas subdivisões, em que a gravitação dos corpos também dará uma outra temporalidade.² Aquela casa de “corredores confusos” (NASSAR, 1989, p.44), impregnada da palavra do pai, ressoando os passos do avô,³ sem esquecer que é, ao mesmo tempo, um lugar da constante presença feminina, aquela casa permite que diferentes altares sejam erguidos; não se cultua a mesma verdade na mesa dos sermões e no recôndito dos

² No mesmo ano da publicação de *Lavoura arcaica* (1975), chegava ao Brasil, em fita cassete, um verdadeiro torpedo poético chamado “Poema sujo”. Não nos ocorre que alguém já tenha feito uma aproximação entre as duas obras, e essa nota teria que se estender por várias páginas se pretendêssemos explorar somente dois ou três paralelos. Indicamos rapidamente a ideia mesma de sujidade como metáfora de uma poética encharcada de vida, de pulsações. Raduan Nassar (1996, p.25 e p.27) em entrevista afirma: “Aliás, só para completar, acredito que a boa prosa tenha sido sempre poética. [...] Valorizo livros que transmitam a vibração da vida [...]”. A heteroglossia das ruas, praças, feiras; das conversas familiares, “a fonte de uma alegria/ ainda que suja e secreta”. A poética do corpo e todas as suas secreções – Ferreira Gullar pensou em meter o dedo na “garganta da linguagem” para vomitar os quase dois mil versos do “Poema sujo”; a prosa caudalosa de Nassar projeta-se como jorro masturbatório. A imagem acima sobre a gravitação dos corpos em espaços distintos, a criar diferentes temporalidades, nos foi inspirada por Gullar. Verbo poético totalmente dialogizado, aberto à multiplicidade das mais distintas vozes, Gullar tematiza com perspicácia a noção de cronotopo bakhtiniana e permite a ponte com *Lavoura arcaica*. Alguns exemplos: “É impossível dizer/ em quantas velocidades diferentes/ se move uma cidade/ [...] onde a velocidade da cozinha/ não é igual à da sala (aparentemente imóvel/ nos seus jarros e bibelôs de porcelana)/ nem à do quintal/ escancarado às ventanias da época/ [...] da rotação do sono/ sob a pele,/ do sonho/ nos cabelos?/ [...] a rotação/ da mão que busca entre os pentelhos/ o sonho molhado os muitos lábios/ do corpo/ [...] e cada um desses fatos numa velocidade própria [...]” (GULLAR, 2001, p.59-60). Reflexões poéticas sobre a intrincada relação espaço-tempo como essas se estendem por vários versos, revelando a consciência de um tempo encarnado, material e concreto, pois que preenchido de sentido e historicidade pela intervenção humana.

³ A carne da família parece ser da mesma matéria daqueles móveis e utensílios, o quanto o tempo impregnou, fundiu ambos – “[...] o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio, talhado com a madeira dos móveis da família” (NASSAR, 1989, p.45).

quartos. Na sala-púlpito a textura rígida dos textos compilados pelo pai era o alimento oferecido, um tanto indigesto para apetites extravagantes como os de André. Na cama, o fervor religioso, mesclado a uma tessitura sutil de falas e toques maternos, vai minando aqueles princípios sólidos, acordam em André uma outra consciência, preparam o terreno para a floração de outros discursos – os da transgressão.

Apetece ao imaginário moderno a exclusão da figura paterna do *Cântico dos Cânticos*, parece mesmo permitir que a fragrância de suas metáforas exale mais livremente; posto em contraste, aumenta seu valor, num conjunto de livros em que a lógica patriarcal é tão imperativa. Com Bakhtin (1998) podemos dizer que essa “última instância semântica”, responsável pela arquitetônica da obra, que é o autor-criador, revelou competência e saber ao buscar nesse livro destoante as metáforas para falar do amor proibido dos irmãos.

Bucólico capricho

Recuperemos, portanto, o trajeto dos delitos de André; perceberemos inclusive que um recurso muito mobilizado pelos autores/redatores bíblicos – a repetição⁴ – pode ser encontrado na articulação da narrativa. Um dos primeiros objetos de seu desejo perverso foi uma “cabra predestinada”. Sobre os predestinados na Bíblia paira uma aura de santidade, como se fossem ungidos para uma missão, um papel fundamental no destino de outro personagem ou até mesmo da coletividade. Schuda era predestinada para quê? Note-se como André faz incidir sobre o objeto uma entonação irônica:

[...] quando uma haste verde atravessada na boca paciente – era mastigada não com os dentes mas com o tempo; e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada. (NASSAR, 1989, p.21).

No imaginário judaico-cristão, a cabra vincula-se ao mal, à luxúria, mas é também um animal dedicado ao sacrifício, à expiação. Nas relações substitutivas que o filho torto opera para saciar seus desejos, a irmã irá figurar na pira sacrificial, ao final da trama, condenada a expiar uma culpa que é de toda a família: notoriamente um papel vicário – que ocupa o lugar de outrem, de outra coisa.

⁴ Robert Alter (2007, p.151) lembra que uma das características mais marcantes da narrativa bíblica é a repetição; devido à abundância com que o recurso é usado, alguns leitores modernos tomam-no inclusive como prova de um certo “primitivismo” das Escrituras. Alter argumenta com exemplos e análises formidáveis que às vezes um pequeno acréscimo, uma leve mudança no que parecia “ser uma repetição *ipsis literis* [permite] muitas complicações psicológicas, morais e dramáticas das histórias bíblicas”. Em *Lavoura arcaica*, interessa a repetição de algumas ações nos cuidados de Schuda e na sedução da irmã, a captura das pombas e a de Ana, mas sobretudo as festas (no início e no final da narrativa), que parecem repetir-se, mas que indicam mudanças substanciais.

É um “salmo profano” o que André compõe para cantar a formosura daquela “cabra de menino”. Certa candura da voz que narra mal esconde a perfídia em usar as imagens do *Cântico* para celebrar o (capri)choso⁵ idílio. O hábil jogo de olhares, que será usado posteriormente para espicaçar o desejo da irmã, nas portas e janelas da casa velha, já estava presente aqui – “mal ousava espiar através das frinças” e encontra-se no *Cântico* 2,9: “[...] É ele que está presente por trás de nossas paredes/ dele o olho que vela pelas janelas/ dele o olho que brilha pelas treliças.” (CAMPOS, 2004, p.118).

Nesse mesmo versículo, o amado é comparado ao cervo⁶ ou “cria da cabra montanhesa”. Frei Luis de Leon chama esses movimentos de “juegos graciosísimos de amor”, um mostrar-se e esconder-se, artimanhas inventadas por Eros para mais enredar os amantes. No primeiro exercício de sua perversão, André autoneomeia-se pastor lírico de Schuda e irá tratá-la com “cuidados de amante extremoso”. Imagens arquitetônicas, a evocação de cheiros e unguentos presente no *Cântico*, tudo será usado para celebrar o sacrilégio. No poema semítico, numa das mais exóticas imagens, o pescoço da Amada será comparado à Torre de Davi; em *Lavoura arcaica*, o corpo ancho da Sudanesa está “suspenso nas colunas bem delineadas das pernas” e “se escultura... inteiro”. A Sulamita preparou um “leito de verdura” (BRANDÃO, 1985, p.17), ou, na glosa à Gonçalves Dias de Haroldo de Campos, um “leito feito de folhas verdes”; a “cabra de brincos” tem uma “cama bem fenada, cheirosa e fofa”, um “quarto agreste de cortesã”. No jogo especular que a narrativa articula, será como prostituta que Ana aparecerá no final do romance. O inebriamento produzido por nardos, mirra, flores e vinho no *Cântico* ganha, nesse quadro do romance, um equivalente lúbrico: “era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmidas mergulhando nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela” (NASSAR, 1989, p.20).

Se a bela amiga, adocida de amor, pede para ser fortalecida com “tortas de uva”, revigorada com “polpa de maçãs” (CAMPOS, 2004, p.117), Sudanesa chega à fazenda “pedindo cuidados especiais” e seu pastor adolescente, extremoso, prepara-lhe um “cocho sempre limpo com milho granado de debulho e um capim verde bem apanhado onde eu esfregava a salsa para apurar-lhe o apetite” (NASSAR, 1989, p.20). A consecução do ato sexual que tanto parece ofender os hábitos da higiene e moral cidadina é precedida ainda de um último capricho:

⁵ “Os caprichos, mais de André do que da cabra, são etimologicamente recuperáveis. Chevalier (2001, p.156) assim se expressa: ‘Na França, quase nada se conhece da cabra a não ser sua agilidade ou, segundo La Fontaine, seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (capris), deriva a palavra capricho.’” (MOTA, 2002, p.93).

⁶ Cavalcanti (2005, p.304-305) mostra como as palavras hebraicas *tzvaót* e *ayalót* (cervo, cabrito, cervídeo etc.) receberam as mais diversas traduções. Algumas reforçam o caráter sexual, outras de ternura. Abrindo frestas na construção paterna, o discurso do filho polemiza com a poesia bíblica, o que no *Cântico* são metáforas transforma-se em *Lavoura arcaica* em expressão de literalidade.

[...] dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano,⁷ com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mas generosa; quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 1989, p.21).

O circunlóquio discursivo mimetiza os movimentos do “sedutor”; cada passo, ainda que mobilizado pelo desejo, tem a sopesá-lo o cálculo da razão, no “sequestro” da irmã isso se torna ainda mais verdadeiro. Como a fala de Nassar evita um realismo naturalista e tolda as revelações, mesmo as mais sórdidas, de um tom lírico, o estranhamento produzido é um misto de choque e aceitação.

A festa dos sentidos

Outro quadro que prefigura a captura da irmã também se situa na infância de André. Trata-se dos ardis preparados para prender as pombas, estratégias que requeriam inclusive uma ciência aprendida com o pai (baseada na sapiência bíblica) – que “existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil”. André diz que era uma “ciência de menino” mas

[...] uma ciência complicada, nenhum grão de mais, nenhum instante de menos, para que a ave não encontrasse o desânimo na carência nem na fartura, capaz de reter a pomba confiante no centro da armadilha; numa das mãos um coração em chamas, na outra a linha destra que haveria de retesar-se com geometria, riscando um traço súbito na areia que antes encobria o cálculo e a indústria. (NASSAR, 1989, p.100-101).

Ora, foi justamente nessa apropriação dos discursos paternos, mas fazendo deles um uso particular, que o protagonista amadureceu. Semente gestada naquele solo úmido encharcado pelos afetos maternos, com o passar do tempo, seus olhos enfermiços voltam-se cada vez mais para divertimentos menos pueris.

Numa dessas ocasiões que famílias de imigrantes celebram suas tradições,⁸ por meio da música, da comida, em que co-memoram suas raízes, é que teremos

⁷ Os dicionários na verdade trazem melão-de-são-caetano. É possível que Raduan Nassar tenha usado o nome com que popularmente a trepadeira é conhecida. A referência tem importância, pois é talvez a única que ajude a pensar que a fazenda/lavoura da família de André esteja no Brasil, pois a erva-de-são-caetano é muito comum em regiões tropicais. A especificação do país em si não é importante, outrossim, lembrar que essa é uma família de imigrantes e que no seu seio trava-se um embate entre as tradições e a ânsia de mudanças.

⁸ Uma das formas pelas quais o povo hebreu manteve durante séculos as suas tradições foi por meio de festividades. Há, no Antigo Testamento, exigências em relação a algumas das celebrações. A festa que se celebra em *Lavoura arcaica* não tem necessariamente um sentido religioso, mas pequenas indicações (o tio pastor com sua flauta, a roda, o bater de palmas parecem indicar que são músicas tradicionais as que alimentam a dança).

uma das melhores apresentações de Ana e de como seus gestos atingem André. A festa, que parece ecoar os momentos em que o coro surge no *Cântico* para celebrar a beleza da Sulamita, traz ainda outras significativas ressonâncias do poema bíblico e, sobretudo na segunda versão (ao final do livro), com pinceladas carnalizadoras:

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol um jogo alegre e suave de sombra e luz [...] era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas. (NASSAR, 1989, p.28-29).

O rústico Iohána, tão enleado aos ritmos da natureza, tão jungido à terra (note-se que os outros parentes moram na cidade e, portanto, estariam mais suscetíveis a “heteroglossia das ruas e das praças”), esse lavrador quer acreditar que a sementeira que cultiva há de permanecer íntegra, protegida. Durante a festa, ele mesmo arregimenta moços e moças para a dança “[...] certo então de que nem tudo num navio se deteriora no porão” (NASSAR, 1989, p.32); no entanto há um elemento, sobre o qual as Escrituras fazem muitas advertências, que pode subverter os juízos e instaurar uma outra ordem – o vinho. Não é à toa que o círculo que começa girando como se fosse a roda de um carro de boi (pesada, a lembrar os ritmos do trabalho) ganhará celeridade e passará à roda de moinho (que tritura, que esmiúça).

A destilação do discurso amoroso em *Cantares* parece atrair “[...] para sua órbita coisas, plantas, animais, geografia” (LANDY, 1997, p.327), há um momento em que o torvelinho das sensações parece convocar os elementos da natureza a coparticiparem da festa e forma-se um coro polifônico (aqui não no sentido bakhtiniano) e dionisiaco; somente André, na sua consciência cindida, no seu sentimento de excluído, não se integra totalmente, o que não impede que a *seu modo* ele se divirta. O apelo sinestésico que atravessa o Shir Ha-Shirim – nome hebraico do *Cântico* – está presente no quadro festivo. As frutas partidas (que ganham uma conotação sexual) são colocadas no centro do espaço e metaforizam o próprio convite ao inebriamento dos sentidos:

[...] cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança. (NASSAR, 1989, p.29).

Pablo Andiñach (apud CAVALCANTI, 2005, p.296) lembra que há “[...] uma percepção muito antiga da vinculação existente entre erotismo e alimentação. ‘Tem a ver com a exploração dos sentidos: a distinção entre os gostos para a qual estão preparadas a boca e a língua, o sabor dos frutos, a ingestão que incorpora o desejado ao corpo e a digestão que transforma o que antes era externo em parte do corpo.’”

André ceva seus olhares naquele que é talvez o mais saboroso fruto (justamente o mais interdito)⁹ daqueles que se ofertam na festa familiar. No *Cântico* a evocação frequente dos frutos, dos perfumes, dos sabores do leite, do mel e do vinho permite que o corpo da Amada se identifique com essas delícias, é ela o jardim de fragrâncias, ela mesma o alimento. O que era o espaço do idílio, o pardês recuperado, transita metonimicamente, e os corpos dos amantes tornam-se o paraíso a ser habitado. Vejamos os seguintes versículos do quarto capítulo do *Cântico*:

3. Feito um fio escarlate teus lábios
e tua boca beleza pura
Feito metades de romã
tuas faces por trás do véu

10. Como tuas doçuras são belas minha irmã-esposa
Com tuas doçuras são boas
melhores que o vinho e o aroma dos teus bálsamos
melhores que todos os perfumes

13. Tuas ramas pomar de romãs
com frutos de delícia
Cipros junto com nardos

16. Acorda Vento-Norte acorre Vento-Sul
sopra sobre meu jardim
difunde torrentes de perfume
Virá meu amigo para o seu jardim
e comerá seus frutos de delícia.
(CAMPOS, 2004, p.123-126).

⁹ Bataille (1987, p.199), refletindo sobre o “enigma do incesto”, se pergunta: “Por que uma sanção, a do interdito, ter-se-ia imposto com tanta força – e por toda parte – se não fosse oposta a um impulso difícil de vencer como a atividade genésica? Reciprocamente, o objeto do interdito não foi apontado à cobiça pelo fato mesmo do interdito? [...] O interdito, sendo de natureza sexual, acentuou, de acordo com a aparência, o valor sexual de seu objeto. Ou melhor, deu um valor erótico a esse objeto.”

De fato, é surpreendente que imagens de tal teor erótico estejam no coração das Escrituras. Antes do século XX, a não ser nos poetas fesceninos, na erótica libertina época da Revolução Francesa (mas mesmo aí o que se encontra é um rebaixamento proposital ao nomear os prazeres do corpo), é difícil encontrar versos que guardem tal tonalidade erótica, plasmada com a espontaneidade e beleza com que o *Cântico* o faz – alguns lembram Safo.

Esse tipo de descrição da beleza física, como as citações que fizemos do quarto capítulo do *Cântico*, é chamada de *wasf*¹⁰ – literalmente, descrição em árabe. No *Cântico* temos *wasfs* completos, que descrevem, como numa tomada de câmera, as várias partes do corpo, ou fragmentos, em que se enfatizam pormenores. A maioria das imagens remete ao mundo natural, e outras (sobretudo as que se referem ao Amado), ao mundo da cultura – arquitetura, escultura, por exemplo. Os intérpretes da Bíblia às vezes se enfrontam em intermináveis disputas no afã de destrinçar as exóticas comparações estabelecidas entre o(s) corpo(s) da Amada/Amado e imagens paisagísticas e/ou escultóricas, tal como relacionar os cabelos da amiga a um bando de cabras descendo as escarpas da montanha de Galaad, ou dizer que o seu pescoço lembra a torre de Davi. Olhos e ouvidos mais sensíveis à plasticidade das imagens poéticas lembram que aquilo que soa como exotismo para o gosto contemporâneo devia fazer parte de convenções poéticas do tempo e lugar. Críticos sagazes, como Falk (2000, p.258-259), lembram que Petrarca comparava dentes com pérolas e bochechas com rosas.

Os “*wasfs*” do libanês-paulista Nassar, se assim podemos chamar as descrições do corpo de Ana, são tomados tanto do *Cântico* como de um imaginário pastoril plausível a quem saiba lavrar campos e discursos. O certo é que, submetidos à pauta luciferina de André, os acordes do *Cântico* ganharão algumas dissonâncias, a poesia parece envenenada. O surgimento de Ana na festa produz uma espécie de aceleração temporal, como se tudo ganhasse uma qualidade diferente – o martelo dos eventos¹¹ a esculpir o espaço, os indivíduos: “e não tardava Ana, **IM**paciente, **IM**petuosa, o corpo de **cAMP**ônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos” (NASSAR, 1989, p.30, grifo nosso), “a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara” (NASSAR, 1989, p.32).

¹⁰ Fornecemos aqui a definição completa de Falk (2000, p.253): “*Wasf*, uma palavra árabe que significa ‘descrição’, é usada para se referir a um tipo de poema ou fragmento poético que descreve, por meio de uma série de imagens, as partes do corpo do homem e da mulher. Se os *wasfs* não são incomuns na moderna poesia árabe, na antiga literatura hebraica eles aparecem apenas no *Cântico dos Cânticos*. A semelhança entre certas passagens do *Cântico* e os modernos poemas árabes foi descoberta no século passado; por esta razão, o termo técnico *wasf* se tornou familiar nos estudos acadêmicos do *Cântico*”.

¹¹ Martelo dos acontecimentos e forja do tempo são metáforas de Bakhtin (1998, p.230) para pensar a complexa relação tempo/espaço e a mútua transformação que um exerce sobre o outro.

Dança sinuosa das sonoridades como a sanha de serpente (é assim que André a vê) se apossa do corpo da irmã. Paródia (canto paralelo) – cada imagem do *Cântico* se faz acompanhar de outras, tomadas também na lavoura bíblica e que problematizam a visão plácida daquele encontro:

[...] essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfaldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico. (NASSAR, 1989, p.30-31).

Alguns intérpretes do *Cântico* defendem que versículos do livro de *Provérbios* funcionam como paródias depreciativas do sexo feminino, que poeticamente é celebrado no poema atribuído a Salomão. *Provérbios* que, segundo nosso ponto de vista, fornece um considerável arsenal de dizeres para o sermônário do pai, adverte sobre o perigo da sexualidade que as mulheres encarnam, sobretudo aquelas que tomam a iniciativa. “As palavras e as imagens que têm implicações eróticas no *Cântico dos Cânticos* são usadas de modo a parecerem corruptas ou banais em *Provérbios*” (BEKKENKAMP; VAN DIJK, 2000, p.93). Note-se essa possível glosa do *Cântico* 4,11 – “Mel escorrendo dos teus lábios esposa/ Mel e leite debaixo de tua língua/ e o odor de teu corpo como o odor do Líbano” (CAMPOS, 2004, p.125) – “Porque os lábios da mulher licenciosa destilam mel,/ e a sua boca é mais macia do que o azeite;/ mas o seu fim é amargoso como absinto,/ agudo como a espada de dois gumes.” (BÍBLIA, *Provérbios*, 5, 3-4)¹².

A irmã é esse signo-encruzilhada, virgem e “cortesã”, poço de pulsões. Atentemos para o fato de que não se trata simplesmente (como se fosse pouco) da ambiguidade da palavra na poesia. O tom com que a voz narrativa faz essas revelações é um tom polêmico. Mais do que endossar a visão patriarcal que condena

¹² Bíblia Sagrada (1988).

a mulher, a fala de André mostra-se entusiasmada, identifica-se – “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo.” (NASSAR, 1998 p.30).

Ana, adorável serpente

A cena coreográfica da entrada de Ana ilustra como Nassar salpicou sua narrativa de motivos bíblicos, figuras e situações buscadas em diferentes gêneros que perfazem o *corpus* das Escrituras, imagens que rearticuladas dão o retrato tenso dos personagens e de seus atos. Ana “trazia a peste no corpo”, são muitas as sugestões que essa imagem pode evocar, como se fosse um espírito maligno que se apossasse do seu ser. No Velho Testamento, são vários os personagens que, ao se afastarem dos mandamentos de Iahweh, são tomados por espíritos malignos, alguns ‘enigmaticamente’ enviados da “parte do Senhor” (BÍBLIA, I SAMUEL 18,10).¹³ Mas, tendo em vista a exuberante sensualidade dessa dançarina, o estigma que pesa sobre ela parece estar associado à condenação feita em *Provérbios* contra a mulher sedutora, a que desorbita a razão/sensatez masculina. Repleto de brocardos moralizantes, o livro de *Provérbios* faz a defesa da fidelidade conjugal e da mulher legítima e muitos versículos louvam a mulher perfeita. Por outro lado, há também vários que depreciam as “insensatas” – 11,22; 19,13; 21,9; 25,24; 27,15; 31,3 (A BÍBLIA DE JERUSALEM, 1985, p.1123).

A Tanak tem mulheres memoráveis que, no viés patriarcal predominante nessa literatura, teriam sido responsáveis por seduzir (ou tentar) e até mesmo levar à destruição alguns homens importantes no Antigo Israel. A mulher de Potifar teria investido contra um casto (e resistente) José; a trama com que Dalila enredou o nazireu Sansão parece ainda mais poderosa do que as sete tranças do juiz israelita; Davi, ungido de cuja descendência remotamente nasceria Jesus, não resistiu aos encantos de Betsabá,¹⁴ que se banhava no interior de seus palácios. O fascínio que os arabescos da arte do Oriente exerce sobre os olhos ocidentais reduplica-se nessa escrita que, ao falar de impetuosidade e destreza, precisão e curvatura desses passos/requebros de cigana, é ela mesma uma geometria antieuclidiana, uma escrita

¹³ A referência aqui é proposital para jogar com a própria narrativa nassariana e essa figura “ambígua” do pai cujo nome parece uma variação de IHVH. Tanto de um quanto de outro parece jorrar o bem e o mal. Os redatores da Bíblia de Jerusalém comentam: “Havendo o espírito de Iahweh (BÍBLIA, Juízes, 3,10) abandonado Saul (BÍBLIA, livro, 15,23), este é ‘tomado’ por um mau espírito. [...] A consciência de sua rejeição por Deus e o abandono de Samuel atuam sobre o temperamento arrebatado do rei e provocam crises de loucura (BÍBLIA, livro, 18,10s; 19,9s) (A BÍBLIA..., 1985, p.443, nota q).”

¹⁴ No caso de Betsabá é preciso que se diga que o caráter elíptico da escritura bíblica não revela detalhes da sua voluptuosidade, antes deixa entrever que David teria usado do seu poder para possuir uma mulher casada.

da subversão. Cigana¹⁵ não parece estar aqui num sentido totalmente depreciativo, antes associado ao “temperamento mediterrâneo” dessa filha de imigrantes. O entusiasmo que ela suscita é parecido com aquele provocado pela beleza da Sulamita que leva o coro do *Cântico* 7,1 a pedir: “Volta, volteia Sulamita/ volta volteia e nós te estaremos contemplando/ Na Sulamita o que tanto contemplais?! é vê-la enquanto dança a dança-dos-campos-rivais” (CAMPOS, 2004, p.132). Brandão (1985, p.31) diz que a bailadora do *Cântico*, entre as duas filas do coro é, ela mesma, “uma ronda música”.

Todo esse entusiasmo da voz, do olhar apaixonado, não impede, já que seu discurso é todo impregnado da lógica paterna, que André associe a irmã ao símbolo da perdição humana (herança sobretudo da exegese cristã) que é a serpente. Na bela tradução que Haroldo de Campos faz da gesta da criação – *Bere’shith* (Gênese) –, o babélico tradutor lembra que há, no original hebraico, um jogo entre as palavras hebraicas:

[...] *'arom* (plural *'arummim*), v. II, 25 (“desnudos”), referindo-se ao homem e à mulher em situação de inocência edênica; *'arum*, v. III, 1 (“astuto”), reportando-se à serpente como “o mais astuto entre os animais”; e, finalmente, *'arur* (com “álef” e não com “ayin”), “maldita”, dizendo respeito à serpente, amaldiçoada por Deus em III, 14. (CAMPOS, 2004, p.38).

A serpente teria incitado o casal primordial a “conquistar o proibido”, “lisonjeira e insinuante”, senhora da malícia, tornou-se maldita: “E disse O-Nome-Deus à mulher/ por que fizeste isso?! E disse a mulher/ a serpente **enlevou-me/** e eu comi // E disse O-Nome-Deus à serpente/ pela malícia do que fizeste/ serás maldita [...]” (CAMPOS, 2004, p.57, grifo nosso).¹⁶

Harold Bloom faz uma instigante releitura do papel da serpente nessa história que pode servir aos nossos intentos interpretativos. Ele nos convida a desembaraçarmo-nos da “escandalosa proeminência que ela alcançou na teologia cristã e na literatura de ficção do ocidente.” (BLOOM, 1992, p.197). O autor de *Abaixo as verdades sagradas* pergunta-se por quais meios a aliciante serpente veio a se transformar em Satã. Seriam escritos judaicos e heréticos do século I a.C. os primeiros a satanizar a encantadora serpente. A vinculação com o fruto proibido, a

¹⁵ Capitu, a mais deliciosa personagem-enigma da literatura brasileira, também é chamada de cigana. Para Bosi (2007, p.32-33), os atributos de dissimulação e obliquidade ou de gente marginal e cúpida (cigana) são referidos a Capitu pelo olhar tipificante dos agregados. O apaixonado Bento e a argúcia machadiana traduziriam essas depreciações em “[...] olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar [...] o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e de poder, uma só energia latente naquela mulher.” O serpentear da cigana em *Lavoura arcaica* é expressão dessa energia – “[...] em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante.” (NASSAR, 1989, p.31).

¹⁶ *Bere’shith* II, a segunda história da criação, III, 13 e 14.

consciência da nudez (e as nefastas associações que permitiram posteriormente a depreciação do corpo – que segundo Bloom não estão em J), viriam a encontrar, por caminhos tortuosos, ressonância nas cartas paulinas e depois nas alegorias dos primeiros padres.

A ousada leitura de Bloom faz-nos ver que, na versão javista, de fato, a serpente está totalmente integrada no Éden; ela era tão-somente mais um animal, dotado, sim, de astúcia, mas nada autoriza a “pensar nela como algo mágico ou mitológico” (BLOOM, 1992, p.198). Eva não se assusta quando a serpente dirige-lhe a voz, como se todos, humanos, animais, flora, se harmonizassem naquele jardim de delícias.

Na sagaz interpretação de Bloom da história primordial, quem sai mais negativamente retratado é o próprio Iahweh. A ironia de J estaria em mostrar o absurdo no fato de que a serpente detenha uma argúcia, compartilhada somente com os anjos, que não foi dada a Adão e Eva, além de ser plantada, justamente no centro do jardim, uma árvore de frutos apetecíveis que não podem ser comidos. Quando pensamos nas punições a que serão submetidas essas quase “crianças” envergonhadas do pequeno delito e a arдилosa serpente (mas esse parece ser um atributo dado pelo próprio Iahweh), ressuma a dureza do pai/juiz.

Na travessia para *Lavoura arcaica*, podemos fazer algumas perguntas. Aquele pai, que parecia tão cioso da organização familiar, do comportamento de cada filho(a), não percebia que algo apodrecia no porão do navio? Note-se que a bela irmã que serpenteia por entre frutos e convidados parece estar totalmente integrada no ambiente da festa e, pelo menos em sua primeira versão, não escandaliza a audiência. O que era astúcia da serpente na versão de J é, nessa cena de *Lavoura arcaica*, beleza e saudável sensualidade que a “solenidade [paterna], umedecida” pelo vinho, chancela. O chefe familiar, nos seus sermões, dizia que, se algum dia um “sopro pestilento” vazasse os “nossos limites tão bem vedados [...] insinuando-se sorratamente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família” (NASSAR, 1989, p.61), nenhuma mão haveria de se fechar contra o “irmão acometido”. Esse Iohána não ficará satisfeito em expulsar os filhos e lançar sobre eles as punições que Iahweh lançou sobre suas criaturas de barro insufladas pelo hálito de sua própria boca; o pai de *Lavoura Arcaica* parece o Senhor dos Exércitos de outras passagens bíblicas, um Deus vingativo e encolerizado que desfechará um golpe mortal sobre a dançarina oriental.

Em *Bere'shith* 3,13, a expressão que Eva utiliza para falar da estratégia usada pela serpente para seduzi-la é enlevo:¹⁷ “E disse O-Nome-Deus à mulher/ por que fizeste isso?/ E disse a mulher/ a serpente enlevou-me e eu comi” (CAMPOS, 2004, p.57). Arrebatada é como se encontra a audiência que assiste aos volteios da bela

¹⁷ Enlevo: encanto, encantamento, transporte, arrebatamento dos sentidos, êxtase (CALDAS AULETE, 1958, v.2, p.1740).

campônia, já o apreciador oculto vive um misto de êxtase e dilaceramento, mas, como confessa à mãe, também estava se divertindo. No rito de desejar... desejando, André forma também a sua consciência (da nudez, de si mesmo) e, mais do que isso, desenvolve um “conhecimento da liberdade e dos limites da liberdade [...] conhecimento do bem e do mal” (BLOOM, 1992, p.200).

Se os nossos pais edênicos foram expulsos, pois Iahweh temia que eles se tornassem como Deus e os anjos, André, no seu exercício de transgressão, também ameaça, se não igualar-se ao pai, pelo menos, na força dos seus argumentos, investir-se do papel de um pequeno satanás, na “etimologia hebraica o adversário [...] o acusador”, alguém “que duvida do êxito da obra” e dos mandamentos do pai (A BIBLIA DE JERUSALEM, 1985, p.882, nota g).¹⁸

Harold Bloom (1992, p.194-6), maravilhado com a fábula da criação da mulher na versão de J, até porque “não temos nenhum outro relato da criação da mulher que tenha sobrevivido desde o antigo Oriente Médio”, lembra que esse escritor, cuja grandeza ele compara a Dante e Shakespeare, não só se demorou seis vezes mais na descrição do surgimento dela do que do homem, como teria feito de Hava (Eva), uma espécie de “criança ativa, a mais curiosa e com mais imaginação”. Os movimentos da pomba-irmã em *Lavoura arcaica*, os gestos e curiosidade que demonstrará na progressão narrativa, autoriza-nos a atribuir-lhe estes mesmos qualificativos, e, por que não afirmar, tal como Eva, sofre, por parte do “pai maternal e juiz vingativo” (assim Bloom qualifica Iahweh), uma punição incomensuravelmente maior que seu delito.

Conclusão

Cada tema, cada objeto que o discurso narrativo articula está submetido a uma disputa. O signo irmã e todas as imagens a ela associadas é submetido a uma dúplici acentuação. A voz que a descreve/define/desvela é uma fala amorosa, e daí a ênfase nos encantos, na beleza. Mas o discurso não é ensimesmado, ele projeta-se *contra* os ouvidos do irmão mais velho e, ao fazê-lo, tem a pretensão de atingir a catedral paterna. O próprio fato de pinçar imagens em rincões distintos do chão bíblico (algumas totalmente antitéticas) e articulá-las para desenhar sua

¹⁸ André Chouraqui (1998), somente na tradução que fez do livro de Salmos, encontra para o príncipe das trevas “[...] cento e doze nomes, sobrenomes, títulos e qualidades.” O levantamento feito pelo estudioso bíblico impressionou-nos, pois vários deles são usados pelo próprio André para se autoqualificar. Diz Chouraqui (1998, p.16-18): “[...] essencialmente ele é o rasha’, o que não pode encarar o julgamento de Elohim, o perverso, o criminoso. [...] Criatura ferida, nada pode preenchê-lo. [...] Ele recusa a resignação [...]. Vive entre quatro paredes” (lembrar a importância do motivo cronotópico do quarto para André). “O salmista nos faz ver o esgar de sua boca, de seus lábios, o movimento de sua língua que produz ilusão e tormento [...] seu gozo é cativo de seus horizontes; não é mais que zombaria e ranger de dentes. [...] é para si mesmo sua própria medida [...]”

própria subjetividade e a da irmã faz surgir uma chispa de sentido. Essa estratégia mostra toda a sua produtividade quando o retrato do pai é revelado em seu caráter compósito e contraditório. Não só a perspectiva maniqueísta do pai será abalada com essa estratégia discursiva; se lembrarmos que quem orquestra essas vozes é o autor-criador e que seu compromisso é com uma literatura dos grandes significados,¹⁹ é todo um arcabouço ideológico autoritário, segregador, presente nos diversos campos do saber humano – o religioso, o político, às vezes o científico –, que será colocado em xeque. Os personagens da prosa nassariana, tal como os de Dostoiévski, são personagens que falam e, para performar a voz deles, o autor-criador busca os fios dos dizeres em “diversas geografias”, o retrato humano desses seres é rico e lembra que qualquer pretensão à univocidade é ilusão.

MOTA, B. C. The tillage and the garden: the chords of the song dialogized in the prose of Raduan Nassar. *Itinerários*, Araraquara, n.35, p.41-60, Jul./Dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *One of the oldest and most beautiful chants of natural's love celebration between a man and a woman (it is if we get rid of any allegoric reading of the hebraic poem), The Song of the Songs offer truthly ruined and problematised images to talk about the main character's incestuous passion of Lavoura arcaica. The sister's body is also garden, tillage and when praised is grown and will cause the father's rage and the family's shattering. We could say it is a poisoned poetry to understand the manipulation of the poetic images which in relation to The Song can help the main character to reveal the paternity's disorder. The metaphors become a stage of fight in which two orders dispute the hegemony: the law and the desire. The main goal of this work, which is part of the research we developed at the doctorate, is to analyze how the symbols and images of the Chant enter dialogically in Andre's torrential voice and become indexes of ideological positions, to talk about consonance with Bakhtin's Circle ideas.*

■ **KEYWORDS:** Lavoura arcaica. *The Song of the Songs*. Dialogism. Poetic biblical.

¹⁹ A profissão de fé, nesse tipo de literatura, é feita pelo autor-pessoa (Raduan Nassar), na famosa entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “De Dostoiévski, dizem até que ele escrevia mal em russo. As leituras que nos acompanham a vida toda foram as dos artistas dos significados. Poucas vezes eles trabalharam a frase com artifícios visíveis demais, mas são deles as nossas leituras inesquecíveis” (NASSAR, 1996, p.25).

Referências

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1985.

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1988.

ALTER, R. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____. **The art of biblical poetry**. New York: Basic Books, 1985.

ARMSTRONG, K. **A Bíblia: uma biografia**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulysses. In: _____. **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.1-20.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Ed. da Unesp; Hucitec, 1998.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEKKENKAMP, J.; VAN DIJK, F. O cânon do Antigo Testamento e as tradições culturais das mulheres. In: BRENNER, A. (Org.). **Cântico dos cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução de Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p.75-96.

BLOOM, H.; ROSENBERG, D. **O Livro de J**. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BOSI, A. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRANDÃO, F. H. P. **Cântico maior**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

CALDAS AULETE: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Delta, 1958. 5v.

CAMPOS, H. de. **Éden: um tríptico bíblico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Signos, 38).

CAVALCANTI, G. H. **O Cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções**. São Paulo: EDUSP, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHOURAQUI, A. **A Bíblia**: louvores (salmos). Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Imago, 1998. v.1.

FALK, M. O wasf. In: BRENNER, A. (Org.). **Cântico dos cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução de Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p.253-262.

GULLAR, F. **Poema sujo**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

LANDY, F. O Cântico dos Cânticos. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997. p.327-341.

MEYERS, C. Imaginário de gênero no Cântico dos Cânticos. In: BRENNER, A. (Org.). **Cântico dos cânticos a partir de uma leitura de gênero**. Tradução de Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p.221-38.

MOTA, B. C. **Heterogeneidades discursivas e emergência do sujeito em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar**. 2002. 126f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

NASSAR, R. A conversa. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Raduan Nassar, São Paulo, n.2, p.23-39, set. 1996. Entrevista concedida a Antonio Fernando De Franceschi e outros.

_____. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SALOMÃO. **Cântico dos cânticos**. Tradução de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto, 2000.

_____. **Cântico dos cânticos**. Tradução de José Tolentino Mendonça. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1999. Edição bilíngüe.

SILVA, J. W. C. da. **A beleza do corpo**: uma apreciação do livro Cântico dos cânticos a partir do corpo. São Paulo: Paulinas, 1997.

Recebido em: 26/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

UM IMPERADOR NO SERTÃO: *ANGÚSTIA* E O LEGADO DE *CARLOS MAGNO*

Fernando de Sousa ROCHA*

- **RESUMO:** Em *Angústia*, romance de Graciliano Ramos de 1936, a *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* aparece como leitura de Camilo, pai do protagonista. Este artigo analisa a *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* como sendo indicativa do legado linguístico com o qual Luís da Silva, o protagonista do romance de Graciliano Ramos, deve se defrontar. Tal legado visa a uma transição de um mundo determinado pela ação a um universo letrado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Fala. Escrita. *História do Imperador Carlos Magno*. Legado. *Angústia*.

Terceiro romance de Graciliano Ramos, *Angústia* (1936) narra a decadência de uma família de terra-tenentes, pela qual um herdeiro, Luís da Silva, se vê alienado da posição social que seu avô ocupava, bem como da maneira como as trocas linguísticas estavam ligadas ao universo físico e às ações que o mantinham ou modificavam. À época de seu avô, o que era dito se realizava concretamente, com a ajuda de outros agentes, outros corpos e forças, sendo o processo que levava do dito ao fato indicativo do comando que o falante tinha sobre outros agentes dentro de seu grupo social (ou até mesmo fora dele). Diferentes vozes podem ser identificadas como representantes desse universo comunicativo: a do vaqueiro, a do coronel, ou da rezadeira. E da mesma maneira que a fala se tornava visível por meio de sua materialização no universo físico, as inscrições também se revelavam como marcas públicas, facilmente notáveis: cicatrizes sobre o corpo, como no lombo do escravo açoitado, ou incisões em um rifle para contar o número de vítimas do jagunço. Dispositivos da memória, pois registram atos, tais marcas devem ser lidas como signos da posição social e poder do falante. Entretanto, já que a decadência vai de encontro com a manutenção de poder, implícita no modo de comunicação que poderíamos identificar como “fala-ação” (ou seja, a fala levaria necessariamente a uma ação dentro do mundo físico), *Angústia* constitui-se também numa narrativa que enfatiza a questão do legado e da herança. Afinal de contas, há que levar em conta a maneira como uma posição social dominante passa de uma geração a outra e, acima de tudo, como um herdeiro pode (e deve) conciliar o que lhe é passado

* Middlebury College – Departamento de Espanhol e Português. Middlebury – VT – Estados Unidos. 05753 – frocha@middlebury.edu

pelo sangue com seus próprios feitos. No entanto, o que acontece, como no caso de Luís da Silva, quando o herdeiro não pode ser herdado?¹ E, se isso de fato procede, que tipo de legado poderia o suposto herdeiro reivindicar como seu? A *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* fornece, a meu ver, indicações sobre o legado linguístico de Luís da Silva em *Angústia*.²

Em suas notas, Luís da Silva não deixa dúvidas quanto ao fato de seu avô ser o antepassado com o qual busca manter uma linhagem, embora talvez seja mais exato dizer que Silva era herdeiro tanto de Trajano como de sinhá Germana, como ele mesmo admite: “Descendo de sinhá Germana, que dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos” (RAMOS, 1997, p.183). No casal Trajano-Germana, com sua explícita divisão sexual do arcabouço familiar, futuros herdeiros encontrariam uma síntese das relações de poder e da estrutura de seu universo social. Tal privação de uma voz e desejo próprios significava que apenas uma voz, um desejo expressava-se e tinha o direito de vir a ser fruído na possessão de outros corpos. A avó Germana, “[...] doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos.” (RAMOS, 1997, p.102). Diferentemente de Trajano, que tinha emprenhado a negra escrava de sua fazenda, sinhá Germana havia conhecido apenas um homem, Trajano, um só desejo, garantindo assim a sucessão familiar.³ Se Trajano estendia a parentela de sua família (e, portanto, seu poder) engendrando filhos bastardos, ao possuir o corpo de sinhá Germana – sua vagina, seu útero –, o dono de escravos e terras assegurava a concentração do poder adquirido nas mãos de um único homem, seu filho legítimo: Camilo, pai de Luís da Silva. É justamente essa concentração de poder por intermédio de filhos legítimos, de uma família estendida em parentelas, e de uma divisão sexual do universo social – paralela à divisão entre aquele que diz o seu desejo e aquele que deve cumprir o desejo do outro ou deixar que esse se cumpra – que Luís da Silva deveria ter herdado.⁴ No entanto, não o poderia ter feito por si só, já que não é filho de Trajano. Essa concentração de poder, Luís deveria tê-la recebido das mãos de Camilo, pela relação de seu próprio pai com sua herança, o que se daria, na verdade, por meio das incursões de Camilo na leitura e no universo ficcional.

¹ A noção de que um herdeiro deve ser herdado (isto é, tomado ou incorporado) pela própria herança é proposta por Pierre Bourdieu (1996, p.11).

² Uma menção ao *Carlos Magno* já aparecera em *Caetés*, romance de 1933, sendo identificado como leitura dos matutos, que mandam os filhos ser domesticados, esse é o termo usado pelo personagem Nazaré, “a palmatória e a murro.” (RAMOS, 1994, p.81). A aprendizagem da leitura e da escrita, ainda dentro dessa veia um tanto quanto cética, leva apenas à falsificação de cartas e assinaturas.

³ A afirmação de Luís da Silva de que descende de sinhá Germana aponta para o fato de que, vindo de um universo dividido entre aqueles que falam/mandam e aqueles que executam/obedecem, Luís corre sempre o risco de cair para um lado ou para o outro. Descender de sinhá Germana, nesse sentido, sugere que Luís é aquele que se rende passivamente ao desejo do Outro tanto quanto o oposto residiria em sua ligação com Trajano.

⁴ Sobre a questão da parentela e sua relação com o mandonismo, ver Queiroz (1976).

Como segunda e terceira gerações de membros de uma família de terra-tenentes (e antigos donos de escravos), tanto Camilo como Luís poderiam ter reforçado os laços necessários entre o poder do dono de terras com o poder que o homem de letras – inserido nos campos da lei, da literatura e da política – exercia em razão de seu domínio do sistema no qual a lei escrita funcionava. À diferença dos laços que Luís cria (concreta ou imaginariamente) com o universo que deveria herdar de seu avô, os que Camilo estabelece com o ambiente rural de trabalho manual são bastante característicos de um filho de terra-tenente. Apenas em ocasiões especiais é que Camilo mais uma vez demonstra suas habilidades como vaqueiro, assim confirmando sua autoridade sobre os outros vaqueiros, os verdadeiros trabalhadores da fazenda: “Em dias de pega Camilo Pereira da Silva desenroscava-se, vestia o gibão, calçava as pernas. [...] Assim paramentado, Camilo Pereira da Silva andava emproado como um galo, e as rosetas das esporas de ferro tilintavam.” (RAMOS, 1997, p.76). A *performance* de Camilo, quase litúrgica mas também ridícula e infantil, constitui uma demonstração de poder sobre o animal e sobre a animalidade que circunda o sujeito humano num entorno rural, provando sua superioridade e seu direito à posição dominante dentro da estrutura que governa a fazenda e seu universo social. Nesse sentido, brincar de boi, como Luís da Silva o fazia, poderia também ser parte de um processo de crescimento cujo objetivo final é ocupar essa posição social de dono de terras e gentes, desde que, em algum momento dessa trajetória, um distanciamento começasse a se operar entre o sujeito e aquilo (ou quem) se sujeita a ele, como o boi. Tal distanciamento deveria se dar, em parte, por meio da palavra escrita, que poderia ter salvado Camilo e Luís da completa ruína se eles tivessem sido capazes de tirar partido do capital simbólico proveniente do *status* de descendente de uma oligarquia rural, ocupando assim posições privilegiadas dentro da nova ordem social que emergia com o esfacelamento da República Velha. As relações entre o poder terra-tenente e o letrado são, porém, absolutamente problemáticas em *Angústia*, haja vista as incursões de Camilo pela leitura e as de Luís pela escrita. Seu pai, Luís observa, “parafusou no romance e [lhe] transmitiu [uma] inclinação para os impressos.” (RAMOS, 1997, p.141).⁵ O legado que Camilo deixa a seu filho, a mediação entre Luís e sua herança, é pois uma imersão no universo das letras, a qual se dá uma vez que o patriarca falece, “numa agonia leve que não queria ter fim.” (RAMOS, 1997, p.13). Com a morte

⁵ O parafuso é símbolo, para Luís da Silva, da falta de inventividade, do caráter maquinal e passivo dos funcionários públicos, ocupação a que se dedica. Enquanto objeto que roda em torno de seu centro, o parafuso reforça para Luís a idéia de uma carência de movimento e mudanças, sua “insolúvel obsessão, [...] eterno retornar aos mesmos pontos.” (MOURÃO, 1971, p.105). E se define, por um lado, “os processos mentais do protagonista”, a metáfora do parafuso também se reflete sobre a própria escrita, que “circula sempre em torno do mesmo motivo”, conforme aponta Lúcia Helena Carvalho (1983, p.23). Em relação à leitura de Camilo, relaciona-se também com as repetições exaustivas encontradas nas histórias de Carlos Magno, que se desdobram num número infinito de relatos de feitos notáveis, o qual um leitor do século XX poderia facilmente sentir como exasperador.

desse, o universo de parentelas, de comunicação do tipo fala-ação e de inscrições físicas também tende a desaparecer, dando vez ao mundo letrado.

Somente depois da morte de Trajano é que Luís e seu pai se mudam da fazenda para um vilarejo adjacente e, aos dez anos de idade, Luís começa a estudar na escola “para desasnar.” (RAMOS, 1997, p.13). De acordo com o pai, o menino “era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita.” (RAMOS, 1997, p.13). A educação formal deveria, pois, contrabalançar sua animalidade anterior, evitando que se tornasse realmente tão bruto como um cavalo. Ou seja, forçaria uma transição da necidade animal a uma inteligência humana letrada (significativa para o modo como Luís enfrenta o mundo das letras), a qual começa com conceitos dos mais básicos, mas que o menino ignorava: esquerda e direita. Com tal ignorância, o que se põe em risco são também outras noções fundamentais: o certo e o errado, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso. Abestado, incapaz de reconhecer em seu próprio corpo as estruturações do *corpus* social, o menino Luís tampouco seria capaz de desenvolver conceitos derivados dessa oposição primordial (esquerda/direita), tais como destreza (tanto física como intelectual),⁶ lealdade ou proteção, já que o elo que une o sujeito resolutivo em suas ações a seu aliado espacializa-se no próprio corpo, no braço direito daquele que empunha suas armas, real ou metafóricamente. Todos esses são conceitos fundamentais no mundo ficcional de Camilo, as histórias de Carlos Magno, as quais expõem um modelo de apropriação simbólica do legado de Trajano, o mandonismo pelo qual a fala só vale na medida em que é capaz de se traduzir numa ação sobre o mundo físico.⁷

Na *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*, amplamente lida no Nordeste do Brasil até inícios do século XX, Camilo encontraria uma origem, uma afirmação escrita de uma longa tradição que aproxima a suserania europeia do mandonismo nordestino.⁸ “O rei manda” constitui assim noção essencial para a estrutura social representada nas relações entre os personagens, sejam elas entre os pares mesmos ou na vassalagem que os associa ao rei, conforme Roldão recorda ao Duque de Nemé: “Para que os nossos feitos mereçam ser louvados, é necessário fazer o que nos mandão [...]” (HISTORIA..., 1864, p.71).⁹ Mais

⁶ Como compensação fantasmática por não saber distinguir o direito do esquerdo, Luís da Silva, ao recordar seu surto depois de assassinar Julião Tavares, insiste neuroticamente em sua habilidade: “– Sou uma pessoa muito hábil. [...] Uma pessoa muito hábil. [...] Um sujeito hábil.” (RAMOS, 1997, p.216).

⁷ O “mandonismo” no universo sociopolítico é definido como uma forma de dominação, ao mesmo tempo pessoal e arbitrária, que um agente social, devido à posse de recursos fundamentais (a terra, em geral), exerce sobre outros, impedindo seu livre acesso ao mercado e à esfera política (CARVALHO, 1999, p.133).

⁸ Para análises da persistência do ciclo carolíngio na cultura nordestina, ver Biderman (2003-2006), Kunz (2006), Meyer (1995) e Ramalho (2002).

⁹ Nas citações da *História do Imperador Carlos Magno*, mantenho a grafia do texto original.

exatamente, Roldão parece se referir ao fato de que deveriam fazer exatamente como lhes havia sido dito. A seu ver, mesmo que tivessem realizado algo que o próprio Carlos Magno poderia ter ordenado – na narrativa, os pares acabam de matar quatorze reis muçulmanos – e se eximissem, portanto, de qualquer culpa, outras pessoas poderiam apontar-lhes a falta: “nos mandarão fazer uma cousa, e [...] nós fizemos outra” (HISTORIA..., 1864, p.71). O que está em jogo aqui é a honra dos pares, compreendida não somente como o alto respeito e estima de que gozavam, mas, acima de tudo, como a possibilidade de serem reivindicados e se reivindicarem como paladinos do rei, seus mais leais vassalos.¹⁰ E isso eles só poderiam realizar por meio de seus feitos, razão pela qual Roldão não considera reis os reis muçulmanos. Explicando-se ao Almirante Balão, que havia mandado os reis como embaixadores com uma mensagem para Carlos Magno, Roldão afirma: “Os que matámos não erão Reis nos seus feitos [...]” (HISTORIA..., 1864, p.75). Assim como os títulos sociais de coronel ou cangaceiro, os de rei ou par não são definidos pelo que se diz, mas sim pelo que se faz. O avô de Luís, em *Angústia*, só pode conclamar-se Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, terra-tenente e dono de escravos, porque ele de fato liberta o cangaceiro da cadeia, ao mesmo tempo que José Baía só pode se dizer cangaceiro porque, de fato, permanece calmo, em controle absoluto de seu corpo, ao matar os adversários de seu patrão. Da mesma forma, os reis muçulmanos, para Roldão, só teriam o direito de se dizer reis caso agissem de conformidade com o ser rei.

Isto é, em certo sentido, o laço mais forte entre os pares e o rei, entre os cangaceiros e o coronel. Se os paladinos não agissem exatamente como o rei lhes havia dito, solapavam a autoridade do rei e, portanto, sua reivindicação quanto ao ser rei, já que lhe escapava o que mais o definia: mandar. Por essa razão, desobedecer às ordens do rei vem a ser uma questão de vida ou morte. Quando o rei muçulmano Ferrabraz insulta Carlos Magno, declarando que esse era um covarde sem valor, Carlos Magno espera que um de seus pares o defenda. No entanto, vendo que nenhum deles se prontificava, o rei manda que Roldão lute contra Ferrabraz e, em vista da recusa daquele, o rei ordena que Roldão seja preso e o sentencia à morte. Uma reação tão violenta da parte do rei poderia ser atribuída a características da personagem, uma vez que o rei é descrito como sendo cabeçudo ou inflexível, e até mesmo um tanto quanto irracional. No entanto, como chefe do exército, o rei também responde pela vida e morte da estrutura do grupo social como um todo. Se,

¹⁰ O mandar do rei persiste no universo infantil de Luís da Silva. Recordando uma brincadeira de criança, Luís nota: “– ‘Rei meu senhor mandou dizer que fossem ao cemitério e trouxessem um osso de defunto’” (RAMOS, 1997, p.116). Embora a brincadeira funcione como teste de coragem, ao aceitarem as regras do jogo os participantes reconhecem que aquele que os lidera está imbuído da autoridade que o monarca lhe confere por meio da palavra. “O rei mandou dizer” é uma fórmula linguística que investe o falante de um poder delegado, característico daqueles que podem transformar as palavras em atos e fatos.

por um lado, o respeito que Carlos Magno inspira enquanto conquistador é devido ao fato de que os doze pares eram “tão abalisados no jogo das armas, tão valerosos, e intrepidos, que se fizeram temidos de todas as Nações” (HISTORIA..., 1864, p.viii); por outro, a coesão do grupo depende do poder do rei. Daí os pares estarem sempre impedindo que o rei entre em batalhas, oferecendo-se para lutar em seu lugar, pois sabem que na vida do rei “se encerrava a honra de todo o Exército” (HISTORIA..., 1864, p.170). No campo de batalha, os pares já haviam testemunhado que a morte do rei, como chefe do exército, levava invariavelmente à dispersão das tropas, cujos soldados fugiam para salvar suas próprias vidas.

Ao centro dessa lealdade que vincula os pares ao rei encontra-se também um liame linguístico, traduzível nos verbos “mandar” e “fazer”, que evidenciam os polos do modelo comunicacional da fala-ação. Tanto quanto uma narrativa que reencena um conjunto assaz definido de regras que estruturam o espaço social, a *História do Imperador Carlos Magno* também entretece na narrativa do rei e seus doze paladinos a função da fala e da escrita. Conforme nos sugere a resposta de Roldão ao Almirante Balão, a fala implica uma incerteza – o falante pode ser realmente um rei, conforme diz – da mesma maneira em que o fazer indica uma certeza – o falante é de fato um rei, como suas ações o provam. O contraste entre dizer e fazer, incerteza e certeza, é precisamente o que se descortina na batalha entre Oliveiros e Ferrabraz. Respondendo às declarações de Ferrabraz sobre quem ele é, sua filiação e seus feitos, Oliveiros recorda ao muçulmano que “[...] pelas armas se ha de acabar o [seu] pleito, e não por palavras” (HISTORIA..., 1864, p.30) e, à medida que Ferrabraz continua a lhe fazer perguntas, afirma ser seu contendedor “mais abundante de palavras, que de obras.” (HISTORIA..., 1864, p.32). Não mais uma questão de palavras *versus* ações, no sentido de que o que se diz não corresponde obrigatoriamente ao que se é, a observação de Oliveiros aponta agora para uma relação diferente entre os dois polos (embora não necessariamente desvinculada da anterior): a fala detém a ação. Ao falar constantemente e ao fazer perguntas sem parar, Ferrabraz obstrui, ou ao menos posterga, o resultado final da batalha e, portanto, a revelação de quem é, de fato, um honrado rei, Carlos Magno ou Ferrabraz. Paralisando a ação, a fala ameaça o tecido social, uma vez que, sem ações, não se pode dizer ao certo quem é quem. Diálogos, nesse contexto, representam para o sujeito uma existência instável e precária, já que repousam no discurso do Outro, no que este dá de si ou dos outros em sua fala.

Num universo que depende de feitos, seja o de Carlos Magno ou de Trajano, a escrita também fica reduzida em suas funções: deve expressar, diretamente, o que o falante queria dizer. Ao recontar a história de quando seu avô soltou o cangaceiro da cadeia, Luís da Silva afirma que “Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva soletrou o papel que o homem [um mensageiro de Cabo Preto, líder do bando de cangaceiros] lhe deu [...]” (RAMOS, 1997, p.27). A ideia de que Trajano era quase

analfabeto – uma vez que tinha que soletrar a mensagem, letra por letra, sílaba por sílaba, até que pudesse reconstituir para si mesmo a mensagem que Cabo Preto lhe havia enviado – sugere que a escrita e a leitura tinham pouca serventia para quem, no interior, precisava manter sua posição de terra-tenente e dono de escravos. As trocas sociais mais básicas, que não pudessem se dar oral e pessoalmente, poderiam de todo modo se realizar pelos conhecimentos de leitura e escrita dos mais incipientes, como fora o caso na comunicação entre Trajano e Cabo Preto. No mundo ficcional de Camilo (o das conquistas de Carlos Magno e dos feitos dos doze pares), a escrita também aparece como um meio de passar informação do emissor ou receptor, diretamente. Entremeadas na narrativa, há menções a cartas e até mesmo cópias dessas. Uma vantagem da escrita sobre a fala é que o que foi dito pode ser reproduzido *ipsis litteris*. Mensagens orais, ao contrário, podem mais facilmente ser distorcidas por um lapso de memória ou por interesses pessoais. Quando Carlos Magno envia sete dos pares como embaixadores com uma mensagem para o Almirante Balão, Gui de Borgonha termina o diálogo buscando tranquilizar o rei: “Poderoso Imperador, nós lhe diremos tudo quanto nos mandas dizer, ainda que por esta causa soubesse mos que havíamos de perder as vidas” (HISTORIA..., 1864, p.67). Implícita na fala de Gui de Borgonha está a possibilidade de não se dizer tudo o que lhes fora mandado dizer, já que nas palavras daquele que detém o poder, longe do contato direto com adversários, pode ir também a vida ou morte de seus emissários. Muradas, um dos reis que o Almirante Balão envia como embaixadores junto a Carlos Magno, comenta que não seria uma boa ideia ameaçar o rei na frente dos paladinos, e que, portanto, eles deveriam tão somente pedir a devolução do filho do Almirante em troca dos cinco pares que eles tinham prisioneiros, indo na contramão do que Balão havia-lhes mandado dizer ao rei franco.

Parece haver, no entanto, um pé de igualdade entre mensagens orais e escritas, ainda que aquelas possam ser facilmente modificadas, de acordo com os mais diferentes interesses. Ao menos na primeira parte da *História do Imperador Carlos Magno*, as cartas vêm frequentemente acompanhadas de uma emissão oral da mensagem.¹¹ Ao enviar uma carta a Galafre, governador da ponte de Mantible, o

¹¹ A *História do Imperador Carlos Magno* é composta por três partes. A primeira e a segunda partes constituem traduções, já no século XVIII, da tradução espanhola que Nicolás de Piamonte fizera, no século XVI, do original francês de fins do século XV. A primeira seria de autoria de Jerônimo Moreira de Carvalho e a segunda, segundo Biderman (2003-2006, p.799), teria sido feita por outrem. A terceira parte, só acrescida ao texto original a partir de 1750, seria tradução de texto também espanhol, feita por Alexandre Caetano Gomes Flaviense (BIDERMAN, 2003-2006, p.799). Embora constituída por traduções (e traduções de traduções), a *História do Imperador Carlos Magno*, pela influência que teve (justificando assim sua classificação, por Câmara Cascudo, como um dos cinco mais importantes livros do povo), certamente faz parte da tradição literária luso-brasileira. A *História* estabelece um elo entre campos culturais brasileiros, especialmente o nordestino e o sertanejo, e aquele descrito nos romances e gestas medievais. Para um comentário sobre a gesta de Carlos Magno em galaico-português, ver Martins (1962); e para uma análise do texto de Piamonte, ver Márquez Villanueva (1977).

Almirante Balão entrega-a ao mensageiro ao mesmo tempo que lhe manda dizer ao governador que está muito agastado, pois esse deixara sete pares passarem pela ponte, razão pela qual doravante deveria ser mais cuidadoso e não deixar que isso acontecesse novamente; do contrário, mandá-lo-ia enforcar (HISTORIA..., 1864, p.113). A principal questão aqui é: as mensagens da carta e a emitida oralmente são as mesmas ou diferem? Embora o texto não nos forneça pistas quanto a essa questão, o que podemos afirmar é que as mensagens escritas não são suficientes por si sós. Isso fica mais evidente na segunda parte, quando Bradamante, o embaixador que Galafre, rei de Toledo, envia a Carlos Magno, termina sua fala dizendo: “[...] isto o verás melhor nesta carta” (HISTORIA..., 1864, p.220). Por sua vez, o rei termina sua carta dizendo: “Bradamante meu Embaixador vos informará de tudo [...]” (HISTORIA..., 1864, p.221). Mas como devemos interpretar aqui “melhor” e “tudo”? A meu ver, “melhor” parece sugerir que a carta está escrita de modo que o receptor irá entender a mensagem mais claramente do que quando exposta oralmente. “Tudo”, por sua vez, indica que o mensageiro iria, mais detalhadamente, dar informações que não constavam na carta.

À semelhança de mensagens transmitidas oralmente, o fato de que as cartas não se sustentam por si sós, ao menos não na primeira e na segunda partes, aponta para uma insuficiência da escrita ou até mesmo para sua incapacidade de servir como prova de quem o sujeito falante é, exatamente como se dá na fala oral. Bem no início da primeira parte, Carlos Magno recebe uma carta do Imperador Constantino, pedindo ao rei que libertasse a terra Santa do domínio turco. Com a carta de Constantino, o Patriarca de Jerusalém envia ao rei franco símbolos sagrados, como as chaves do Santo Sepulcro e da cidade de Jerusalém, sem dizer, no entanto, por que o fazia. Nenhuma explicação parecia ser necessária já que os objetos simbólicos eram enviados de um cristão a outro. Qualquer cristão compreenderia imediatamente a importância e mensagem dos símbolos, ou seja, que urgia liberar Jerusalém. Em certo sentido, o Patriarca está respondendo, mesmo que inconscientemente, ao fato de que, como assevera Olson (1994, p.93), uma transcrição escrita apenas captura um aspecto privilegiado da emissão, ou seja, o que é dito mas não como o que é dito pode ser recebido, incluindo o investimento emocional que o receptor tem com relação à mensagem. Após ler a carta de Constantino, Carlos Magno “chorou amargamente” (HISTORIA..., 1864, p.16), reagindo tanto à carta quanto aos símbolos, os quais, no universo carolíngio, não operam da mesma forma como atualmente os entendemos, antes assemelhando-se às relíquias. Estavam investidos do poder de Deus e podiam agir no mundo físico em favor dos cristãos, como quando somente a visão do cofre com as relíquias é suficiente para derrubar ao chão os soldados muçulmanos (HISTORIA..., 1864, p.133).

Na ausência de tal poder, os textos escritos tornam-se vulneráveis às mesmas deficiências encontradas em emissões orais: não podem provar que o falante é realmente quem diz ser. Na terceira parte, Bernardo del Carpio, sobrinho do rei de Astúrias, indigna-se com as palavras de Orlando numa carta, na qual afirmava não haver braço no mundo mais forte que o seu e que venceria em batalha quem dele duvidasse (HISTORIA..., 1864, p.372).¹² Ao ler palavras tão insolentes, Bernardo escreve nessa mesma carta: “– Mente, e o sustento em Campo.” (HISTORIA..., 1864, p.373). A vitória de Bernardo sobre Orlando prova mais uma vez que apenas as ações, não as palavras (sejam elas proferidas oralmente ou pela escrita), servem de prova de quem o falante é, sugerindo, além disso, que mesmo a re-escritura não pode dar conta da verdade. Há na primeira parte uma imagem notável quando Floripes, a filha do Almirante Balão, veste os pares em roupas mouriscas com as bordas, as bocas das mangas e as golas enfeitadas com inscrições. Floripes pergunta então a Oliveiros se ele “sabia lêr aquellas letras, que estavam na roupa” e, ao ouvir uma negativa como resposta, explica que nelas estava “encerrada toda a seita, e lei de Mafoma”, razão pela qual não sabia se devia chamá-lo cristão ou mouro. Em resposta, Oliveiros assevera que “[...] o habito não faz o Monge, e Deos sómente olha a vontade, com que se fazem as cousas.” (HISTORIA..., 1864, p.62). Como se empregasse a mensagem do apóstolo Paulo de que “a letra mata e o espírito vivifica” (BÍBLIA, 2 Coríntios, 3:6), Oliveiros crê numa visão divina que vai além do escrito, pois que se concentra na vontade e não nas letras, tornando-se ainda mais indispensável em seu confronto com o outro. Os infieis não eram analfabetos; muito pelo contrário, pertenciam a uma cultura que, desprovida de imagens sagradas, dependia ainda mais das letras que a cristandade católica. E suas letras falavam de um deus diferente, outras leis e doutrinas.

Embora os cristãos não pudessem fiar-se completamente na escrita, há na segunda parte da *História do Imperador Carlos Magno* vários episódios nos quais chega uma carta, sem que se faça nenhuma menção a uma emissão oral. Carlos Magno recebe uma carta do papa, depois, uma de Astolfo da Inglaterra, e ainda uma outra, de Galiana, filha de Galafre, rei de Toledo (HISTORIA..., 1864, p.302, p.324 e p.327). Nenhuma delas, no entanto, vem acompanhada de uma mensagem oral, o que parece indicar que há uma evolução de uma parte a outra, baseada numa crescente confiança na escrita e numa atenção ao significado literal dos textos, que o desenvolvimento de estratégias de leitura viria a favorecer (OLSON, 1994, p.143-159). Essa capacidade de atenção ao texto vem a ganhar uma importância particular no que diz respeito às relações do sujeito com a Lei, que deveria ser obedecida ao pé da letra. Oliveiros observa, em sua batalha contra Ferrabraz, que preferiria ter seu corpo despedaçado, membro por membro, pedaço por pedaço, que

¹² Seguindo as versões italianas do ciclo carolíngio, na terceira parte Roldão (ou Rolando) chama-se Orlando.

“descrepar, nem fugir um só ponto da Lei do [seu] Deos.” (HISTORIA..., 1864, p.46). Tendo como origem o Decálogo, é o texto escrito que fornece ao sujeito um modelo da unidade da Lei. É também a noção de uma literalidade da escrita que molda o conceito de fidelidade à fala que os pares têm. O Duque de Nemé, por exemplo, garante tal fidelidade a Carlos Magno afirmando que os pares, “sem descrepar um ponto” (HISTORIA..., 1864, p.66), fariam o que dissesse. Ademais, é essa literalidade que proporciona o próprio conceito de autoria, já que é apenas quando um texto é percebido como uma composição específica e intencional que se pode ter acesso ao autor e sua mensagem.

Uma noite, quando Carlos Magno contempla o céu, nota algumas novas estrelas, “que de sí mostravão fazer algum caminho.” (HISTORIA..., 1864, p.153). Sem saber o que significavam aquelas estrelas, Carlos Magno ora para que Deus lho dê a conhecer, e Deus então envia-lhe São Tiago para explicar-lhe o que deveria compreender a partir delas. É, portanto, a percepção que Carlos Magno tem de uma composição bastante particular e definida que lhe permite reconhecer uma certa escrita. Entretanto, é somente como reconhecimento de um padrão que se pode falar numa leitura da parte de Carlos Magno, já que ele não pode interpretar o livro de Deus, Sua escrita. O próprio Deus, o Supremo *auctor*, deve lhe revelar o que Ele quer dizer.¹³ Porém, no que diz respeito aos assuntos humanos, como a alteração inicial entre o rei e Roldão, a autoria representa uma perspectiva privilegiada, situada fora da cena narrada, mas que pode ser inserida, explicitamente, na própria narrativa. Assim, depois da discussão entre Carlos Magno e Roldão, entramos num capítulo intitulado “De uma reprehensão do Author a Carlos Magno, e Roldão pela questão passada” (HISTORIA..., 1864, p.25), no qual o autor, como o título indica, repreende tanto o rei quanto seu paladino por suas ações. É, por conseguinte, a partir do ponto de vista no qual a autoridade do autor se inscreve que o narrador pode se dar o direito de criticar Carlos Magno.

Indicando o fortalecimento da Lei como Lei escrita e a emergência de uma autoridade autoral num espaço discursivo diferente daquele do Supremo *auctor*, o surgimento de cartas sem emissão oral também aponta para um desenvolvimento histórico. À medida que Carlos Magno conquista terras pagãs e seu império entra numa era de paz, o mundo das letras reaparece como pilar da estrutura social.¹⁴

¹³ Há pontos de contato que persistem entre a sociedade carolíngia e as narrativas de Carlos Magno, que só viriam a aparecer séculos mais tarde. Naquela, a literariedade estava ligada, historicamente, à autoridade que se podia imprimir (ou falsificar) em um texto, sem a qual não se instituiriam a correção e uniformidade das condutas morais e religiosas (COSTAMBEYS et al., 2011, p.143). Isso é o que transparece na *Admonitio generalis*, onde Carlos Magno convoca os homens da igreja a corrigirem os salmos, os cânticos, o calendário, a gramática e os livros católicos, uma vez que “[...] alguns freqüentemente desejam orar a Deus com propriedade, mas oram mal por causa de livros incorretos.” (ADMONITIO, 1961, p.173, tradução nossa).

¹⁴ Conforme aponta McKitterick (2008, p.320), na administração carolíngia a capacidade de ler

Diferentemente do Trajano semianalfabeto de *Angústia*, desde o começo Carlos Magno é descrito como leitor de livros sobre a moral e as ciências espirituais (HISTORIA..., 1864, p.4), mas, somente quando finalmente vence o Almirante Balão e recupera as Santas Relíquias é que a cultura letrada novamente ganha importância na narrativa. Carlos Magno adverte tanto Gui de Borgonha quanto Ferrabraz: “[...] tenhais sempre as vossas fortalezas bem guarnecidas, e estimeis muito os soldados, e lhes façais muitas honras, e também aos homens letrados, porque estes são as columnas da Fé e aquelles, dos vossos Reinos.” (HISTORIA..., 1864, p.152). O que estava em jogo, uma vez que a paz fora alcançada, não era mais reconquistar terras cristãs nem recuperar relíquias, mas sim compreender como se deveria ler a Sagrada Escritura e como lidar com a dicotomia que o apóstolo Paulo mantinha entre a letra e o espírito. Apesar das falhas inerentes à escrita, as letras passam a ser não apenas o resultado de sua fé em Deus, mas também o caminho na compreensão dos Seus desígnios. No final das contas, é o conhecimento das letras como revelação que distinguirá os cristãos dos infiéis, como se vê ao final da narrativa.

O autor adverte os leitores da possibilidade de que as leis escritas por Bernardo del Carpio refletissem a barbárie das campanhas de guerra, que é justamente como o narrador vê a escrita das leis muçulmanas. Sem “a cultivacão das escolas, e sómente entre os horrores da guerra”, os muçulmanos “[...] não puderão sahir do engolfado da barbaridade, em que seus entendimentos se tinham sobmergido, tinham elles contra sí o pouco temer de Deos para os illuminar” (HISTORIA..., 1864, p.437). Sua leis refletem isso. Bernardo, ao contrário, crescera no temor a Deus, dentro das normas da religião católica, da caridade e piedade, e é esse voltar-se ao divino cristão que lhe permite recopilar as Leis, “com tal prudencia, e erudição dictadas, com tal Religião escritas, e com tanto acerto explanadas, que por muitos tempos forão a base” dos governos cristãos (HISTORIA..., 1864, p.436). Assim sendo, “[...] ainda que o horrído das batalhas, o rustico das campanhas, e a barbaridade das destruições, e incendios lhe dictassem a composição da vida, não lhe offuscãrão a luz da justiça, para que, qual outro Julio Cesar, usasse tanto da espada, como da penna.” (HISTORIA..., 1864, p.437). Ao fim e ao cabo, a escrita também funciona como um modelo de preservação dos feitos de Bernardo bem depois de sua morte. Se, por um lado, seus feitos heróicos e suas virtudes garantem-lhe vida eterna para sua alma, por outro, também deixam a fama de sua valentia “[...] escrita na eterna memoria dos homens, como em ideada Chronica.” (HISTORIA..., 1864, p.439). As ações tornam-se então uma forma de escrita.

e escrever era um requisito que trazia consigo enormes vantagens, pois representava um meio de ascensão social e de participação na liderança política, constituindo, portanto, marca de pertencimento ao universo franco que Carlos Magno ampliara. Para um estudo mais detalhado sobre a escrita na sociedade carolíngia, ver McKitterick (1989).

Uma vez que a *História do Imperador Carlos Magno* responde a diferentes períodos históricos, o legado que Camilo deixa a Luís da Silva em *Angústia* não é apenas o reforço, mediante o universo simbólico das letras, de uma conexão entre o mandar e o fazer, baseada numa proximidade entre o campo da fala e o da ação. Nem é tão somente uma questão de crer mais nas ações do que no discurso (oral ou escrito), já que são as ações que realmente determinam o ser do sujeito. Para além desses elementos, o legado de Camilo, mediante a leitura das histórias de Carlos Magno, inscreve-se no desenvolvimento da História bem como no da narrativa, exigindo que o sujeito enfrente o emergente papel da escrita na sociedade assim como a literalidade que ela favorece. A escrita torna-se um modelo para a perspectiva que o sujeito tem do mundo e da justiça sob a qual esse deve ser governado. Fazer justiça ao ser do sujeito ou às suas ações passa a ser como fazer justiça a um texto, às palavras do autor, reconhecendo, desse modo, sua autoridade.

Discrepâncias entre a primeira parte e a segunda forçam os personagens a negociar suas diferenças com relação ao mundo cavaleiresco que lhes foi passado. Na segunda parte, a fidelidade de Roldão à sua amada, Angelica, parece ter precedência sobre sua lealdade ao rei, e o paladino resolve esse conflito com a seguinte afirmação: “[...] parece-me que maior serviço farei a Carlos Magno em ir para onde quero, que em ir comvosco [os outros pares]” (HISTORIA..., 1864, p.237). Em vez de fazer exatamente como lhe fora mandado, Roldão agora tenta adivinhar a vontade do rei, assim justificando sua ação. Como os outros deveriam interpretar tal decisão – se servindo ao rei ou indo contra sua vontade – permanece, no entanto, equívoco, e pressentindo uma reação negativa, Roldão diz a Ricarte, que o acompanha: “– Parece-me, Ricarte, que vás agora no teu coração dizendo muitos males desta minha resolução.” (HISTORIA..., 1864, p.238). Mas, apaziguando Roldão, Ricarte responde que louva seu desejo de salvar a princesa que se encontrava em perigo, mas que teme por estarem sós em terra inimiga. O honrar a palavra, na segunda parte, também é substituído por uma estratégia por meio da qual se avaliam os “prós” e os “contras” de uma dada situação. Por exemplo, Roldão ameaça de morte alguns soldados turcos se esses não lhes revelassem o nome de um castelo, e mesmo obtendo as informações desejadas, ainda assim Roldão e Ricarte decidem matá-los. “Pelo pouco não se ha de perder o muito”, pondera Ricarte, e conclui: “[...] estes são infieis, e muito certo é que nos fação traição, e assim parece-me que os matemos: porque se nos descobrem, é muito o que se perde.” (HISTORIA..., 1864, p.239). Do mesmo modo, a afirmação do ser do sujeito por meio de ações dá lugar à “indústria”, ou seja, uma forma habilidosa (para não dizer mesmo esperta ou manhosa) de se alcançar um objetivo, utilizando-se por vezes do fingir ser quem não se é. Implícita na prática da “indústria” está uma avaliação estratégica dos meios e fins, a qual contraria a coragem quase suicida que caracteriza os pares na primeira parte da narrativa. Todos esses casos exemplificam a negociação que deve

se dar entre um legado e a necessidade de se responder a novas estruturas e relações, negociação essa que é bastante ambígua, no sentido de que essas contradições não são percebidas como tais.¹⁵ Ainda mais modelar para Luís da Silva é a história de Bernardo del Carpio na terceira parte da *História do Imperador Carlos Magno*. Bernardo pertence à aristocracia, mas seu tio, o rei de Astúrias e León, manda o pai de Bernardo para a prisão e a mãe para um convento, como punição por sua união. Sem saber que fazia parte de uma linhagem aristocrática, Bernardo cresce em meio a montanheseiros, sem que pudesse conceber a si mesmo como alguém diferente daqueles que o cercavam. Entretanto, por seu valor, Bernardo recobra sua posição aristocrática e, acima de tudo, realiza uma transição que vai de um desdém aos livros – quando Bernardo está sendo raptado pelo feiticeiro Oronte, afirma que o seu valor vale mais que os livros de Oronte (HISTORIA..., 1864, p.350) – a um letramento que resulta na escrita das Leis.

Como texto que representa uma negociação entre um legado e o tempo presente, *História do Imperador Carlos Magno* poderia ter funcionado como modelo interpretativo (e actancial) tanto para Camilo como para Luís da Silva. Afinal de contas, inerente à leitura de histórias estaria a capacidade de se pôr no lugar dos personagens, aplicando o mundo ficcional ao real, como quando Luís, garoto ainda, associa, na história de um pintor e seu cão que se afoga, o rosto do pintor com o de seu pai ao mesmo tempo que via semelhanças entre si mesmo e o cão (RAMOS, 1997). Para Luís, a leitura da história de Carlos Magno e dos doze pares poderia de fato representar uma maneira de reatar os laços com o universo de seu avô e de seu pai. “Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos?” – Luís se pergunta. “Desejaria calçar alpercatas”, remata Luís, “[...] descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos doze pares de França” (RAMOS, 1997, p.157-158). Mas como, exatamente, se pode ler uma história inocentemente? Em seu estudo sobre cinco livros que foram extremamente populares no Brasil, incluindo a *História do Imperador Carlos Magno*, Câmara Cascudo (1953, p.27) propõe que sua popularidade advém de uma necessidade do maravilhoso (ou de um amor pelo mesmo), que “a imperecível criança..., vivendo em nós ainda” abraça. Essa criança, e suas leituras, representaria as “horas mais realmente sinceras de nossa existência mental”, bem como “a legítima defesa da renovação das fontes profundas e vivas da personalidade.” (CASCUDO, 1953, p.27). A infância como serena etapa de nossas vidas – serena porque o sujeito aparentemente coincide consigo mesmo – é certamente uma noção que se aplica a Luís da Silva, como horizonte de um desejo imaginário. No entanto, o que mais

¹⁵ Bleger (1967, p.171) aponta para uma distinção psicanalítica entre ambiguidade e ambivalência. No primeiro caso, “nada é afirmado nem negado totalmente” (ibidem, tradução nossa), já que o sujeito não percebe nem uma contradição nem um conflito entre termos que coexistem, mas não se excluem. Na ambivalência, ao contrário, dois termos antinômicos são fundidos num único objeto, sendo essa fusão percebida pelo sujeito como uma contradição (BLEGER, 1967, p.167-168).

importa aqui é que esse “inocentemente” a que Luís da Silva alude indica que a leitura faz ressoar a voz inscrita no texto, como se essa repercutisse dentro do sujeito, apesar deste. Ler inocentemente é, portanto, análogo ao funcionamento “mágico” dos textos nos corpos dos leitores mais crentes.

Segundo o próprio Luís da Silva, ele já não se comove com romances fantásticos, “[h]istórias fáceis, sem almas complicadas” (RAMOS, 1997, p.90), o que quer dizer que precisava reagir ao momento histórico presente e, como os pares na segunda parte da *História do Imperador Carlos Magno* e Bernardo na terceira, negociar suas discrepâncias com seu legado. Conforme Luís também afirma, as alianças entre os cangaceiros e os terra-tenentes parecem ter se quebrado, já que os descendentes dos antigos escravos, muitos dos quais formavam a progênie bastarda dos donos das terras, não mais respeitavam as autoridades (RAMOS, 1997, p.158). Os novos cangaceiros “[...] começavam a desacatar os descendentes dos antigos senhores [...], queimando propriedades, violando moças brancas, enforcando os homens ricos nos ramos das árvores.” (RAMOS, 1997, p.143). Isso não quer dizer, no entanto, que a leitura da *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* contradiga necessariamente o presente histórico e seus desenvolvimentos político-sociais, representando tão somente uma fixação num passado que não mais se sustenta. A imagem mais emblemática dessa fixação seria a de Camilo, que “ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, [...], lendo o *Carlos Magno*, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava” (RAMOS, 1997, p.11). Se pensarmos na estreita relação entre Igreja e poder local, a leitura de Camilo da *História do Imperador Carlos Magno* insere-se num movimento assaz conservador. Abalados (ou até mesmo rompidos) os elos entre coronéis e a massa popular, o mesmo conservadorismo carolíngio parece perder alento, levando a outras leituras. O que a *História*, seguindo as reviravoltas da história, requer contemporaneamente de Luís da Silva é justamente que ele consiga realizar uma transição de um universo determinado pela ação a um outro universo, o letrado, tal qual Bernardo del Carpio e o próprio Carlos Magno o fizeram.

ROCHA, F. de S. An emperor in the backlands: *Angústia* and the legacy of *Carlos Magno*. *Itinerários*, Araraquara, n.35, p.61-76, Jul./Dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *In the 1936 novel Angústia, by Graciliano Ramos, História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França appears as the protagonist's father's reading. In this article I analyze how História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França functions as an indication of the linguistic legacy that Luís da Silva, the protagonist in Ramos's novel, must face. Such legacy entails a transition from a world determined by action to a lettered universe.*

■ **KEYWORDS:** *Speech. Writing. História do Imperador Carlos Magno. Legacy. Angústia.*

Referências

ADMONITIO generalis. In: EASTON, S. C.; WIERUSZOWSKI, H. (Org.). **The era of Charlemagne: Frankish State and Society.** Princeton: D. Van Nostrand Company, 1961. p.173.

BÍBLIA. **2 Coríntios.** Disponível em: < <http://www.bibliaonline.com.br/acf/2co/1> >. Acesso em: 20 jan. 2012.

BIDERMAN, M. T. C. A epopéia de Carlos Magno: da França medieval ao Brasil moderno. **Revista Portuguesa de Filologia**, Coimbra, v.25, n.2, p.797-836, 2003/2006.

BLEGER, J. **Simbiosis y ambigüedad:** estudio psicoanalítico. Buenos Aires: Paidós, 1967.

BOURDIEU, P. **The rules of art:** genesis and structure of the literary field. Stanford: Stanford University Press, 1996.

CARVALHO, J. M. de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. In: _____. **Pontos e bordados:** escritos de história e política. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999. p.130-153.

CARVALHO, L. H. **A ponta do novelo:** uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CASCUDO, L. da C. **Cinco livros do povo:** introdução ao estudo da novelística no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

COSTAMBEYS, M. et al. **The Carolingian world.** Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HISTORIA do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França, augmentada com a noticia circumstantial das estaturas, e fisionomias do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França. Lisboa: Typ. de Mathias Joze Marques da Silva, 1864.

KUNZ, M. A transversalidade da voz: Carlos Magno da Idade Média ao sertão. In: MIRANDA, J. et al. (Org.). **Imaginários sociais em movimento:** oralidade e escrita em contextos multiculturais. Campinas: Pontes, 2006. p.213-221.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. El sondeable misterio de Nicolás de Piamonte (problemas del “Fierabrás” español). In: _____. **Relecciones de literatura medieval.** Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977. p.95-134.

MARTINS, M. A gesta peninsular de Carlos Magno em galaico-português. **Brotéria**. Cultura e Informação, Lisboa, v.74, p.283-292, 1962.

MCKITTERICK, R. **Charlemagne**: the formation of a European identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. **The Carolingians and the written word**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

MEYER, M. **De Carlos Magno e outras histórias**: cristãos e mouros no Brasil. Natal: Ed. da UFRN, 1995.

MOURÃO, R. **Estruturas**: ensaio sobre o romance de Graciliano. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1971.

OLSON, D. R. **The world on paper**: the conceptual and cognitive implications of writing and reading. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

QUEIROZ, M. I. P. de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RAMALHO, E. B. Poetas de hoje improvisam e contam a história de Carlos Magno. In: BIANCIOTTO, G. et al. (Ed.). **L'Épopée romane**. Poitiers: Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale: Université de Poitiers, 2002. p.79-86.

RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Recebido em: 30/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

“PRESEPE”: CRIAÇÃO DE UMA REALIDADE

Paula Aparecida VOLANTE *
Guacira Marcondes Machado LEITE **

■ **RESUMO:** O texto que segue tem como objetivo propor uma leitura do conto “Presepe”, de Guimarães Rosa, mostrando o caminho trilhado pelo personagem Tio Bola para reviver o momento do nascimento do menino Jesus, rompendo os limites impostos pela realidade e recuperando o instante sagrado, com todas as transformações que essa decisão acarreta ao personagem. O conto narra um instante mágico de elevação do sujeito, uma verdadeira torrente de imaginação, poesia e fé. Toda essa atmosfera está repleta de símbolos, que representam o coletivo e o individual, e compõem a trama poética do conto.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Presepe. *Tutaméia*. Símbolo. Poesia. Individualidade.

A relação entre razão e composição artística foi alvo de reflexão por Poe (2001), em seu artigo “Filosofia da composição”. Segundo ele, muitos artistas preferem esconder seu processo de criação, ou seja, ocultar suas ideias inacabadas, enterrar seus pensamentos abortados, desconsiderar sua imaginação criadora, sugerindo que compõem como que impulsionados por um frenesi, uma espécie de intuição, que os conduz ao encontro do texto. Na concepção de Poe, um poema não pode ser fruto de mero acaso ou intuição, já que se trata de um trabalho que deve ser trilhado passo a passo, como um problema matemático. Deve ser uma composição curta, para ser lida de uma única vez, sem interrupção do mundo exterior, provocadora de uma emoção intensa, responsável por elevar a alma, sem esquecer-se de que, “[...] todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” (POE, 2001, p.913).

O poeta tem ainda a responsabilidade de escolher o efeito que deseja alcançar e o ponto culminante de tensão, visando dotar seu texto de originalidade, a qual deve ser procurada trabalhosamente. Cada parte do poema deve ser obtida mediante intensa reflexão, já que formará, ao lado do ritmo, efeito, oposições, símbolos, imagens, originalidade e demais escolhas do artista, a complexa rede de significação do poema.

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – paulavolante@ig.com.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – guacira@fclar.unesp.br

Fica claro que Guimarães Rosa não é aquele escritor inspirado, que se deixa conduzir somente por forças poderosas; é, como argumenta Spera (1984), um cientista da palavra, um apaixonado pela língua, um explorador de potencialidades, capaz de localizar sempre o vocábulo perfeito, criador do mistério que caracteriza sua produção. Seu árduo trabalho de composição resultou na construção de sua originalidade, baseada sempre na tensão e na união dos opostos. Assim, a falsa aparência de simplicidade foi criada para esconder uma trama perfeita, tornando seu texto propositadamente nebuloso, como um enigma a ser desvendado a cada nova palavra lida.

Apesar da importância que o racional tem na produção rosiana, ele não é o único elemento que a compõe. Ao seu lado pode-se encontrar, em perfeito equilíbrio, a sensibilidade e a imaginação. Esta última tem importância fundamental na elaboração do universo rosiano, pois, por meio de estruturas verbais são conferidas dimensões imaginárias ao espaço e ao tempo, fazendo-os romper as fronteiras da ficção e adquirir características reais, ou seja, tudo que é fruto da imaginação rosiana torna-se realidade dentro da narrativa. Esse imaginário espalha-se por todo o universo e atinge os personagens, os quais passam a usar a própria imaginação para solucionar suas dificuldades; ou melhor, diante da insatisfação pela realidade, o personagem busca refúgio no imaginário, uma maneira de amenizar o sofrimento causado pela ausência de algo desejado. É desse ponto de vista que nos colocamos para realizar esta leitura de *Tutaméia*.

O conto narra a história de Tio Bola, um velho que é deixado em casa pela família, na noite de Natal, tendo como companhia apenas dois empregados. Tio Bola se aproveita da situação para montar seu próprio presépio e reviver o momento do nascimento do menino Jesus. Essa situação dá nome ao conto, “Presepe”, vocábulo originário do latim *praesepe*, segundo Ferreira (2010) e Houaiss (2009), que remete a um lugar onde se recolhe o gado, uma espécie de estábulo. Refere-se ainda à palavra **presépio**, entendido como a representação do estábulo de Belém e das figuras que participaram do nascimento de Cristo, e ao termo **mamulengo**, compreendido como uma espécie de teatro de fantoches, rico em situações satíricas e cômicas. Assim, o título do conto já indica ao seu leitor a tônica da narrativa, uma história de representação, recriação de uma situação bíblica, a construção de um universo imaginário que tem vida própria no interior do personagem, que deseja reviver e participar da tradição do presépio.

É interessante salientar que a palavra **presépio** tem a mesma origem das palavras **presepeiro** e **presepada**, que remetem, respectivamente, ao sujeito que arma presépios ou indivíduo fanfarrão, e, no caso do segundo termo, a atitude ou espetáculo ridículo. Tais vocábulos reforçam a ideia de representação e acrescentam a concepção de brincadeira, diversão, farra, vivida pelo personagem.

Toda a representação é comandada por Tio Bola, um velho de oitenta anos, que fica em casa por consequência de seus “[...] achaques de velhice [...]” (ROSA, 2001, p.174), ou seja, por causa de seu mal-estar, da sua doença, de suas manias adquiridas com a idade. Contudo, ao contrário do que se espera, “[...] Tio Bola aceitara ficar, de boa graça, dando visíveis sinais de paciência” (ROSA, 2001, p.174). A palavra **graça** destaca-se nesse trecho pela sua posição entre vírgulas e pelo seu significado, afinal pode ser compreendida como sinônimo de dádiva, benefício, milagre, ou ainda, como um ato engraçado. Desse modo, ficar em casa sozinho era uma situação querida e esperada pelo tio, vista como uma dádiva, um milagre, uma “boa graça”, conseguida com paciência, virtude adquirida com a idade.

A família figurava como um impedimento, um empecilho ao personagem na realização de seu desejo. Era visto com desestima por crianças e adultos, “[...] que o atormentavam, tratando-o de menos [...]” e por isso, “[...] dos outros convém a gente se livrar.” Entretanto, apesar disso, o velho sentia falta do carinho e da presença familiar: “a gente precisa também da importunação dos outros.” Dessa forma, as mesmas pessoas que o reprimiam eram queridas, faziam parte da sua vida e estavam sempre presentes na alma do Tio Bola, mesmo quando se encontravam ausentes, como na noite de natal: “[...] logo, porém, casa vazia, os parentes figuravam ainda mais hostis e próximos”. Tem-se aqui uma situação marcada pela antítese, pois a mesma família que inferioriza o personagem, também é importante e necessária em sua vida (ROSA, 2001, p.174).

Tio Bola é marginalizado pela família (“desestimado”) e cumpre “mazelas diversas” (suas doenças, seus desgostos), sem dúvida causados pelos “seus oitenta anos”. Assim, incompreendido pela família, é definido apenas pela aparência física: “tão magro, tão fraco: nem piolhos tinha mais”, ou seja, a família deixa-se levar pela aparência, esquecendo sua essência (ROSA, 2001, p.174).

Mas, ao contrário do que ela pensa, Tio Bola é um personagem de grande riqueza espiritual e pleno de poesia. Sua aparente imobilidade externa cedia lugar a uma grande agitação interna (“afobado e azafamoso”), que não enfraquecia nem diante dos desgostos e aborrecimentos cotidianos. Apesar da avançada idade, o personagem continua, a seu modo, irradiando vida e mobilidade, demonstradas pelos adjetivos **afobado** e **azafamoso**, sendo este último derivado do árabe *az-sah (a) ma*, responsável por atribuir a toda essa agitação o caráter de trabalho, sugerindo ao leitor que o personagem viva constantemente sobrecarregado pela atividade imaginativa, que é seu universo, no qual tudo é capaz de caber, ou, como aponta o primeiro parágrafo do conto: “tudo cabendo no possível [...]” (ROSA, 2001, p.174).

Outro índice da amplitude desse personagem é o nome e os elementos aos quais ele se refere, que apresentam interessantes valores simbólicos. A bola é o primeiro que chama a atenção no nome, destacando-se por seu papel lúdico, nas brincadeiras e jogos infantis e na diversão dos adultos, alegria também buscada

pelo personagem. Pela sua forma, a bola estabelece estreitas ligações com a esfera, entendida por Chevalier e Gheerbrant (2000, p.389) como símbolo da perfeição e da harmonia, e que representa o universo e sua totalidade: assim, “[...] se um ser for concebido como perfeito, ele será simbolicamente imaginado como uma esfera.” Cirlot (2005) também faz as mesmas afirmações, destacando a ligação da esfera com o infinito. Além da esfera, a bola está relacionada ao círculo, e, portanto, à sua simbologia. O círculo representa, ainda, a perfeição e o mundo, é aquele que não possui divisões e distinções, cujo movimento é perfeito, sem começo e nem fim, como o tempo. Simboliza o céu, a aspiração superior, a totalidade da psique, é o limite mágico, uma proteção para aquele que se encontra no seu centro. Tresidder (2003) ressalta as concepções de totalidade, eternidade e unidade inscritas nesse símbolo, além de considerar seu aspecto dinâmico como representante do cosmos. Lexikon (2009) considera o círculo como uma representação do céu em oposição a Terra, ou do espírito em oposição à matéria; uma linha contínua e infinita, como o tempo, e um importante meio de proteção contra espíritos malignos.

A idade do personagem também é emblemática, carregada dos valores contidos no número oito e no zero, formadores do número oitenta. O oito (8) representa, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2000), o equilíbrio cósmico; é o número da criação e o símbolo da ressurreição e transfiguração, um anunciador do futuro. Tomado como mediação entre o quadro e o círculo, entre a terra e o céu; quando em posição horizontal, representa o próprio infinito. Lexikon (2009) destaca a relação do número oito com a grandeza, a verdade e a esperança na ressurreição da humanidade. O número zero (0) retoma o vazio e a pessoa que só tem valor por delegação; é o símbolo da regeneração periódica e cíclica. Representa o ovo cósmico e todas as suas potencialidades; é aquele que não tem valor por si, mas confere valor aos outros por sua posição. Além disso, Tresidder (2003) atribui-lhe as concepções de mistério, eternidade, absoluto, relacionando-o com a essência da realidade e com a totalidade geradora.

Dessa forma, como indica seu nome, Tio Bola é o personagem que traz equilíbrio ao conto, ao introduzir seu mundo imaginário e perfeito na realidade cotidiana, rompendo as delimitações impostas pelo tempo. Ao se ver sozinho na casa, ele “quis ver visões” (ROSA, 2001, p.174). A capacidade criadora faz desse personagem um todo acabado, que dissemina a fé na renovação e na transfiguração espiritual, mediando os opostos, como a realidade e o sonho, a terra e o céu, o presente e o passado. Tio Bola é como o ovo cósmico, que guarda em si uma grande energia e uma imensa potencialidade criadora, capaz de renovar aquele que nela crê. Assim, como o zero, esse personagem pode dar imenso valor àquele que está do seu lado.

Outro aspecto que merece destaque são os personagens que permanecem na fazenda junto com tio Bola, “[...] o terreireiro Anjão, imbecil, e a cardíaca cozinheira Nhota” (ROSA, 2001, p.174), que, assim como Tio Bola, possuem características

que os distinguem: Anjão, ao contrário do que poderia indicar seu nome, nada tem de angelical, pois “[...] gostava do que parecesse feitiço e maldade” (ROSA, 2001, p.175), ou seja, era atraído e seduzido pelo mal. Além disso, sua profissão, terreireiro, denota sua ligação com a terra, lugar de pecado para onde foram mandados os expulsos do paraíso, e seu distanciamento do céu e de qualquer esfera celeste, como um anjo caído. Anjão é também caracterizado como imbecil, ou melhor, um indivíduo que não segue os padrões considerados normais. O aumentativo que é empregado no seu nome colabora para sua caracterização, agindo com sentido negativo, pois demonstra sua falta de delicadeza e seu desacordo com o mundo, que o marginaliza.

Nhota é a outra personagem que faz companhia para Tio Bola, uma cozinheira definida pela sua doença no coração. Junto com a família, ela é outro importante ponto de censura para a encenação de Tio Bola e pode representar o consciente que ordena o racional e condena qualquer atitude irracional, que possa abalar o equilíbrio dessa racionalidade. Essa personagem não apresenta nenhum sentimento, como se sua doença tivesse destruído sua capacidade de sentir e imaginar; ela é definida e define-se pela doença.

Mesmo cercado por tanta censura, Tio Bola consegue fazer nascer de dentro de si uma ideia, como “[...] fantasia, passo de extravagância” (ROSA, 2001, p.175). Contudo, a ideia não surge de uma só vez, “não de primeira e súbita invenção” (ROSA, 2001, p.174). Essa ideia nasce, então, de um exercício de raciocínio, de análise de si mesmo, como uma esperança de renovação. Ela surge no final do primeiro parágrafo, ainda de modo embrionário, toma corpo no segundo e no terceiro, que demonstram todo o trabalho de reflexão, e se completa no quarto parágrafo, quando o espírito de Tio Bola já está agitado com os questionamentos. Nasce de seu gênio criador.

O processo de formação da idéia do personagem sugere o processo de composição do poeta artesão, pois, em ambos, o objetivo só é alcançado após longo período de observação e raciocínio, no qual tudo é analisado minuciosamente em todas as suas perspectivas, explorado pelo intelecto, para só depois dar origem ao objetivo desejado. Remete também ao trabalho criador do próprio Guimarães Rosa, que submete cada palavra ao poder de sua imaginação, fazendo que dela renasça o significado original e novos valores, responsáveis por tornar a palavra muito mais que um signo, mas sim um centro irradiador de significações. Essa palavra plurissignificativa adquire certa ambiguidade e obscuridade, torna-se um enigma para seu leitor que tem que decifrá-la. É com essa palavra potencializada que Rosa constrói seu universo, que reúne as mais variadas visões de mundo, criando uma atmosfera real, onde lutam e vivem seus personagens. Guimarães usa a magia e o mistério natural das palavras, associado a um preciso trabalho intelectual, para criar uma obra que auxilie o homem na busca pelas suas verdades.

Essa criação de Tio Bola, fruto do trabalho intelectual, é protegida de todos e da realidade que pode feri-la, provocando, desde seu surgimento, importantes transformações no personagem, pois, aquele que “[...] fingia recolher-se” já “não cabia no quarto” (ROSA, 2001, p.175), ou seja, o personagem que tudo aceitava em sua resignação e paciência, agora está tomado de plenitude de espírito e preenche todo o quarto; sua imaginação o engrandece.

O plano é colocado em prática com a ajuda de Anjão e dos animais de que a família não havia necessitado. Por ironia, é justamente o burrinho que dá a Tio Bola o remate final da sua ideia, um animal inferiorizado na cultura popular, a ponto de seu nome ser usado como adjetivo para aqueles com pouca capacidade intelectual. Contudo, dentro do conto, ele adquire importância fundamental, pois, junto com o boi, compõe a cena criada pelo personagem. Nessa representação, o boi é o símbolo da bondade, da força pacífica, ao contrário do burro, que representa o negativo. Contudo, o aspecto negativo é anulado por uma característica dada ao animal, que diz respeito à sua cor, o chumbo, símbolo da individualidade e base para a evolução. Dessa forma, Tio Bola tem do seu lado a bondade e a base para sua transformação.

Todo o espaço onde se desenvolverá a ideia do personagem está tomado pela escuridão: “lá fora o escuro fechava” (ROSA, 2001, p.175). Entretanto, Tio Bola está protegido desse escuro por conta da luz que emana de seu interior. Ele se localiza no centro do círculo mágico e está protegido de tudo que possa afetar a harmonia, o equilíbrio e a perfeição que originam de seu gênio criador.

Além dessa luz interior, outra também surge: “O Anjão no pátio acendera fogo, acocorava-se ante **chama** e **brasa**” (ROSA, 2001, p.175, grifo nosso), luz agora acendida por Anjão, personagem cujas características negam o que seu nome poderia sugerir. Dessa forma, a luminosidade nasce pelas mãos do impuro e tido como imbecil, um anjo caído, como se afirmou anteriormente, mas que se deixa tocar pelo calor do fogo, o qual pode ser entendido aqui como purificação: ele “acocorava-se ante chama e brasa”, ou seja, aproxima-se a seu modo, do caminho dessa purificação. Essa ideia é reforçada pela duplicidade da palavra **chama**, que pode ser labareda, mas que também estabelece ligações com o verbo **chamar** e com a ideia de chamamento para a transformação. Nesse caso, a palavra **brasa** também possibilita pensar em desejo de purificação, pois pode ser compreendida como excitação, ansiedade e inquietação. Assim sendo, o trecho citado tem dupla interpretação, pois pode ser lido como simples ação de acender uma fogueira e se aproximar dela, ou ainda, em sentimento de um sujeito que, mediante possibilidade de purificação, se aproxima em meio à excitação e ao chamamento.

Desse modo, o anjo caído, aquele que traiu sua condição e se distanciou da tarefa de auxiliar o homem e disseminar o bem, ao aproximar-se do mal e do lado negativo da existência, tem agora a possibilidade de trilhar novamente o caminho do céu, sua antiga morada. Após entrar em contato com o fogo e sua energia

renovadora, Anjão muda de atitude e passa a compor a cena imaginada por Tio Bola, perdendo a negatividade que o acompanha desde o início. Deixa de ser um empecilho e passa a ser um anjo colaborador, que o auxilia, protege e conduz à realização de seu desejo. E, na medida em que ajuda Tio Bola, aproxima-se mais de sua reordenação espiritual.

Tio Bola vence todos os obstáculos que o cercam, e, nessa noite de Natal, coloca em prática seu plano: recriar o presépio e reviver o momento do nascimento do menino Jesus. Ele deseja recuperar toda a energia daquele momento, renovar a luz-esperança que inundou o mundo naquela noite, reviver o instante mágico, recuperando-o pela representação, fazendo-o romper as barreiras do tempo, e acontecer de novo, como num eterno retorno, pois, “Natal era noite nova de antiguidade”, nova porque recriada, e antiga porque faz parte da história da fé. Ele quer reviver um tempo fabular, com leis e regras já esquecidas, “[...] quando os bichos falavam e os homens se calavam.” (ROSA, 2001, p.175). Essa representação tem a mesma função do ritual, ou seja, proporcionar uma renovação do espírito, fazendo o sujeito reordenar-se e reequilibrar-se ao reviver um momento sagrado. Tio Bola desfaz-se de todas as máscaras que utiliza na vida social e mostra sua verdadeira face desconhecida: “estava de alpercatas, de camisolão e **sem carapuça**, esticando à janela pescoço e nariz, muito compridos” (ROSA, 2001, p.175, grifo nosso). Esperava em seu quarto, à janela, que tudo estivesse preparado para a representação. Mesmo a solidão é consumida, dando lugar à companhia de uma entidade muito especial, que dá luminosidade e plenitude à cena, enfatizando ainda mais o desejo do personagem de visualizar esse instante sagrado: “[...] **queria ver**. Devagar descera, **com Deus**, a escada” (ROSA, 2001, p.175, grifo nosso).

Uma grande harmonia espalha-se pelo ambiente, que agora está tomado de plenitude, paz no curral e agitação interior: “Os currais todos ermos, menos aquele... Tremia de verdade.” Dessa forma, o lugar é ocupado pela imaginação do personagem e repleto de uma energia que não é descrita por palavras, mas apenas sugerida pelo uso das reticências; e percebe-se toda a ação interna do personagem sintetizada no verbo **tremar**, reforçado pela expressão **de verdade**. A luminosidade do fogo estende-se aos animais, que quando “[...] puxados da sombra [...]” apareciam “[...] quase claros. Paz”, com os olhos brilhando. A harmonia chega a extremos e torna-se paz, palavra tão plena e rica de valores que somente ela é suficiente para compor uma frase, resumindo a interioridade do personagem e a exterioridade que o cerca e, guardando a amplitude desse momento de revelação (ROSA, 2001, p.175).

No conto, a manjedoura é substituída pelo cocho, que é “[...] limpo, úmido de línguas” (ROSA, 2001, p.176). É interessante destacar a simbologia desse órgão (língua) que é comparado a chama, a labareda, pois tem forma e mobilidade semelhantes, e, assim como o fogo, pode destruir ou purificar. Possuidora de grande poder, na medida em que tem a capacidade de julgar, fecundar, dominar a vida e

a morte, a língua é tomada como equivalente da cabeça, criadora do verbo e da palavra e, como consequência, portadora do conhecimento, podendo discernir entre o bem e o mal. Dessa forma, o cocho torna-se um receptáculo da sabedoria, um recipiente que a guarda e a protege daqueles que lhe são indignos.

Para ser digno dessa sabedoria, Tio Bola tem que se distanciar da realidade, romper vínculos e superar as próprias deficiências. Sua primeira atitude é de elevar o olhar “[...] a umas estrelas miudinhas” (ROSA, 2001, p.176), que simbolizam o espírito humano e a luta entre a luz e a escuridão, atravessando a obscuridade, como faróis na noite do inconsciente. Essas estrelas, mesmo pequenas, funcionam como guias rumo ao equilíbrio perdido, passagens para uma condição superior.

Num segundo momento, Tio Bola “espiou o redor – caruca – que nem o esquecido, em vivido. Tio Bola devia de distrair saudades, a velhice entristecia-o só um pouco. Riu do que não sentiu, riu e não cuspiu.” (ROSA, 2001, p.176). A noite, nomeada pela palavra tupi **caruca**, é como tudo que viveu e mergulhou no esquecimento. Os travessões exprimem esse isolamento da escuridão, sem laços com o presente, e que não traz saudades. Nesse caso, não há sentimento de perda na velhice, e Tio Bola consegue superar a repressão que lhe vinha da cozinheira, do terreiro, da família: “Quem vinha rebater-lhe o ato, fazer-lhe irrisão?” (ROSA, 2001, p.176). Ele tinha a resposta para essa questão, pois sabia que naquele momento nada podia detê-lo, afinal, depois de anos de muita reflexão, tinha se tornado digno de viver o instante mágico, adquirido o poder de dominar todo aquele universo que o rodeava: “De anos, só isto, hoje somente, tinha ele resolvido e em seu poder: a Noite, o curralete, cheiro de esterco, céu aberto, os dois dredemente – gado e cavalgadura.” Tio Bola adentra no seu mundo imaginário, de realidade inquestionável, e ultrapassa o real, pois, “estava ali a não imaginar o mundo”, ou seja, completamente distante do mundo em que vivia, tanto que não o imaginava mais. Sua confiança em si mesmo alcança índices tão elevados, que, mesmo antes de qualquer insinuação, o personagem sai em defesa dessa realidade interior e de sua liberdade criadora, retirando das pessoas o direito de julgá-lo: “Caduco de maluco não estava. Não embargando que em espírito da gente ninguém intruge.” (ROSA, 2001, p.176).

Nesse instante “O mundo perdeu seu tique-taque”, “tudo era prazo” (ROSA, 2001, p.176), o tempo cronológico é rompido, junto com suas regras e barreiras, sendo substituído pela atemporalidade do sagrado, que sempre pode ser retomada, e como num círculo eterno, segundo afirma Eliade (1969), repete-se infinitamente. É em meio a essa atmosfera extraordinária que Tio Bola questiona se deveria ou não se deitar no cocho; afinal, como se afirmou anteriormente, realizar tal ação significa que a plenitude espiritual foi alcançada, o distanciamento da realidade está completo e, portanto, o sujeito já está preparado para reviver o instante sagrado, mergulhar na imaginação e aceitar toda a verdade e sabedoria desse momento. Ele se deitaria

no cocho, pois “[...] teve para si que podia – não era indigno – até o vir da aurora.” Entretanto, Tio Bola não seria como o Menino Jesus e sua pureza, “mas, pecador, numa solidão sem sala” (ROSA, 2001, p.176). Dessa forma, nessa representação, o lugar do Menino Jesus seria ocupado por um pecador, que inicia o caminho da transcendência, cuja atitude é protegida pela noite, que agora se encontra sob seu poder. Essa se torna protetora de seus delírios e desejos; tudo que fosse realizado nesse momento não seria profanação.

A condição sagrada desse instante é reforçada na ação dos animais, que agem de modo inesperado: “Viu o boi deitar-se também – riscando primeiro com a pata uma cruz no chão, e ajoelhando-se – como eles procedem” (ROSA, 2001, p.177). A cruz simboliza aqui o renascimento para uma nova vida, uma ponte que conduz o indivíduo rumo ao encontro com a divindade, um elo entre a terra e o céu. É justamente o caminho que percorre Tio Bola, uma estrada rumo à condição superior, fortificado pela sua fé e guiado pela luz das estrelas que “[...] prosseguiam o caminhar, levantadas de um peso” (ROSA, 2001, p.177), ou seja, as estrelinhas estavam aliviadas de sua responsabilidade, tinham realizado sua missão.

O silêncio e a oração também colaboram para a construção desse instante de exceção: “[...] que se aquietasse, pelo prazo de três credos” (ROSA, 2001, p.177). O silêncio é um dos elementos fundamentais no processo de conhecimento interior. Ele é a chave que abre as portas da interioridade desconhecida e possibilita um caminhar pelas trilhas tortuosas do inconsciente. Enquanto esse percurso é realizado, cabe à oração a tarefa de aproximar essa alma da esfera celeste, pois por meio dela é possível criar um canal de comunicação com a divindade e mostrar-lhe toda a essência dessa transformação.

É interessante destacar a presença do número três, entendido, segundo Cirlot (2005) e Chevalier e Gheerbrant (2000), como expressão da totalidade, à qual nada pode ser acrescentado. O número três representa também a perfeição da unidade divina (pai/ filho/ espírito santo), o tempo (presente/ passado/ futuro), os níveis da vida humana (racional/ social/ divino) e as fases da existência (aparecimento/ evolução/ destruição ou transformação). É um número mágico por excelência. A partir dessas considerações, nota-se que o silêncio e a oração completam a intermitência criada pelo personagem, para que se una ao espiritual, rompendo os tempos e interligando o presente, o passado e o futuro, harmonizando os contrários para construir uma totalidade que ultrapassa qualquer limite.

A partir de então tudo “fazia futuro”, pois Tio Bola estava refeito em esperança e sabedoria; por isso, “abriu olhos de caçador” (ROSA, 2001, p.177), capazes de observar com maior precisão tudo que o rodeava, enxergando a essência das coisas. Tinha aperfeiçoado suas habilidades e sua capacidade de ouvir, agora era um “dessurdo”, capaz de atentar para as vozes do mundo. Esse ritual devolve a voz ao personagem, que emite, pelas próprias palavras, sua primeira opinião: “*O contrário*

do aqui não é ali... – achou” (ROSA, 2001, p.177). Sua maneira de pensar revela sua concepção totalizadora do mundo, que não se define pelos opostos, mas, ao contrário, crê em um universo formado a partir da união dos contrários, que juntos constroem uma unidade vigorosa, portadora de verdades e harmonia.

Do íntimo do personagem nascem imagens simbólicas que mostram sua interioridade renovada e a ideia de reinício: “Da noite era um brotar de plantação, do fundo. A noite era o dia ainda não gastado” (ROSA, 2001, p.177). Essa imagem pode ser compreendida de muitas formas, pois suas palavras carregam muitos sentidos e valores, além de mostrar o mundo do personagem em sua plenitude: assim, a noite seria a própria interioridade desconhecida do personagem, iluminada parcialmente pela luz e sabedoria adquiridas no momento da representação, de onde brota a “plantação”, ou seja, de onde nascem os primeiros sinais de transformação. A alma do personagem é então um lugar puro, de imaginação e sonhos, não contaminada pela mediocridade do cotidiano; é misteriosa e fascinante como a noite, protetora daqueles que sonham e caminham por seus labirintos. Desse modo, da mesma maneira que a plantação nasce das estranhas da terra, a renovação também surgiu do fundo da alma do personagem, do seu coração puro e rico.

Tio Bola acordou quando tocado pelos raios da manhã e notou a presença do Anjão, que, alegre, ria para o novo dia, e também de Nhota que tinha dormido ali, sem “rezungo”, ou seja, sem reza ou resmungo, mas que já entoava cantos em agradecimento por não ter morrido. Ele percebe então que sua realidade havia se diluído com o dia, o instante mágico havia passado e a realidade concreta voltava a dominar o tempo. Merece destaque nesse trecho a presença da estrela-d’alva, que desaparece com o nascer do dia, mas que “já mais clareava” (ROSA, 2001, p.177), simbolizando o eterno retorno e seu poder de recuperação e revitalização. A estrela-d’alva assistira àquela representação, como na Antiguidade, brilhando na noite, iluminando-a.

Outra presença que merece destaque é a do galo: “Cantando o galo, em arrebatado: a última estrelinha se pingou para dentro” (ROSA, 2001, p.177). Chevalier e Gheerbrant (2000) dizem que o galo personifica a energia solar e a manifestação da luz, é o anunciador do dia que nasce, o guardião de seu segredo; e por anunciar a luz, está relacionado ao conhecimento e à vida, sendo, portanto, um de seus símbolos. A partir dessas informações, percebe-se o papel que ele desempenha no conto como proclamador do dia e da realidade; seu canto põe fim à representação do personagem, o qual deve voltar rapidamente à sua rotina. Contudo, muito mais que indicar o final do instante sagrado, ele também canta para anunciar o início de uma nova vida, guiada pela sabedoria e pela fé, sob as regras da imaginação. O guardião do dia canta ainda para avisar as estrelas que seu tempo acabou, e por isso, devem recolher-se. O segredo revelado na escuridão da noite terá que se proteger na interioridade do personagem, fazendo ali sua morada, para não se expor à medíocre realidade.

Depois de vivido o momento imaginário tudo deve voltar ao normal, conforme havia deixado a família, antes de partir para a cidade. Anjão e Nhota voltam para suas rotinas de trabalho. Tio Bola retorna para a reclusão de seu quarto, todo dolorido por conta do que viveu, do esforço físico: “[...] o corpo todo tinha dor-de-cabeça” (ROSA, 2001, p.177). Entretanto, sua aparente normalidade esconde a agitação interna que o toma, que é caracterizada pelo termo “sarabambo”, com ideia de sarar, curar, ligada à noção de tremer, bambear. Assim, a tranquilidade externa oculta um espírito em ebulição, que foi “curado” pela aventura vivida, pela experiência realizada.

“– ‘Amém, Jesus!’”, última frase do conto pronunciada pelo personagem, simboliza a conclusão dessa experiência de recordação, sem dívida, vivida por Tio Bola, que jamais seria o mesmo. Ao deitar-se no cocho pensava que era “vez de espertar-se, viver esta vida aos átimos... Soporava. Dormiu reto. Dormindo de pés postos” (ROSA, 2001, p.177). Tio Bola tinha consciência, então, de que naquele momento, em que perdeu a noção do tempo (“Meia noite já bateu?”), era preciso ficar esperto e viver tudo rapidamente, em poucos instantes, mesmo em sonhos, dormindo. Ele entrou em contato com o sagrado, vislumbrou sua luz, assimilou sua verdade, revitalizou-se com sua energia, adquiriu sabedoria e conhecimento para ver o mundo com outros olhos, analisando sua essência mais íntima. Tio Bola foi alvo da transformação, sofreu uma metamorfose interior, e, por isso, guarda na sua alma seu mais valioso segredo, incompreendido pelas demais pessoas: o conhecimento de si mesmo e a capacidade de harmonizar os opostos.

É preciso, ainda, falar do papel exercido pelo símbolo na estruturação do conto. É ele um dos responsáveis por agregar significação e valor às tramas do texto, dificultando sua compreensão, em consequência do sentido plural e, portanto, obscuro, que adquirem suas palavras, sentido esse que se renova a cada leitura. No conto, um símbolo coletivo é individualizado para traduzir a interioridade do personagem, mostrar sua verdade e sua essência, por meio da representação indireta e da união de valores antigos e modernos. Essa é a função do presépio nesse texto, pois é por meio dele e dos demais símbolos que o leitor tenta compreender a ação interna de Tio Bola e seu desejo de harmonizar o real e a imaginação.

Dessa forma, desvendar os símbolos do conto é o mesmo que descortinar a alma do personagem, caminhar pelos seus labirintos e descobrir os segredos de um indivíduo que um dia ousa viver sua realidade imaginária, revitalizando-se com sua própria verdade. É indispensável apontar também que, como na poesia, desvendar o personagem é descobrir-se como indivíduo, como sujeito que pensa, sonha, imagina e guarda dentro da sua alma, no canto mais profundo e obscuro, as respostas para seus questionamentos, a verdade e o conhecimento que transformará sua existência.

Segundo Baudelaire (1995), a imaginação tem papel fundamental no ato de criação, e aquele que a desconsidera está condenado à degradação. Quanto mais imaginação se possui, mais é preciso dominar o ofício para ter condições de sustentá-la e deixá-la evoluir até seu ápice. A imaginação impele as outras faculdades humanas para o combate, podendo assemelhar-se ou confundir-se com elas; é sinônimo de análise, síntese e sensibilidade, sendo criadora da metáfora e da analogia; quanto maior for seu reservatório de observações, mais forte se apresenta. Ela decompõe o mundo, dispõe os fragmentos e reorganiza-os segundo suas regras, guardadas nas profundezas da alma, criando um mundo novo e a sensação de novidade. Como sua criadora, tem o direito de governá-lo e espírito crítico para julgá-lo; é a rainha da verdade e, frequentemente, está muito próxima do infinito. A imaginação criadora ilumina as coisas com seu espírito, projetando essa luz sobre uma imensidão de almas. É mais do que fantasia, “[...] é uma função muito mais elevada, e que, assim como o homem é feito à semelhança de Deus, guarda uma relação remota com esse poder sublime com o qual o Criador concebe, cria e mantém seu universo” (BAUDELAIRE, 1995, p.807).

A imaginação permitiu que Rosa promovesse a análise e a decomposição do sertão brasileiro, e sua posterior reorganização, baseado em suas próprias regras, para criar um sertão com características peculiares, único e real. Um local amplo, selvagem e perigoso, onde os opostos são reunidos, para colaborar na decifração dos mistérios da vida e da poesia. Assim, a racionalidade de Guimarães Rosa foi usada como base para impulsionar seu espírito criativo, senhor e crítico dessa realidade infinita, que se dissemina aos demais seres, visando contaminá-los com essa poesia e dotá-los de maior capacidade de compreensão.

VOLANTE, P. A.; LEITE, G. M. M. “Presepe”: creation of a reality. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p.77-89, Jul./Dez., 2012.

- **ABSTRACT:** *The following text proposes a reading of the story “Presepe”, showing the path taken by the character, Uncle Bola, to relive the moment of the birth of Christ, breaking the limits imposed by reality and retrieving the holy instant, with all the changes that this decision brings to the character. The tale tells of a magic moment of elevation of the subject, a torrent of imagination, poetry and faith. This whole atmosphere is full of symbols, which represent the collective and the individual, and make up the plot of the poetic tale.*
- **KEYWORDS:** *Presepe. Tutaméia. Symbol. Poetry. Individuality.*

Referências

- BAUDELAIRE, C. Salão de 1859. In: _____. **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.795-829.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 15. ed. Tradução de Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- ELIADE, M. **Le mythe de l'éternel retour**: archétypes et repetition. Paris: Gallimard, 1969. (Collection Idées, 191).
- FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LEXIKON, H. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2009.
- POE, E. A. Filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.911-920.
- ROSA, G. **Tutaméia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SPERA, J. M. S. **O mundo encantado de Tutaméia**: uma leitura de Guimarães Rosa. 1984. 303f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, História e Psicologia, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1984.
- TRESIDDER, J. **O grande livro dos símbolos**. Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro: 2003.

Recebido em: 30/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

O EROTISMO CITADINO EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Rafael Santana GOMES*

- **RESUMO:** A representação do espaço urbano, ao longo do século XIX, teve um lugar privilegiado na literatura de Charles Baudelaire e de seus discípulos decadentistas. Este trabalho visa a ler a retratação do ambiente parisiense na obra do artista modernista Mário de Sá-Carneiro, herdeiro português da escola baudelairiana.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Sá-Carneiro. Decadentismo. Modernismo. Espaço urbano. Erotismo.

Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua
vibração, unge-me da minha época.
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.371)

O discurso literário é, em sua essência, um discurso da mutabilidade. Da Antiguidade Clássica à Idade Média, do mundo moderno à contemporaneidade, muitas foram as formas de expressão do literário, assim como muitos também foram os objetos de seu interesse. Da função mimética atrelada ao caráter ficcional da arte, ou melhor, da tradicional ideia da arte como tentativa de representação do mundo à concepção moderna,¹ a partir da qual o referente se torna a própria matéria artística, o conceito de literatura sofreu diversas metamorfoses. Não obstante a mutabilidade da literatura e da arte, bem como a de suas formas de expressão, um elemento de suma importância, quer em poesia, quer em prosa, viria a permanecer praticamente inalterado durante um largo fosso temporal: o espaço. Da Antiguidade Clássica à Era Medieval, passando ainda pela chamada Era Clássica, o espaço retratado na literatura esteve circunscrito, muitas vezes, quando exterior, à esfera natural e/ou do ambiente rural, ou, quando interior, à esfera intimista, isto é, relacionado a um processo de sondagem da subjetividade, quase sempre masculina. E seria somente a partir da literatura produzida pela pena dos artistas do século XIX que a retratação espacial viria a sofrer uma espécie de radicalização, num processo iniciado por Charles Baudelaire (1821-1867) – primeiro artista a eleger o espaço

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – camonianus@gmail.com

¹ Referimo-nos à modernidade do século XVI, em particular ao Renascimento.

cosmopolita como objeto poético –, processo ao qual alguns de seus discípulos dariam continuidade ao longo do século XIX e no princípio do século XX.

Charles Baudelaire, conhecido também pelo epíteto de **artista maldito**, é, como se sabe, apontado e celebrado, na literatura ocidental, como a grande figura representativa da modernidade. Em razão do seu tom profanador e de sua postura iconoclasta no que se refere aos campos tanto da arte como da vida, o poeta seria tomado como patrono e titular de algumas estéticas ulteriores, a saber: o parnasianismo, o decadentismo, o simbolismo e o modernismo. Por conta da retomada de seus postulados éticos e estéticos por outros artistas, assim como pelo que sua poesia apresenta de inovador em relação à lírica tradicional, Baudelaire viria a ser considerado hegemonicamente, pela crítica, o primeiro escritor a prefaciá-la a modernidade. Propagando em sua obra conceitos avessos aos instituídos pela sociedade de seu tempo, Baudelaire fizera de sua arte uma espécie de instrumento cortante, porque ligada ao prazer hedonista de desrespeitar a pauta daqueles valores mais sagrados para a burguesia, tais como a bondade, a honestidade, a moral, a importância da família, a ética do trabalho, o papel da mulher como progenitora, mãe e esposa, o louvor a Deus etc.

Dandy por excelência, e defensor heráldico de uma postura aristocratizante tanto na arte quanto na arte da vida, esse poeta encarnara uma atitude defensiva para com a cultura massificadora, atrelada por demais à ideologia burguesa, pela qual manifestava um profundo desdém. Com efeito, percebe-se em Baudelaire uma relação ambígua – a um só tempo de atração e de repulsa – pela a civilização e pelo o progresso, além de uma resistência declarada à opinião pública, ao senso comum, aos partidos parlamentares e ao puritanismo da classe burguesa. Nesse desejo intenso e intencional de desagradar, encontramos no seu famosíssimo livro *As flores do mal* (1857), representante máximo de suas ideias singulares, alusões constantes a diversos conceitos e temas ímpares, tais como o satanismo, a revolta, o repúdio à natureza e a concepção da poesia, não como produto da inspiração, mas como formulação do pensamento.²

Mas é sobretudo a retratação do espaço urbano, descrito paradoxalmente em suas dores e em suas delícias, que fará de Baudelaire o pai da poesia moderna.

² Podemos perceber essas alusões em alguns poemas, tais como “Hino à beleza”; o poema “Porias o universo inteiro em teu bordel / Mulher impura! [...]”, no qual o sujeito lírico relata a sua perplexidade perante uma mulher despótica; o poema “*Sed non satiata* – Cansada, mas não saciada” – (BAUDELAIRE, 2004, p.34 e p.38-39), em que o eu-lírico se declara impotente para cessar a sede sexual de uma *femme fatale*, ao mesmo tempo que se lamenta pelo fato de não se poder tornar uma mulher (Proserpina) para lograr tal fim, referindo-se metaforicamente aos atos lésbicos de sua amante. Além disso, nos “Escritos íntimos” baudelairianos, se pode perceber igualmente essa “[...] repulsa pelas mulheres que se adéquam ao padrão familiar burguês do casamento e da maternidade” (BARROS, 2006, p.103), assim como uma negação de alguns valores cristãos como a bondade, a honestidade e a retidão.

Segundo Michael Hamburger (1991), a especificidade distintiva da poesia baudelairiana reside precisamente na singularíssima capacidade inovadora do poeta, ao unir, pela primeira vez na história da literatura, dois elementos até então antagônicos: o contemporâneo e o intemporal. Desse modo, para além de recorrer aos chamados universais, que, desde a Antiguidade Clássica, cumpriam uma função didática e/ou pictórica na escrita literária, a poesia baudelairiana apresenta uma série de outras imagens, até então completamente inusitadas, em que a cidade surge como uma espécie de alegoria da modernidade, de uma modernidade decadente e crepuscular. Ou seja, não são apenas as imagens efêmeras da agitada vida sociocultural parisiense, dos seus requintes ultracivilizacionais, dos seus bulevares, cafés e *music halls* que preenchem a escrita de Baudelaire. Em sua poesia, o efêmero se presentifica sobretudo pelos paradoxos criados a partir da justaposição de temas antagônicos, especialmente a cidade e a natureza. O sujeito lírico aparece integrado a essa nova configuração espacial, numa insólita fusão entre a experiência estética e a experiência histórica da modernidade, como bem assinala Jürgen Habermas (1990).

Seduzido e massacrado pelo aparato civilizacional, o eu-lírico da poesia baudelairiana, a um só tempo eufórico e abúlico, lança-se na busca de prazeres vários, como forma de escapar ao tédio. Em “Paisagem”, poema de abertura dos famosos “Quadros parisienses”, nos quais o espaço cosmopolita é cantado em todas as suas contradições, o sujeito lírico, tal qual insólito poeta romântico, propõe, para compor os seus “castos monólogos”, deitar-se “junto ao céu”, na faina de cantar, não uma natureza harmônica, idílica e auratizada – como o fizeram os românticos mais ortodoxos –, mas sim o caótico espaço urbano, que, apesar das disparidades que apresenta, ofereceria ao poeta iconoclasta a oportunidade de retratar um belo até então inusitado – a “hora parda”, as “torres e chaminés”, os “mastos da cidade”, os “rios de carvão” (BAUDELAIRE, 2004, p.95-96) que vão ao firmamento –, porque cultuado pelo viés da transgressão.

Assinalando em sua poesia “um discurso da crise” (SISCAR, 2010, p.42), Baudelaire fizera do corriqueiro, do banal e de tudo aquilo que seria considerado escandaloso do ponto de vista moral o próprio cerne de sua poesia, rompendo, assim, com o modelo beletrístico até então associado à poesia lírica e à literatura ocidental em geral. Na sequência dos “Quadros parisienses”, o sujeito lírico, no poema metalinguístico muito sugestivamente intitulado “Sol”, apresenta o poeta como aquele que pratica uma “estranha esgrima”, o que não seria outro exercício senão o da laboriosa tarefa de domar as palavras, ou, em outros termos, a luta entre o escritor e as palavras. E seria mesmo interessante notar que é precisamente aí, nesse espaço teoricamente antipoético – lugar avesso à inspiração –, onde o poeta fareja “por todos os acasos a rima” (BAUDELAIRE, 2004, p.96), encontrando as suas frases tombadas nas calçadas da cidade, a flunar por avenidas, travessas e becos desconhecidos.

Poeta palpável, mais próximo à esfera terrena, eis aí uma imagem possível para Charles Baudelaire. Poeta que canta, em todos os termos, o tema da perda da aura, da perda do poder demiúrgico ou do lugar poético do vaticínio, conferindo, paradoxalmente, à figura do poeta, a imagem de uma nova espécie de “profeta”. Não exatamente a imagem do vate romântico, cuja palavra seria portadora de uma verdade, e cujas atitudes estariam relacionadas a uma pedagogia construtiva, mas sim a imagem às avessas desse modelo. Atente-se, no entanto, para essa instigante reflexão: ao cantar o mundo nos termos da ruína, ao pôr lado a lado o antigo e o moderno, ao equacionar o conceito de belo, ao conferir estatuto poético àquilo, até então, considerado abjeto, Baudelaire, a nosso ver, teoriza sobre a postura que deveria ser assumida pelo artista da modernidade – *dandy* em todas as esferas da vida –, formulando, quiçá, uma nova espécie de pedagogia, evidentemente no avesso do modelo tradicional oitocentista.

Antoine Compagnon (2006), em seu conhecidíssimo *O demônio da teoria*, afirma que a literatura baudelairiana assume um papel subversivo na sociedade francesa de seu tempo, um papel completamente contrário ao aparelho ideológico do Estado. Acrescenta ainda, com grande acuidade, o teórico francês: “[...] os grandes escritores (os visionários) viram, antes dos demais, para onde caminhava o mundo: ‘O mundo vai acabar’ – anunciava Baudelaire em *Fusées* [Lampejos], no início da idade do progresso – e, realmente, o mundo não cessou de acabar” (COMPAGNON, 2006, p.37). Com efeito, é Baudelaire o poeta responsável por anunciar aquela sensação de fim do mundo, de fim dos tempos, sensação que seria reforçada pelos estetas decadentistas e levada até ao extremo pelos artistas do modernismo europeu. Repare-se que, no já citado poema “Sol”, o sujeito lírico encerra o seu discurso afirmando que o novo poeta, ou seja, o poeta da rua é aquele que “sabe aureolar a coisa mais abjeta” (BAUDELAIRE, 2004, p.96), o que poderia ser traduzido, em Baudelaire, na descrição dos mendigos, dos cegos, dos lavradores, dos trapeiros etc., culminando na célebre imagem da carniça, transformada inusitadamente, pelo discurso do poeta, em uma insólita alegoria³ do amor. Significativamente, se o poeta é aquele que, na obra baudelairiana, perde a aura e a coroa, se ele é aquele que, em teoria, abdica dos dons proféticos conferidos ao artista, ele é também – recorde-se – a própria encarnação metafórica do sol, capaz, por isso mesmo, de poetizar aqueles elementos e objetos mais triviais, ou mesmo considerados apoéticos pelo senso comum, promovendo assim, a um só tempo, uma espécie de sacralização e dessacralização da poesia.

Na linha discursiva de Roland Barthes (2001, p.206), é como se Baudelaire se desse conta de que todos os objetos que fazem parte de uma sociedade têm um

³ Utilizamos o termo **alegoria** em seu sentido benjaminiano. Nas páginas subsequentes deste trabalho, voltaremos a tratar desse conceito, discorrendo sobre a significação que o teórico alemão a ele concede, ao opô-lo ao conceito de símbolo.

sentido, “[...] porque tudo que significa no mundo está sempre, em maior ou menor grau, misturado com a linguagem”.

Neste trabalho, queremos compreender como o cenário parisiense toma corpo na produção poética, romanesca e epistolar de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), artista modernista português, e herdeiro direto do legado literário de Baudelaire e de seus discípulos decadentistas. Para tanto, servimo-nos das reflexões de Roland Barthes (2001) sobre o discurso metafórico da cidade, expressas no ensaio intitulado “Semiologia e urbanismo”, publicado em seu livro paradigmático, *A aventura semiológica*.

Ao refletir sobre a linguagem humana no seu âmbito não verbal, diz Barthes (2001, p.178): “Decifrar os signos do mundo sempre quer dizer lutar com certa inocência dos objetos.” Consoante às palavras do teórico francês, o mundo seria um império de signos que se prestariam a uma leitura. Utilizando como ponto de partida as ideias legadas por Ferdinand de Saussure, e expostas por seus discípulos no famoso *Curso de linguística geral*, Roland Barthes, a partir dos anos 1960, começava a ultrapassar os limites deixados pelos estudos do mestre genebrino, restritos tão-somente aos fatores internos da língua, e, num projeto ousado, propunha a leitura do teatro do mundo, do império de signos do mundo. Atentando para a relação existente entre a linguagem e os objetos, por exemplo, em um texto sugestivamente intitulado “A cozinha dos sentidos”, pergunta-se o autor de *O prazer do texto*:

Uma roupa, um carro, uma iguaria, um gesto, um filme, uma música, uma imagem publicitária, uma mobília, uma manchete de jornal, eis aí, aparentemente, objetos completamente heterogêneos.

Que podem ter em comum? Pelo menos o seguinte: todos são signos. Quando me movimento na rua – ou na vida – e encontro esses objetos, aplico a todos, às vezes sem me dar conta, uma mesma atividade, que é a de certa **leitura**: o homem moderno, o homem das cidades, passa o tempo a ler.

[...]

Todas essas “leituras” são importantes demais na nossa vida, implicam demasiados valores sociais, morais, ideológicos para que uma reflexão sistemática não tente assumi-las: é essa reflexão que, por enquanto pelo menos, chamamos de **semiologia**. (BARTHES, 2001, p.177-178, grifo do autor).

Estudando ainda a questão dos signos, no famosíssimo texto da sua aula inaugural no Collège de France, Roland Barthes discorre sobre a relação existente entre a linguística e a sua própria proposta de semiologia:

Por seus conceitos operatórios, a semiologia, que se pode definir canonicamente como a ciência dos signos, saiu da linguística. Mas a própria linguística, um pouco como a economia (e a comparação não é talvez insignificante), está em

vias de estourar, parece-me por dilaceramento: por um lado, ela está atraída por um pólo formal, e seguindo essa inclinação, como a economia, formaliza-se cada vez mais; por outro lado, ela se apodera de conteúdos cada vez mais numerosos e cada vez mais afastados de seu campo original; assim como o objeto da economia está hoje em toda parte, no político, no social, no cultural, do mesmo modo o objeto da linguística é sem limites: a língua, segundo uma intuição de Benveniste, é o próprio social. Em resumo, quer por excesso de ascese, quer por excesso de fome, escanifrada ou empanzinada, a linguística se desconstrói. É essa desconstrução da linguística que chamo, quanto a mim, de semiologia. (BARTHES, 2007, p.28-29).

Como se percebe, embora Barthes tome como ponto de partida as idéias de Saussure, sua preocupação reside, diferentemente da de seu mestre, em estudar o “[...] como os homens dão sentido às coisas que não são sons” (BARTHES, 2001, p.206). Diante disso, parece fácil inferir que a semiologia barthesiana procurava focar-se, prioritariamente, na análise de tudo aquilo que representasse o lado não pragmático da linguística, de tudo aquilo que excedesse o signo como miragem meramente formal, de tudo aquilo que, enfim, fosse signo, visto que, segundo o próprio estudioso, “[...] o espaço humano em geral [...] sempre foi significante” (BARTHES, 2001, p.220). Em seu célebre livro *Aula*, Roland Barthes (2007, p.15), ao considerar as relações entre liberdade e opressão, afirma o seguinte a respeito da linguagem: “[...] não se pode [...] haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado”.

Como estrutura fechada em si, como classificação, a linguagem seria, segundo Barthes, opressiva e, até mesmo, **fascista**, já que, em vez de ser aquela que **impede de dizer**, é aquela que, na verdade, **obriga a dizer**, ou seja, a enunciar sentenças de acordo com um conjunto de normas impostas pela sociedade, espaço onde se constrói a língua e onde se determina o seu uso. Todavia, se, por um lado, a língua é aquela que dita a norma e, portanto, circunscreve o espaço de liberdade de expressão; por outro, caberia à literatura – força subversiva que é – romper com a norma imposta pela linguagem, ao “trapacear com a língua”, ou, diz Barthes (2007, p.16), ao “trapacear a língua”. Ludibriando a língua, a literatura conseguiria conquistar a liberdade que, como assinala o estudioso, existe apenas no exterior da linguagem, ao **desviar a língua**, isto é, **ao combatê-la no seu próprio interior**. Para o autor, a literatura seria não um conjunto de obras, mas uma prática de escrita, um tecido no qual ficariam impressas as pegadas dessa prática. (BARTHES, 2007, grifo nosso).

Mais que isso, a literatura seria um teatro de palavras, uma encenação da linguagem, cujo objetivo seria precisamente a realização do desejo do impossível: a representação do real. Mas o “real não é representável” (BARTHES, 2007, p.21), dirá Barthes, uma vez que não há paralelismo possível entre a ordem pluridimensional do mundo e a ordem unidimensional da escrita. Ora, essa

consciência da impossibilidade de representação do real é justamente aquela que, em relação às artes, norteia todo o pensamento moderno e contemporâneo, e, no caso específico de Mário de Sá-Carneiro – escritor imerso em um tempo histórico e em um movimento artístico que pregam a ideia da crise da *mimese* –, tal ideia constitui-se mesmo como a base de seu pensamento literário.

Segundo Antoine Compagnon (2006, p.107), “[...] recusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira, adotar uma posição ideológica antiburguesa e anticapitalista.” E é precisamente essa a posição tomada por Sá-Carneiro e por toda a famosa Geração de *Orpheu*, da qual o escritor faz parte, uma vez que a sua literatura recusa filiação à sociedade vitoriana, além de cantar, na aurora da modernidade inaugural do século XX, a ruína do edifício ético burguês e do mundo científico-progressista.

No conjunto da obra sá-carneiriana, seja ela poética, romanesca ou epistolar, uma mesma ideia é reiterada de forma obsessiva: escapar ao tédio. De fato, poderíamos dizer que os principais tópicos da escritura de Sá-Carneiro – aqueles que aparecem repetidamente ao longo de sua produção literária, tais como as viagens, o mistério, os sortilégios e as grandes cidades – seriam, na verdade, desdobramentos de um tema central: escapar ao tédio pela fuga do real. Em *Céu em fogo*, coletânea de contos dispersos que formam um todo coerente, uma espécie de texto de textos, o narrador autodiegético enuncia essa amarga e dolorosa sentença: “Em vão busco ainda acompanhar-me de fantasmas... Tudo vive **esta vida** ao meu redor [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.435, grifo do autor). E prossegue o desencantado narrador: “Meu Deus... meu Deus... Como hei-de suportar esta luz sem fim – inevitável e obcecante[...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.434).

Atente-se aí para o eixo basilar da obra de Mário de Sá-Carneiro, o desejo de escapar ao real, desejo que se faz presente não apenas nas sugestões simbolistas, das quais o narrador faz uso por meio do acúmulo de reticências, senão também – e sobretudo – pelos enunciados cujo significado torna claramente expresso o anseio de lograr o impossível: evadir-se da vida, elidir o real. Nesse afã, o eu narrador tentará escapar ao desinteressante e insuportável cotidiano ungiendo a sua existência com o Mistério. “Na minha atração pelo Mistério freme densamente qualquer coisa de sexual” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.424), diz o narrador de Mário de Sá-Carneiro. E o Mistério, buscá-lo-ia esse “eu” desalentado naqueles elementos aparentemente mais simples, teoricamente banais, que interessariam ao vulgo apenas pela função que exercem na sociedade, isto é, pela sua capacidade utilitária. Tais elementos, desloca-os esse irreverente narrador de sua funcionalidade primeira, básica ou padrão, imbuindo-os paradoxalmente, no sentido mesmo etimológico da palavra – desviar a doxa – de uma densa carga erótica.⁴

⁴ Ao analisar a relação existente entre erotismo e poesia, Octavio Paz (1994, p.12), poeta e ensaísta mexicano, afirma “que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. Para ele,

Urindo a sua obra a partir de um discurso alegórico, insubordinado a um “significado ou conceito fixo, esclerosado, anquilosado”, ou seja, “a uma ideologia burguesa, mercantil, capitalista, sob o signo do total e avassalador utilitarismo, que os estetas todos combatem até a morte” (MUCCI, 2004, p.15), Mário de Sá-Carneiro, na tentativa de vencer o tédio, e, ao mesmo tempo, na consciência da impossibilidade de logr -lo, faz de sua escritura um aparelho desconstrutor da doxa, isto é, do senso comum.

Utilizando-nos das reflexões de Walter Benjamin (2000), teórico que, ao opor os conceitos de símbolo e de alegoria, afirma enxergar nesta última um processo t pico da modernidade, diríamos que a literatura s -carneiriana, fragmentária por excelência, poderia ser lida no avesso do símbolo, seja pela recusa do conceito de totalidade, seja pela constante provocação de novos sentidos, vale dizer, pelo processo imagético inusitado a que submete os elementos de que se apropria. No que concerne especificamente ao ambiente urbano, Mário de Sá-Carneiro, na linha discursiva de Charles Baudelaire, fará da cidade um espaço alegórico em aberto, ou ainda, um local que oferece ao artista entediado a possibilidade de fugir do *spleen*. Transformando o espaço cosmopolita em um corpo a ser percorrido voluptuosamente em todas as suas zonas erógenas, S -Carneiro escreve, descreve e pinta Paris – cidade pela qual manifesta uma verdadeira atração sexual – em toda uma tonalidade erótica:

Paris da minha ternura
Onde estava a minha Obra –
Minha Lua e minha Cobra,
Timbre da minha aventura.

  meu Paris, meu menino,
Meu inefável brinquedo...
– Paris do lindo segredo
Ausente no meu destino.

Rega o de namorada,
Meu enleio apetecido –

o ato sexual e o erotismo representariam dois fen menos categoricamente distintos: no primeiro, o prazer estaria intimamente ligado à ideia da procriação; no segundo, este teria um fim em si mesmo, ou finalidades diferentes, para além da atividade da reprodução. Portanto, a esterilidade não só estaria diretamente relacionada ao ato erótico, como também se apresentaria como condição necessária à sua manifestação. Ainda segundo Paz, a escrita literária poderia ser concebida por esse mesmo viés, uma vez que, na cristalização verbal do discurso da literatura, a linguagem desviar-se-ia de sua finalidade primeira: a comunicação. Em relação a Mário de Sá-Carneiro, sugerimos que, ao deslocar os elementos de que se apropria na sua literatura de sua funcionalidade padrão, o artista imbuiria tais elementos de carga erótica.

Meu vinho de Oiro bebido
Por taça logo quebrada...

Minha febre e minha calma –
Ponte sobre o meu revés:
Consolo da viuvez
Sempre noiva da minha Alma...

Ó fita benta de cor,
Compressa das minhas feridas...
– Ó minhas unhas polidas,
– Meu cristal de toucador...

Meu eterno dia de anos,
Minha festa de veludo...
Paris: derradeiro escudo,
Silêncio dos meus enganos.

Milagroso carrossel
Em feira de fantasia –
Meu órgão de Barbaria,
Meu teatro de papel...

Minha cidade-figura,
Minha cidade com rosto...
– Ai, meu acerado gosto,
Minha fruta mal madura...

Mancenilha e bem-me-quer,
Paris – meu lobo e amigo...
– Quisera dormir contigo,
Ser todo a tua mulher!...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.107).

“Abrigo”, o poema aqui citado, é um dos 46 textos que compõem a parte da obra poética sá-carneiriana intitulada “Indícios de ouro”, a mais imageticamente decadentista de todas, se cotejada com as quatro partes restantes, a saber: “Dispersão”, “Últimos poemas”, “Poemas dispersos” e “Primeiros poemas”.⁵ Em “Indícios de ouro”, aqueles temas mais recorrentes da literatura finissecular

⁵ Respeitamos a divisão de Alexei Bueno, que organizou e publicou as obras completas de Mário de Sá-Carneiro pela Editora Nova Aguilar.

são disseminados, de forma aristocrática, da primeira à última poesia: o *dandy*, o andrógino, a *femme fatale*, o mito de Salomé, a Paris cosmopolita e heráldica; eis aí alguns tópicos da predileção do sujeito lírico dos poemas de Sá-Carneiro, tópicos sobre os quais esse “eu” disperso sempre discorre, voluptuosa e eroticamente, uma vez que, como assinala o narrador de *Céu em fogo*, que, tal como o já referido eu-lírico, poderia ser aproximado biograficamente à figura de seu criador:

Bem sei... É que, para mim, tudo quanto me impressiona se tornou sexualizado – e em sexo apenas o oscilo, o desejo e o sofrer... Eis pelo que sempre cataloguei, excitadamente e a par, os corpos nus, esplêndidos; as cidades tumultuosas da Europa – os perfumes e os teatros rutilantes, atapetados a roxo – as paisagens de água, ao luar – os cafés de ruído, os restaurantes de noite, as longas viagens – o murmúrio contemporâneo das fábricas, das grandes oficinas – a loucura e as bebidas geladas – certas flores, como as violetas e as camélias – certos frutos, como o ananás e os morangos, na sua acidez toda nua, de caprichos afilados. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.425).

Como se percebe, o poema e o excerto narrativo manifestam um denominador comum: a atração sexual pelo espaço urbano. E repare-se que a cidade de Paris é, no poema “Abrigo”, cantada por meio de vocábulos que formariam pares antitéticos – Lua e Cobra, febre e calma, lobo e amigo –, fator que, a nosso ver, talvez pudesse assinalar, a um só tempo, as duas faces da moeda cidadina: o puro e o impuro, o belo e o horrendo, o genial e o *rastaquouère*; assim Paris é cantada em *A confissão de Lúcio*; assim em *Céu em fogo*; assim na produção poética e epistolar de Mário de Sá-Carneiro. E é precisamente por essa cidade díspar, com contradições patentes, que o autor de “Dispersão” derramará todo o seu amor, e que os seus personagens romanescos, tal como os eu-líricos de sua poesia, gritarão toda a sua paixão.

Com efeito, é Paris uma cidade claramente personificada na obra sá-carneiriana. “Minha cidade com rosto”, chama-lhe o sujeito lírico do poema “Abrigo”, encerrando o seu discurso com estes três apoteóticos versos: “Paris – meu lobo e amigo... / – Quisera dormir contigo, / Ser todo a tua mulher!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.107). No trecho retirado de *Céu em fogo*, Paris não é, por sua vez, cantada de forma distinta. A grande capital latina, numa espécie de panegírico sensacionista à la Álvaro de Campos, é descrita freneticamente em termos de gozo, ressaltando o narrador a sua concretude e fisicalidade. Fállica e ativa, assim Paris se lhe apresenta a Mário de Sá-Carneiro e às figuras criadas pelo seu discurso literário. Ousaríamos mesmo dizer que, não diferente de Álvaro de Campos, o mais moderno dos heterônimos pessoanos, Mário de Sá-Carneiro e as suas criaturas de papel também manifestam, homoeroticamente, o desejo de serem invadidos, penetrados, rasgados, enfim, pela civilização cosmopolita sua contemporânea, tornando-se, também eles, passentos “A todos os perfumes de óleos e calores e carvões / Desta flora estupenda,

negra, artificial e insaciável” (PESSOA, 2006, p.306), que, na obra literária de Mário de Sá-Carneiro – lisboeta provinciano com aspirações megalomaníacas –, não corresponderia a outro espaço senão ao da cidade de Paris, voluptuoso corpo urbano “ultracivilizad[o] e banal” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.355).

Cumpramos ressaltar aqui que é sempre a partir do ponto de vista de um lisboeta provinciano e desejoso de negar a sua condição natural que Mário de Sá-Carneiro descreve e pinta Paris. Fernando Pessoa, na primeira parte de seu artigo “O provincianismo português”, afirma recordar-se de, um dia, ter dito o seguinte ao autor de “Indícios de ouro”, aquele a quem considerava um grande artista e também um de seus melhores amigos:

V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si.

O amor ao progresso e ao moderno é a outra forma de provincianismo. Os civilizados criam a moda, criam a modernidade; por isso não lhes atribuem importância de maior. Ninguém atribui importância ao que produz. Quem não produz é que admira a produção. (PESSOA, 2005, p.336).

Como todo português que recebera uma educação mais ou menos sofisticada, Mário de Sá-Carneiro manifesta um verdadeiro deslumbramento pelas grandes cidades e pelos luxos e requintes ultracivilizacionais do mundo progressista. Assinalando em sua obra o caráter **ocidental** de Portugal, não é entretanto para cantar a pátria em termos camonianos que o escritor faz questão de frisar esse vocábulo tão insistentemente recuperado ao longo da história da literatura portuguesa. No avesso do canto épico do grande vate lusitano, Mário de Sá-Carneiro (1995, p.427) descreve a terra natal, a sua “terra ocidental ao fim da Europa”, como um local triste e assolado pela mediocridade. “As ruas tristonhas de Lisboa do Sul, descia-as às tardes magoadas rezando o seu nome: O meu Paris... o meu Paris” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.371), diz o narrador de *A confissão de Lúcio*; “minha terra medíocre, nesta cidade ocidental, ao sul da Europa”, reitera o narrador de “A grande sombra”, conto de abertura de *Céu em fogo*, assinalando a sua ojeriza por Portugal e por Lisboa, tomada aqui como metonímia da nação.

Sonhando com vastos impérios, com grandes capitais e com luxuosíssimas terras situadas ao norte, as criaturas ficcionais de Sá-Carneiro – atreladas à biografia de seu criador – intentam despojar-se de sua condição de **ocidentais** embebendo-se da voluptuosa “atividade febril contemporânea” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.371). E é precisamente no contraditório, caótico, mas também erótico espaço urbano onde a concretização de tal desejo poderia tornar-se possível.

Segundo Roland Barthes (2001), a cidade seria uma espécie de discurso, uma espécie de linguagem, e, como tal, obedeceria a uma estrutura, a uma estrutura plenamente imbuída de carga erótica. Ouçamos as suas palavras:

O erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano. Utilizo essa palavra erotismo na sua acepção mais ampla: seria derrisório assimilar o erotismo de uma cidade apenas ao bairro reservado a esse tipo de prazer, pois o conceito de lugar de prazer é uma das mistificações mais tenazes da funcionalidade urbana; é uma noção funcional e não uma noção semântica; emprego indiferentemente erotismo ou socialidade. A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade; o centro da cidade é instituído antes de tudo pelos jovens, pelos adolescentes. Quando estes exprimem a sua imagem da cidade, sempre têm tendência a restringir, a concentrar, a condensar o centro; o centro é vivido como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. Melhor ainda, o centro da cidade é sempre vivido como o espaço onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas. O jogo é um tema que muitas vezes é destacado nas pesquisas sobre o centro; existem na França uma série de pesquisas atinentes à atração de Paris sobre a periferia e, através dessas pesquisas, observou-se que Paris, enquanto centro, para a periferia, era sempre vivida semanticamente como o lugar privilegiado onde está o outro e onde nós mesmos somos o outro, como o lugar onde se brinca. Ao contrário, tudo que não é o centro é exatamente o que não é espaço lúdico, tudo que não é a alteridade: a família, a residência, a identidade. (BARTHES, 2001, p.229).

Andando a esmo pelas inebriantes ruas de Paris, Mário de Sá-Carneiro experimentara em si próprio o processo de devir-outro, fazendo dessa experiência um tema de ficção e de poesia. Na quarta parte do conto “A grande sombra”, ao discorrer sobre as viagens e as grandes cidades, escreve o eu narrador: “Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou [...] Duvido se serei eu-próprio – convenço-me de que não sou... Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve é também um pouco de nós, seguramente” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.427). Ao flunar pelas grandes urbes em busca do outro, é também com a alteridade, com um outro de si, que Mário de Sá-Carneiro e as suas criaturas de papel se encontram.

Em sua vasta correspondência literária com Fernando Pessoa – epístolas urdidadas num verdadeiro tom ficcional –, Sá-Carneiro relata, em uma carta datada de 10 de dezembro de 1912, ter conhecido, em Paris, um português, tal como ele, radicado em França, chamado Guilherme de Santa-Rita. Estranha figura, Guilherme de Santa-Rita, *dandy* e antiburguês declarado, afirma – narra Sá-Carneiro (1995, p.728) a Fernando Pessoa – que “no artista o que menos lhe parece importar é a obra.

O que acima de tudo lhe importa são os seus gestos, os seus fatos, as suas atitudes. Assim, não usa relógio porque os artistas não usam relógio”. Para Guilherme de Santa-Rita, o artista valeria tanto mais pelo interessante de seu aspecto físico e pelo genial de sua conduta – ambos diferenciais em uma sociedade estabelecida sob a égide dos princípios morais, dos moldes e das convenções – do que verdadeiramente pelo essencialismo de suas obras.

Ora, não seria esse português *sui generis* com quem Mário de Sá-Carneiro travou amizade em Paris aquele que inspirou o escritor, entre os anos 1913 e 1914, a criar a personagem de Gervásio Vila-Nova? Repare-se que o grande *dandy* de *A confissão de Lúcio* manifesta as mesmas ideias de Guilherme de Santa-Rita, quer no que concerne à vida propriamente dita, quer no que tange ao processo criação artística.

Manifestando um verdadeiro desdém aristocrático por tudo aquilo que fosse português, ocidental-lusitano em seu nascedouro, Mário de Sá-Carneiro apegara-se àqueles temas, figuras e elementos decadentistas surgidos na França *fin de siècle*, e também àqueles em voga na modernidade inaugural do século XX, fazendo da cidade de Paris um espaço da alteridade, porque, para ele, artista iconoclasta a quem pesava a condição de português, nascido numa terra à margem da civilização e do progresso, e reclusa no extremo **ocidente** daquilo que nem sequer considerava Europa, a grande capital latina poderia representar, talvez, o avesso da família, da residência e da identidade.

GOMES, R. S. The urban eroticism in Mário de Sá-Carneiro. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p.91-104, Jul./Dez., 2012.

- **ABSTRACT:** *The representation of the nineteenth century urban space had a privileged place in Charles Baudelaire’s literature and in that of his decadent disciples. The aim of this paper is to read the portrait of the Parisian environment in the work of modern artist Mário de Sá-Carneiro, Portuguese heir of the Baudelairean school.*
- **KEYWORDS:** *Mário de Sá-Carneiro. Decadentism. Modernism. Urban space. Eroticism.*

Referências

BARROS, F. M. de. O “dandismo” da mulher fria: a cortesã no mito das encruzilhadas e da modernidade. In: BOTELHO, J. M. (Org.). **Estudos reunidos: linguagem, literatura e estilística**. Rio de Janeiro: Botelho, 2006. p.101-117.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. Semiólogia e urbanismo. In: _____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: _____. **Obras escolhidas III**. Tradução de João Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HAMBURGER, M. **La verdad de la poesía: tensiones de la poesía de Baudelaire a los años sesenta**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

MUCCI, L. I. Walter Horatio Pater e a febre do esteticismo. In: COUTINHO, L. E. B.; CORRÊIA, I. E. J. (Org.). **O labirinto finissecular e as idéias do esteta**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p.15-30.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SÁ-CARNEIRO, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SISCAR, M. **Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010.

Recebido em: 26/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

TRÂNSITOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS: A FORMAÇÃO IDENTITÁRIA EM *A JANGADA DE PEDRA* DE JOSÉ SARAMAGO, *TERRA SONÂMBULA* DE MIA COUTO E *DIÁRIO AO FAROL* DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Nefatalin GONÇALVES NETO*

- **RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo apontar para a problemática da identidade e suas formas assumidas nos romances *A jangada de pedra* de José Saramago, *Diário ao farol* de João Ubaldo Ribeiro e *Terra sonâmbula* de Mia Couto, uma vez que tal referência é recorrente nos textos dos três autores citados. Assim, nosso intuito visa um estudo analítico e interpretativo das três obras com o propósito de averiguar e apontar possíveis semelhanças e diferenças entre as narrativas em questão, suas formas de visualizar a identidade desses povos de culturas díspares e, ao mesmo tempo, tão próximas. Em suma, o presente texto visa um trabalho de natureza crítica e comparativa das obras em prosa dos mencionados escritores de modo a aproximar os textos no que tange a aspectos ligados à identidade, perscrutando suas possibilidades e funções.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Viagem. Identidade. Literatura comparada.

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. (BAKHTIN, 1997, p.183).

Partindo da proposição bakhtiniana que erige o diálogo como base da vida, intentamos aqui o trabalho de levar a cabo, dentro do conhecimento literário, o conceito arregimentado pelo teórico. Assim, nossa proposta direciona-se para a leitura dialógica dos romances *A jangada de pedra* de José Saramago, *Terra sonâmbula* de Mia Couto e *Diário ao farol* de João Ubaldo Ribeiro, elencando suas proximidades pelo viés comparativo e analisando as diferentes funções que a questão da identidade assume em cada narrativa.

Os autores investigados neste trabalho, assim como seus objetos de escrita, propiciam um acercamento entre si no que tange a aspectos ligados à questão da identidade, perscrutando suas possibilidades e funções. Em suma, o presente texto se pauta por um trabalho de natureza crítica e comparativa das obras dos

* UEPB – Universidade Estadual da Paraíba, campus VI. Centro de Ciências Humanas, Letras e Administração – Departamento de Letras. Monteiro – PB – Brasil. 58500-000 – nefata12@yahoo.com.br

mencionados escritores, de modo a refletir como esses produzem a leitura de uma realidade diferente por meio de um instrumento idêntico – a língua portuguesa. A aproximação entre o português, o moçambicano e o brasileiro realça a semelhança entre as três realidades em foco. Tal realce vislumbra as técnicas narrativas manuseadas pelos escritores em questão, técnicas essas usadas para engendrar imagens de si e de sua alteridade. Tais imagens, por fim, permitem a aproximação e comparação, desvelando, tanto estrutural quanto metaforicamente, as semelhanças e diferenças possíveis entre Portugal, Moçambique e Brasil (metonímia para Europa, África e América).

O viés aproximativo será encontrado, neste caso específico, mediante o conceito de viagem e de suas possibilidades de abrangência. A simbologia da viagem demonstra que ela não é apenas uma translação no espaço, mas também no tempo. Assim, viajar é uma procura que gera transformações, uma busca por mudança ou recuperação de uma experiência vivida. Desse modo, diversas são as possibilidades de se viajar, sendo todas elas um processo iniciático. Esse processo toma forma simbólica, na qual sua representação sempre mostra a transposição de um estado para outro: a passagem do mundo das trevas ao mundo profano, do profano ao celeste, do ocultamento à revelação, do desconhecimento ao conhecimento ou do inconsciente ao consciente, dentre outras tantas passagens.

Para além dessas diversas possibilidades de viagem, sabemos que o ser humano é viajante. Isso nos permite entendê-lo como um ser em busca e, conseqüentemente, em construção. Segundo Ianni (2000, p.31), no “curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.” Ou seja, a viagem, para o ser humano, implica uma aprendizagem a respeito de si mesmo e o conhecimento daquilo que é imanente ao sujeito e àquilo que o circunda. Transposto para o romance, o conceito de viagem surge como um meio de descoberta e reflexão, em que o sujeito viajante descobre e aprende sobre/o outro. No contraponto com o seu interlocutor, o sujeito aprende mais sobre si mesmo. É nesse contexto que se insere o romance *A jangada de pedra*, de José Saramago.

A escrita ficcional de Saramago lê, a contrapelo, a prerrogativa oficial dos governos de Portugal e Espanha de se integrar à Comunidade Europeia. Por meio dessa leitura, o escritor português resgata, em sua espinha dorsal, um tema caro à cultura ibérica portuguesa: a viagem marítima. Apontando para o mar, o romance saramaguiano insere-se numa tradição literária da qual fazem parte Camões – com *Os lusíadas* – e Fernando Pessoa – com *Mensagem*.

A narrativa saramaguiana conta a trajetória de uma viagem iniciada num fenômeno estranho: abre-se uma enorme fenda entre a península ibérica e o resto da Europa. A falha alarga-se de tal modo que o pedaço de terra flutuante se separa totalmente do continente. Alguns dias depois, os habitantes da península transformada em ilha descobrem que essa começa a mover-se em direção ao oceano

Atlântico, como se fosse uma jangada. Enquanto isso, dentro da península/jangada, seis personagens (Pedro Orce, José Anaiço, Joaquim Sassa, Maria Guavaira, Joana Carda e o cão Constante) também realizam uma viagem, mas essa com um espírito diferente. Como nos esclarece o narrador, viajam por um espaço interior, em busca de suas identidades agora transformadas pela nova condição de viajantes:

[...] é verdade que as pessoas, como já tivemos ocasião de verificar, viajam muito, mas por enquanto é mais no interior das fronteiras, parece que têm medo de se perder da sua casa maior, que é o país, mesmo tendo abandonado a casa pequena, a do seu próprio e mesquinho viver. (SARAMAGO, 1996, p.181).

A viagem engendrada pelas personagens as transforma; afinal, apesar de não ultrapassarem as fronteiras de seus países, elas ultrapassam as fronteiras interiores que possuem e descobrem, por meio do outro, quem são realmente. As personagens desenvolvem, por conta dessa dependência mútua, uma espécie de solidariedade actancial configurada estruturalmente pela construção de *mise-en-abyme* que o romance apresenta, o que deflagra o confronto motivador entre a identidade do mesmo e a alteridade do outro.

Li uma vez não sei onde que a galáxia a que pertence o nosso sistema solar se dirige para uma constelação [...] ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que eu gostaria de saber é o que é que se move dentro de nós e para onde vai [...] que nome tem o que a seguir a nós vem, Com o homem começa o que não é visível, foi a resposta surpreendida de José Anaiço, que a deu sem pensar. (SARAMAGO, 1996, p.256).

Notada por Pedro Orce como componente básico da existência, a *mise-en-abyme* instaura o processo de viagem e o mantém em constante tensão. É a tensão que faz que as personagens se construam identitariamente dentro “desta cadeia de movimentos dentro de movimentos”, um processo que se move refratariamente, dentro de cada personagem do romance. É por meio desse processo que Pedro passa a entender de forma diferente seu exterior, ação oportunizada pela frase de José. É a tensão motivadora do diálogo que une as personagens e revela, estruturalmente, ser essas figuras que conjugam o humano e o sagrado.

A ideia de movimento, tanto dos viajantes como construtores de suas identidades quanto da própria península, nos dá uma nova dimensão do tempo e do espaço. Saramago, com o deslocamento da península, desconstrói o mundo a partir das novas possibilidades geradas. Ao viajarem pela Península em movimento, tanto

o leitor quanto as personagens anseiam, de certo modo, dar um sentido para as suas próprias vidas. Assim, motivando a busca de respostas para os acontecimentos singulares da vida, o romance demonstra que é pela interação e união de forças em favor de um sonho que os seres humanos criam laços entre si e se unem para produzir seus destinos. Ato comum a todos os homens, o romance em questão metaforiza a viagem humana em busca de seu sentido, já que esse trajeto “rumo ao conhecimento transforma-se no caminho a ser empreendido por todo ser humano” (LOPONDO, 1998, p.72).

Dessa feita, o conceito de viagem aponta para diversos sentidos no romance, que se resumem, genericamente, em três grandes deslocamentos: o deslocamento da Península Ibérica, o deslocamento das personagens principais dentro da península/jangada, e o deslocamento identitário que cada personagem engendra e é presentificado linguística e estruturalmente pela narrativa. Em cada um desses deslocamentos, temos um atravessamento de fronteiras, uma mudança diretiva de sentido, elemento que motiva o desenvolvimento da narrativa e costura seus meandros.

Não podemos nos esquecer de que o deslocamento constante das personagens resulta no que chamaremos de perda da origem. A viagem causa zonas de sombra; por muito viajar, o indivíduo perde sua identidade particular e se multiplica identitariamente. Se não, vejamos: a origem das personagens da *Jangada* é múltipla. Joana Carda vem de Ereira (mas antes vivera em Coimbra); Joaquim Sassa vem do Ribatejo; Pedro Orce, das Serras de Sagra, na Espanha; José Anaiço, de uma praia no Norte de Portugal; Maria Guavaira, da Galícia, a noroeste de Santiago de Compostela; e o cão Ardent, da fronteira com a França. Ao se unirem, eles produzem elo entre as diversas regiões de Portugal e Espanha. As personagens perdem suas origens, atravessam a fronteira de suas identidades unas e plenas para se tornarem seres com uma nova identidade, a de ibéricos. A ex-Península Ibérica acaba por se descobrir una em sua multiplicidade, colcha de retalhos completa e culturalmente autossuficiente.

Esse atravessamento triplo pode ser perfeitamente visualizado no momento em que a transformação ultrapassa o âmbito pessoal das personagens e se dissemina para todos os habitantes da península em movimento:

Em desespero de causa e de ciência dizia o professor, Deixe lá, se a península der uma volta completa, o senhor verá o sol como via dantes, mas o aluno, desconfiado, respondeu, Então o senhor professor acha que tudo isto está a acontecer para tudo ficar na mesma. E realmente não ficou. (SARAMAGO, 1996, p.289).

Embora a “posição final” da península seja idêntica à inicial em relação à orientação norte-sul, houve uma trajetória que, fantasticamente, virou o mundo de cabeça para baixo, transfigurando as identidades e permitindo que cada

personagem identificasse suas novas posturas em relação à vida em construção. Tudo muda, a vida, a ação de cada ser, a identidade pessoal e coletiva e, até mesmo, sua posição geográfica em relação ao mundo exterior. A mudança torna-se a meta principal do romance.

Transformação que incomoda, a mudança proposta no romance estiliza, ficcionalmente, a opinião de Saramago em relação à entrada de Portugal e Espanha na Comunidade Europeia. Como já havia dito o escritor em certas entrevistas, toda a Europa tem “[...] necessidade de virar-se para sul. É necessário largar a nossa torre a Norte e tratar com o Sul onde se encontra a maior parte dos países do Mundo” (SALMAWY, 1998), e não centrar-se em si mesma sem olhar para seus pares.

Esse caráter engajado do romance nos permite concordar com Reis (1998, p.102) a respeito de que

[...] a literatura [para Saramago] foi e sempre será cena de projecção de outras tensões que não apenas – o que muito seria já – aquelas que a sua escrita encerra: tensões que explicam que, não raro, à literatura tenham sido cometidos propósitos outros que não àqueles que a sua mesma condição de fenômeno artístico legitima; tensões que, noutros e bem sombrios momentos, sobre ela fizeram recair a violência dos homens que se iludiram com a crença de que censuras e interdições alguma vez poderiam calar a voz dos escritores.

Nesse sentido, o romance pode traduzir a liberdade de ser e de existir, caracterizando-se numa tendência que a literatura portuguesa tem demonstrado: um esforço de interpretação do país e a busca de respostas para os traumas sofridos por seu povo ao longo de sua história.

Para além de suas tensões político-sociais, a *Jangada* traz à baila a possibilidade de efetuar-se literariamente uma revisão na condição histórica do mundo em que estamos inseridos. Ou seja, o romance propõe uma desestabilização dos elementos que a tradição elegeu como fatos, provocando o leitor e estimulando sua reflexão. O “desgrudamento” geográfico da península deslocou, num primeiro momento, as personagens de seus espaços físicos para, posteriormente, deslocá-las de seus espaços interiores, de suas “fronteiras”, fazendo-as conhecer outros espaços que não os do seu “próprio e mesquinho viver”. Ao fazer o sol nascer onde habitualmente se punha, o narrador saramaguiano relativiza uma das verdades mais fixas que se conhece e modifica a percepção de mundo de quem passou por essa experiência. Mudando a península de espaço, há também a mudança de perspectiva, inserindo o novo dentro da realidade romanesca. Essa viagem proposta no romance apaga fronteiras e abre a possibilidade de se modalizar tudo, incluindo a vida.

O perturbador “e se...” constante em diversos romances do autor atualiza, na *Jangada*, a questão da possibilidade de se reavaliar as diversas possibilidades, mesmo que essas sejam, propositalmente, absurdas. A multiplicidade e a pluralidade

de pontos de vista do romance se opõem, ostensivamente, a uma tradição do discurso unilateral, linear e grandiloquente. Esse combate se materializa no momento em que, estacionando em um ponto equidistante entre as Américas e a África, a paragem da península/jangada nos permite uma leitura simbólica de aproximação do espaço movente com seus pares africanos e sul-americanos. A paragem permite que o narrador lance mão de duas propostas para firmar sua proposta: a primeira, de apagar, literalmente, as fronteiras entre eu e outro, metáforas expressas, no romance, por Portugal e Espanha; e a segunda, de instaurar uma nova fronteira cultural. Essa fronteira seria um novo processo de ação, uma ponte, geográfica e cultural, entre o Leste (África) e o Oeste (América Latina).

A proposta de Saramago em aproximar Portugal da América Latina já havia sido sugerida em outros momentos na narrativa, como na epígrafe: “*Todo futuro es fabuloso*” (SARAMAGO, 1996, p.5). Essa é retirada do romance *Concerto barroco*, do escritor cubano Alejo Carpentier. Como podemos notar, trata-se de um direcionamento da leitura que aproxima Portugal e América Latina, considerando-se que o historiador e crítico hispano-americano foi um dos grandes representantes literários dessa leitura.

Em relação à África, a aproximação fica por conta da questão da oralidade, modo de escrita herdado dos países africanos e extensamente explorado por Saramago em seus romances por meio da abolição do travessão e de certos sinais de pontuação, marcando seu ritmo de escrita como, prioritariamente, oral.

Se, em relação às personagens, a viagem surge como um meio de descoberta e reflexão sobre o outro e, no contraponto com esse, aprende mais sobre si, a proposta de aproximar Portugal de seus pares americano e africano também inclui em si a concepção de que a península adquirirá novas aprendizagens sobre si. Esse novo espaço tem de se descobrir e, ao partir para novas descobertas, se modifica, produz uma nova forma de vida, agora gerada e gestada por e para si, dando direção para que sua identidade seja ajustada dentro dessa nova realidade: imagética, peninsular e ibérica.

É nessa busca pelo ajustamento identitário do país em sua nova realidade que o romance *Terra sonâmbula* se encontra com *A jangada de pedra*. Da jangada ficou todo um mar de possíveis reencontros. Um dentre esses fios aponta, dialogicamente, para uma curiosa viagem que o romance moçambicano *Terra sonâmbula* realiza, dessa vez por meio de um caderno encontrado ao léu em meio aos escombros de uma guerra civil. Da desalojada “ocidental praia lusitana” aportamos, junto às efabulações saramaguianas, num outro espaço de viagem que, por meio dos descaminhos mágicos da mitologia africana, libertou-se da escravidão que a massacrava e tenta, a duras penas, ajustar-se a seu novo processo de formação como país. A matização da viagem empreendida pelo romance de Mia Couto se deterá sobre os valores identitários do povo moçambicano que tenta reconstruir-se num espaço cerceado pela guerra.

A trama do romance em questão alterna em sua estrutura duas histórias que se cruzam, de modo que todos os capítulos têm duas partes: a primeira, que conta sobre o vagar de Tuahir e Muidinga, duas personagens que fogem das aflições da guerra, e, na segunda, as aventuras de Kindzu, lidas em voz alta por Muidinga a Tuahir. O cenário de horror, ocupado pelos corpos queimados, abre a narrativa e o leitor é apresentado à guerra e ao desamparo dos sobreviventes. Interessa notar que a moldura do romance encaixa, pela leitura em voz alta dos cadernos, uma narrativa dentro da outra, e cada uma dessas narrativas se interdepende – marca metonímica da mesma interdependência entre as duas personagens do primeiro plano da narrativa e entre os habitantes de Moçambique, que necessitarão uns dos outros para reconstruírem a suas identidades maculadas pela guerra e, posteriormente, reconstruírem seu país.

Esse processo de *mise-en-abyme* encetado por Saramago e ampliado por Mia Couto faz que a visão oficial que a escrita geralmente tenta erigir seja subvertida. O encaixe de narrativas permite-nos ver o entrelaçar de diversas visões sobre o mesmo fato e avançar para uma possível leitura do processo de embate civil que, aos poucos, destrói tanto Portugal quanto Moçambique.

Sem evidenciar os grandes fatos e os grandes feitos, temos, efabulado no romance de Couto, o processo que levou Moçambique à independência, trazendo à baila os agentes da História que foram esquecidos ou suprimidos pelo constante barulho de tiros e pelas lutas em busca do poder. A personagem Tuahir, um idoso, cuida do menino Muidinga e lhe explica quais as causas da guerra, reinventando o passado e tentando, simbolicamente, construir o futuro por meio da modelagem identitária de Muidinga. A identidade do menino é construída por Tuahir por meio de um processo antitético, no qual o menino se torna a negação daquilo que o idoso narra como factual. Assim, a construção identitária no romance de Mia Couto se dá basicamente pela contraposição daquilo que deve ser deixado para trás (iconicamente representado por Tuahir) com aquilo que deve ser sonhado para o futuro (representado em Muidinga).

A necessidade de se recriar a identidade da personagem e, conseqüentemente, do povo moçambicano se faz por conta de não existir uma bibliografia disponível sobre a história de Moçambique, o que expõe sempre a mesma dificuldade: a confiabilidade das fontes. As lacunas deixadas pela história oficial estão sendo preenchidas pela literatura, e Mia Couto assim o faz. Cria narrativas construídas por quem vivenciou a história em grande parte. Enquanto testemunha ocular – uma fonte que o processo factual reclama para si –, o autor produz um relato que resgata a tradição oral por meio de um “realismo mágico”. Esse mecanismo se configura dentro da possibilidade de a obra literária interpretar e questionar o contexto histórico e sua forma de desenvolvimento pelas mãos dos que não detêm o poder.

É um exemplo de como a literatura pode tomar a história como matéria romanesca sem perder sua especificidade como realidade estética.

A proximidade com a narrativa histórica se dá, ainda, por meio do foco narrativo erigido pelo escritor. Se na construção textual saramaguiana tínhamos a divisão do herói entre cinco personagens principais, no romance de Mia Couto temos a ausência de um grande herói, nos moldes que a história corrente apresenta, consequência de uma atitude valorativa do autor em relação à narrativa em detrimento das personagens, o que leva o romance a ser entrecortado pela memória – depositária de um *corpus* universal – e por outros discursos. Revelando o povo e irrelevando o poder construído, surge, assim, uma outra história, contada pelos pares que a viveram.

Há ainda, no processo romanesco de Mia Couto, a encenação da escrita e da leitura por meio de associações importantes que se produzirão, ao longo dos textos, entre a terra e a palavra, entre o ato de revolver a terra (e adubá-la, transformando as cinzas em matéria produtora de vida) e o ato de escrever. Plantar a palavra em solo fértil é recriar a vida, dar sentido a ela. Essa perspectiva é proposta pelo narrador logo no início do romance:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (COUTO, 1995, p.5).

Ao escrever, o narrador coutiano (re)cria a história de seu povo plantando uma nova configuração dentro do conteúdo já existente, ou seja, o romance planta o fabular nos espaços desconhecidos da história oficial. Essa encenação está contida na configuração apropriativa que Muidinga realiza das narrativas de Kindzu. Como nos referenda Vecchia (2002, p.493),

Muidinga se apropria do passado de Kindzu, o que lhe dá algum conforto na identificação que aos poucos vai nascendo. O sonho é espaço em que o lugar ideal se apresenta, assim como o homem que deve habitá-lo.

Ao optar pela forma romanesca como uma alternativa (mais abrangente e menos exaustiva que a dos livros didáticos) para contar ou recontar episódios do passado moçambicano, Mia Couto usurpa para sua narrativa os vazios deixados pela história, dizendo o que não foi dito – desdizendo o que foi mal dito –, registrando o que não pode ser esquecido e devolvendo ao seu povo uma parcela do que é a sua história, mesmo que essa seja “um sonho possível de ser habitado.” É esse solo, regado pela construção narrativa, que produzirá novos frutos e possibilidades de implantação da esperança. O final da narrativa instaura essa perspectiva:

Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra. (COUTO, 1995, p.204).

Ao mesmo tempo que Muidinga (re)nasce ao descobrir sua identidade, Moçambique redescobre sua cultura. A imagem da plantação propõe a ideia de construção da trama por meio do resgate do passado e da possibilidade de refacção do presente. É dessa forma, pela construção de uma imagética particular que uma cadeia aponta para outra dentro de si na construção *mise-en-abyme* parece, pouco a pouco, se formar no romance, como se a fábula fosse o alimento da possibilidade existencial e actancial da história do país: “uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada.” (COUTO, 1995, p.204).

Essa reconquista do espaço moçambicano por meio de um processo narrativo visa resgatar uma composição identitária subjugada e explorada durante séculos pelos portugueses. É necessário resgatar esse espaço usurpado. A guerra, fruto de um processo de negação da cultura dominante, é apenas um processo doloroso, ao qual o romance se opõe como outra opção eletiva.

Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. (COUTO, 1995, p.201).

A narrativa viajante de Mia Couto pretende ser um outro espaço de eliminação do jugo dominante. Resgatar o sonho e suas possibilidades sociolibertárias por meio de uma nova configuração identitária é o projeto contrapontístico apresentado pelo romance ante os augúrios da guerra. Narrar para existir e resistir. Esse é o lema de *Terra sonâmbula*. Registrar as possibilidades de um povo que está em sua aurora.

A história de Moçambique ainda está para ser registrada. Por ser um país com uma grande diversidade de línguas e onde prevaleceu a tradição oral, a minoria dos registros foi feita no idioma do colonizador, que, obviamente, optou por contar a sua versão dos fatos, o que muitas vezes redundava em arbitrariedades. Assim, a construção literária de Mia Couto não aspira ao mero testemunho, ela convoca, dentro do circunscrito do faz de conta do jogo literário, cada um de seus leitores a participarem da construção de um país que possui a oportunidade de estabelecer novos campos, sejam eles políticos, literários, identitários ou simbólicos.

É dentro dessa perspectiva de reconstrução identitária de um povo que se quer transformado que o romance *Diário ao farol*, de João Ubaldo Ribeiro, possibilita aproximações com as propostas de Saramago e de Mia Couto. A ação do livro de João Ubaldo se situa no período da ditadura militar brasileira, explorando o ponto de vista da personagem principal da trama: um padre torturador. A narrativa propõe o discurso monódico já que o narrador da trama é esse padre – que se tornou torturador durante a ditadura militar –, habitante solitário de um farol de uma ilha deserta, espaço escolhido por ele para escrever sua autobiografia.

Esse padre, ao narrar seus atos torturantes, instaura, na forma estrutural de seu escrito, a representação hiperbólica da violência. Assim, o narrador-personagem tem o prazer de se autointitular “o pior dos homens”, um ser pérfido que propõe ao leitor um desvestimento de sua falsa identidade construída ao longo da vida. Já no início da narrativa, a personagem principal conta sobre seu sentimento de rejeição pelo pai. Esse sentimento se transforma em necessidade de assassinato quando o narrador vê seu progenitor executar a esposa para viver em segundas núpcias com a própria cunhada:

Até hoje sou assim, e não sei se nasci desse jeito, ou fiquei desse jeito devido aos acontecimentos de minha infância, mas sou um peculiar cretino cronográfico, tenho dificuldade em lembrar anos e datas e em saber a correta sucessão de muitos eventos. Mas isto não tem grande importância. A verdade é que notei em algum momento, durante ou pouco depois da comoção pela chegada do cadáver de minha mãe, uma troca de olhares entre meu pai e minha tia, que deixou tudo óbvio para mim, não precisava mais de evidência nenhuma. Eles haviam planejado e executado o assassinato de minha mãe porque eram amantes e queriam ver-se livres dela [...] (RIBEIRO, 2002, p.30).

O ódio gestado pelo narrador contra a tia e o pai faz dele um ser maldoso que tortura apenas para satisfazer seu instinto perverso. Entretanto, o ápice de sua maldade se dará quando tortura e assassina a mulher que sempre amou, mas que o desprezava.

Há, desde o início da narrativa, um fato interessante que chama nossa atenção: o narrador dirige-se diretamente ao leitor, insultando-o muitas vezes e o ameaçando, fazendo desse mediador idealizado um ser oprimido dentro do esquema narrativo. Assim, a personagem principal possui uma maneira de assegurar seu domínio sobre o leitor: ele tem o poder de se sobrepor ante seu interlocutor.

Espero incomodar você, dizendo que sou movido a escrever este relato, mais fortemente que pelos outros motivos, pela minha vaidade em me considerar o pior dos seres humanos, o único, que eu saiba, que encarnou em si tudo o que lhe conveio, sem permitir que o filtro de qualquer valor erguesse impedimento. (RIBEIRO, 2002, p.12).

A produção de um livro memorialístico se torna, para o narrador, uma espécie de libertação catártica daquilo que ele foi obrigado a esconder ou dissimular durante anos: seu sadismo. Assim, a escrita lhe permite, por seu processo de transgressão e libertação, reviver as experiências do passado. Ao contar sua história, o narrador ubaldiano constrói/revela sua verdadeira identidade em detrimento da liberdade do leitor idealizado. O tom cínico com que o narrador se dirige ao leitor impele esse a sair de sua passividade e, tomado por uma identidade construída a partir de certos ideais sociais e pela contraposição ao narrador, se compreender obrigado a tomar uma posição. Temos aí a constituição de uma alteridade forjada na dissimilaridade, processo que destoa dos dois outros romances aqui em questão.

Erigido em um processo de alteridade dissimilar, o romance de Ubaldo configura, em seus meandros, um panorama do Brasil sob o olhar esquizofrênico de um ser solitário, perturbado em suas relações e em crise com as instituições sociais que o cercam. A tradição patriarcal é esfacelada em prol de uma modernização sem modernidade, propondo elementos para se pensar a violência legitimada no cerne das relações sociais no Brasil.

Por meio da escrita às avessas de seu intuito, ao focalizar a ditadura por dentro dela mesma, Ubaldo dessacraliza o cerne da imposição dogmática, relativizando a existência da voz única e instaurando, no leitor, a síntese dialética de vozes contrárias entre si. Assim, “a palavra do outro” transforma dialogicamente o leitor, ou seja, é por meio da recepção negativa alcançada pelo romance que o escritor baiano atinge seu objetivo: remodelar a percepção de seus leitores por meio de um olhar menos sádico, ditatorial e impositivo. Dessa forma, posições radicais como “[...] de qualquer forma é bom lembrar que, mesmo eu morto, alguém como eu sempre poderá estar perto de você.” (RIBEIRO, 2002, p.302) ou “não pretendo mudar o mundo. Pretendo, aliás, contribuir para deixá-lo como está, ele é perfeito” (RIBEIRO, 2002, p.24) visam, por meio de seu choque, gerar uma ação do leitor, exigindo desse uma posição identitária que pense no outro e em seu processo de transformação.

Aqui, a viagem é muito mais ontológica, já que o romance propõe a avaliação de uma estrutura política – a ditadura militar e seus ecos nas atitudes dos sujeitos brasileiros – e a tomada de posição do leitor ante esse processo. O romance se propõe realizar uma viagem, passagem do inconsciente político à consciência participativa ante as estruturas sociais brasileiras em reorganização.

Passadas tais considerações gerais sobre cada romance em particular, podemos perceber que o conjunto deles é detentor de uma linguagem que engendra a palavra histórica. Os narradores das obras analisadas não funcionam mais como elementos caracterizados pelos preceitos categóricos de onisciência e onipresença, próprios de discursos ficcionais euro-ocidentais autoritários, mas, ao contrário, carregam em si as potencialidades do contradiscurso, tal qual vozes antes soterradas e, agora,

libertas dos ditames tradicionais referentes à consciência e à exposição histórica. O discurso do outro se abre como possibilidades de recuperação das ruínas do passado em prol de uma configuração crítica em relação às construções do presente.

Diante de uma realidade presente condicionada pelo exercício do questionamento identitário, notamos que as formas de olhar, promulgadas pelos três escritores aqui analisados emergem por meio de movimentos coordenados por constantes processos de ruína e (re)construção, contribuindo para a reconfiguração de um passado histórico, antes marcado pelo sufocamento das vozes da margem destituídas do poder político ou discursivo, e estabelecendo, desse modo, uma análise crítica do presente corrompido pela reatualização das heranças desse passado.

Se elas diferem quanto à forma de narrar, é no conteúdo, entretanto, que as três obras se aproximam, sobretudo pelo fato de, ao subverterem o oficial, criarem um espaço para as personagens que dele sempre foram alijadas. Ao mesmo tempo, as formas escolhidas para verbalizar um discurso que se pretende vário e democrático encontram, na escrita dos três autores, sutis artificios que permitem estruturar uma espécie de cosmogonia polifônica. A vez e a voz do outro – elementos que, por vezes, se distanciam das experiências dos próprios autores – são sobremaneira valorizadas nesses espaços de escrita, da mesma forma que suas marcas históricas e as revelações e/ou criações de sua memória.

As utopias de Saramago, Mia Couto e João Ubaldo passam, então, pela reestruturação de uma identidade na qual a solidariedade é o valor a ser enfatizado e resgatado. Uma solidariedade que chega ao ponto da cumplicidade, unindo homens, mulheres e animais pela geografia redescoberta de uma identidade cultural e geograficamente independente.

A aproximação entre os processos de releitura e rearticulação do discurso identitário, explorados à exaustão por escritores como José Saramago – acerca não só do contexto português, mas ibérico –, Mia Couto – partindo da distópica realidade social de Moçambique – e João Ubaldo – ao retratar uma realidade inerente à história brasileira e que é, a todo custo, escondida –, é justificada por apresentar quais as formas e propostas de enfrentamento utilizadas por eles mesmos para reler, revisar e transformar os processos sócio-históricos de suas realidades. O encontro dos três discursos encetado na viagem deste artigo nos revela a emergência da crise identitária vivida pelos países em foco, necessitando de novas formas de observação e denúncia.

Evidencia-se, ao longo das narrativas, um processo de reconstrução da realidade mediante a evocação de uma outra, paralela ou sobrenatural, que, a partir do choque provocado pelo confronto de perspectivas, promoverá um novo começo. São obras que servem como forma de contestação, um modo de não glosar simplesmente aquilo que se vê no mundo, e sim, a possibilidade de questioná-las criticamente. Como diz Saramago de sua obra, mas que se aplica aos três romances aqui focados, a literatura deve trazer em si,

[...] ainda que de forma implícita, uma contestação, pois, do contrário, viveríamos a glosar infinitamente, até nos transformarmos numa espécie de mecanismo inconsciente com o qual se consegue dizer sempre sim a tudo. (ARIAS, 2003, p.43).

Como produtores de uma literatura de contestação, José Saramago, Mia Couto e João Ubaldo Ribeiro partem da margem para alcançar o que está além; em suas alegóricas águas turbulentas buscam o além-mar, o além-margem, numa história que se pretende mítica, mágica e construtora de outras perspectivas que não as que estão postas em nosso cenário cotidiano.

GONÇALVES NETO, N. Passer-Afro-Brazilian Portuguese: the identity formation on José Saramago's *A jangada de pedra*, Mia Couto's *Terra sonâmbula* and João Ubaldo Ribeiro's *Diário ao farol*. . *Itinerários*, Araraquara, n.35, p.105-118, Jul./Dez., 2012.

- **ABSTRACT:** *This work has as objective appears for the problem of the identity and their forms assumed in the romances A jangada de pedra of José Saramago, Diário ao farol to João Ubaldo Ribeiro and Terra sonâmbula of Mia Couto, once such reference is appealing in the three mentioned authors' texts. Like this, our intention seeks to an analytical and interpretative study of the three with the purpose of to discover and to point possible similarities and differences among the narratives in subject, their forms of visualizing the identity of those people of disparate cultures and, at the same time, so close. In short, the present text seeks her/it a work of critical and comparative nature of the works in the mentioned way writers prose to approximate the texts with respect to linked aspects to the identity, searching their possibilities and functions.*
- **KEYWORDS:** *Trip. Identity. Compared literature.*

Referências

ARIAS, J. **José Saramago:** o amor possível. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

COUTO, M. **Terra sonâmbula.** São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

IANNI, O. A metáfora da viagem. In: _____. **Enigmas da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOPONDO, L. O proselitismo em questão: o processo de reconhecimento em *A jangada de pedra*. In: _____. (Org.). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas, 1998.

REIS, C. Palavras para uma homenagem nacional. **Camões**: revista de letras e culturas lusófonas, Lisboa, n.3, p.101-104, 1998.

RIBEIRO, J. U. **Diário ao farol**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SALMAWY, M. Saramago e a comunidade dos cegos. **Camões**: revista de letras e culturas lusófonas, n.3, out/dez., 1998. Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/revista/impegipto.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

VECCHIA, R. Terra sonâmbula: a sobrevivência da utopia. In: CANIATO, B. J.; MINÉ, E. (Ed.). **Abrindo caminhos**: homenagem a Maria Aparecida Santilli. São Paulo: [FFLCH/USP], 2002. (Via Atlântica, 2).

Recebido em: 31/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

VERSOS PÓS-COLONIAIS: MANIFESTAÇÕES POÉTICAS EM SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Anselmo Peres ALÓS*

- **RESUMO:** Este artigo pretende analisar alguns aspectos da poesia de São Tomé e Príncipe, particularmente os trabalhos de Francisco José Tenreiro, Alda do Espírito Santo e Maria Manuela Margarido, vozes fundacionais no que diz respeito à literatura desse país. Realiza-se aqui uma reflexão sobre a questão da memória e do imaginário pós-colonial no campo da escritura poética. Busca-se compreender de que maneira a poesia pode colaborar para uma descolonização do imaginário nas literaturas das ex-colônias portuguesas, dando particular atenção ao caso de São Tomé e Príncipe. Os aspectos dialógicos entre margens e centro no que diz respeito à poesia africana escrita em português são também observados em suas relações com as contingências do mundo pós-colonial.
- **PALAVRAS-CHAVE:** São Tomé e Príncipe. Literatura. Poéticas fundacionais. Pós-colonialismo. Lusofonia.

O despontar das literaturas africanas de expressão portuguesa não pode ser devidamente compreendido sem que se faça menção ao processo histórico que possibilitou a sua origem: a expansão do Império lusitano mediante as grandes navegações que tiveram início no século XIV, as quais se iniciaram com a rota pela África, e depois se estenderam rumo a Ásia, Oceania e Américas. Em nome da expansão da fé cristã em um mundo dominado pela barbárie, os portugueses exerceram uma das maiores empreitadas de imperialismo e dominação cultural da história ocidental. Mesmo na epopeia camoniana, é possível vislumbrar como a cultura foi colocada a serviço da justificação da missão civilizadora do colonialismo lusitano, de maneira metafórica, como no episódio do Gigante Adamastor, descrito no Canto V, no qual os portugueses vencem o gigante em razão de uma torção que fazem na própria retórica de Adamastor. Paradoxalmente, será por meio da retórica do lirismo que se textualizam as primeiras manifestações do veio nacionalista nas ex-colônias portuguesas.

De acordo com Manuel Ferreira (1977, p.8), a chegada dos portugueses à Foz do Zaire ocorre em 1842, e a fundação do primeiro vilarejo em África se dá em

* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras – Departamento de Letras Vernáculas. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – anselmoperesallos@yahoo.com.br

1575: São Paulo de Assunção de Loanda, hoje Luanda, capital de Angola. Todavia, os navegadores portugueses já haviam abarcado em Cabo Verde em 1460, e em São Tomé e Príncipe em 1470. A chegada a Moçambique ocorre apenas mais de vinte anos depois, em 1498. Entretanto, a produção literária impressa inicia-se muito mais tarde, apenas nos anos 40 do século XIX, com a instalação do primeiro prelo. As primeiras máquinas de imprensa foram instaladas nas ex-colônias portuguesas nas seguintes datas: em Cabo Verde, no ano de 1842; em Angola, no ano de 1845; em Moçambique, no ano de 1854; em São Tomé e Príncipe, no ano de 1857; e em Guiné-Bissau, no ano de 1879 (FERREIRA, 1977, p.94). Entre as primeiras obras impressas em África em língua portuguesa, cabe registrar o livro *Esportaneidades da minha alma* (1849), do angolano José da Silva Maia Ferreira, considerado o primeiro livro impresso na África lusófona.¹

Manuel Ferreira distingue dois momentos precisos da produção literária nas ex-colônias portuguesas: a **literatura colonial** e a **literatura africana de expressão portuguesa**. No primeiro grupo, estariam incluídas as obras que, mesmo tendo sido escritas por africanos e publicadas em África, não refletem o espaço cultural africano. Pelo contrário, essas obras, marcadas por um etnocentrismo de matriz europeia, reiteram os mitos da supremacia da raça branca e da inferioridade da raça negra, abonando a “missão civilizadora” dos portugueses em África:

A literatura africana chama a si mais de um século de existência. Este longo período de mais de um século de actividade literária está, porém, contido em duas grandes linhas: a **literatura colonial** e a **literatura africana de expressão portuguesa**. A primeira, a literatura colonial, define-se essencialmente pelo facto de o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano. No contexto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação. O branco é elevado à categoria de herói mítico, o desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior. (FERREIRA, 1977, p.10, grifo do autor).

A chamada “literatura colonial”, relativa às nações africanas de língua oficial portuguesa, não deve ser considerada como expressão literária nacional legítima, a não ser na forma de antecedente histórico do fenómeno literário em Moçambique, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau, que nessa época ainda eram territórios ultramarinos sob a jurisdição de Portugal. Essas manifestações literárias, escritas majoritariamente por portugueses, brancos ou mestiços, não instauram um imaginário africano local, mas sim um imaginário português com relação aos territórios sob o jugo colonial: “esta literatura, nascida de uma

¹ Da primeira edição deste livro, são conhecidos dois exemplares: um está na New York Public Library; o outro, na Biblioteca da Companhia de Diamantes de Angola.

experiência planetária, em uma época em que o mundo cristão reconhecia o direito à dominação, à depredação e até à barbárie (a cruz numa mão, e a espada noutra) nada tem a ver com a literatura africana de expressão portuguesa” (FERREIRA, 1977, p.8). Mais apropriado, talvez, seria incluir essas produções no rol da literatura de viagem dentro do sistema literário português.

A título de exemplo, pode-se elencar, entre tais obras, *Os sertões d’África*, de Alfredo de Sarmiento (1880); *Nova largada*, de Augusto Casimiro (1929); *Almas negras*, de João de Lemos (1937); *Ana a Calunga*, de Hipólito Raposo (1926); *A primeira viagem*, de Maria da Graça Freire (1952); *Sangue cuanhama*, de António Pires (1949); e *Roteiro de África*, de José Osório de Oliveira (1936). De acordo com Manuel Ferreira, entretanto, tais obras não são dignas da atenção da crítica literária:

Hoje, não há lugar para dúvidas: muitas dessas obras estão condenadas ao esquecimento, salvando-se aquelas que, apesar de prejudicadas pelas contingências de uma época e de uma mentalidade coloniais, evidenciam contudo um certo esforço humanístico e uma real qualidade estética. Mas, no conjunto, a história vai ser de uma severidade implacável e arrumará a quase totalidade desta literatura no discurso da acção colonizadora ou no nacionalismo imperial, saudosista e deslumbrado. (FERREIRA, 1977, p.12-13).

Ao contrário dos temas abordados pela literatura colonial, as primeiras manifestações da poesia de São Tomé e Príncipe são fortemente marcadas por uma tendência de resistência ao jugo colonial português. Embora a literatura de São Tomé e Príncipe seja uma das menos estudadas no conjunto das literaturas africanas lusófonas, cabe reservar um lugar de destaque a Francisco José Tenreiro, um dos primeiros poetas do mundo lusófono africano a tentar recuperar a voz e a cultura autóctones dos africanos em seus versos, ainda que, para tanto, utilizasse a língua do colonizador europeu.

A República de São Tomé e Príncipe está localizada situada na costa oeste africana, no Golfo da Guiné, com uma área de aproximadamente 1.001 quilômetros quadrados e uma população de cerca de 74 mil habitantes. Trata-se de uma jovem e pequena nação (independente desde 1975) cujo território é constituído por duas ilhas vulcânicas (São Tomé e Príncipe), por dois ilhéus (denominados Ilhéu das Rocas e Ilhéu das Cabras, e ainda por dois penedos desabitados, as “Pedras Tinhosas” (Tinhosa Grande e Tinhosa Pequena). Trata-se de um pequeno país agrário, produtor de banana, coco, azeite de dendê e cacau. A pesca também sempre foi uma atividade de grande importância. Tal como ocorre na literatura cabo-verdiana, a condição insular é uma das determinantes que recorre a obra de muitos dos poetas desse arquipélago.

A primeira obra literária publicada em português da qual se tem conhecimento, e que está relacionada com São Tomé e Príncipe, é o livro de poemas *Equatoriaes* (1896), do poeta português António Almada Negreiros (1868-1939), que ali viveu

muitos anos. De acordo com Manuel Ferreira, os primeiros indícios de produção poética de veio nacionalista estão associados, nas nações africanas de expressão portuguesa, com os seguintes marcos fundadores, embora já houvesse, na maior parte dessas nações, a presença da literatura colonial:

Ora, os fundamentos irrecusáveis de uma literatura africana de expressão portuguesa vão definir-se, com precisão, deste modo: *a)* – em Cabo Verde a partir do revista *Claridade* (1936–1960); *b)* – em S. Tomé e Príncipe com o livro de poemas *Ilha de nome santo* (1943), de Francisco José Tenreiro; *c)* – em Angola com a revista *Mensagem* (1951–1952); *d)* – em Moçambique com a revista *Msaho* (1952); *e)* – na Guiné-Bissau com a antologia *Mantinhas para quem luta!* (1977). (FERREIRA, 1977, p.32).

O poeta são-tomense Francisco José Tenreiro, ademais de ser um marco na literatura de seu país, é também credenciado como o primeiro poeta africano de língua portuguesa a refletir, em sua produção literária, elementos advindos do movimento da negritude. Francisco José Tenreiro nasceu na ilha de São Tomé, de onde partiu para estudar em Lisboa. Tenreiro chega em Lisboa em um momento histórico no qual os ecos da *négritude*, advindos dos Estados Unidos e da França, começavam a influenciar a produção poética dos emigrantes vindos das colônias africanas. Entre suas obras, destacam-se *Ilha do nome santo* (1942); *Obra poética*, que inclui os poemas de *Ilha do nome santo* (1967); e o livro *A ilha de São Tomé: estudo geográfico* (1961). A *Obra poética* foi reeditada, em 1982, com um novo título: *Coração em África*. Em parceria com o angolano Mário Pinto de Andrade, publica, em Lisboa, o volume *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953).

Mário Pinto de Andrade descreve Tenreiro como um dos representantes da primeira fase do que chama de a “moderna poesia africana de escrita portuguesa”, na qual se vislumbra a presença de ecos da negritude e do pan-africanismo (ANDRADE, 1975, p.7). No contexto do projeto poético de Francisco José Tenreiro, a negritude não se define como uma busca por uma suposta identidade nacional são-tomense, mas pela busca de uma estética transnacional de matriz africana cuja principal característica é a busca pela ruptura com os temas e modelos poéticos consagrados pela estética eurocêntrica.

A presença da estética da negritude na poesia de Tenreiro o coloca, de partida, em um complexo jogo de relações textuais, uma vez que a poética da negritude teve uma gênese disseminada pela América, pela Europa e pela África. Cite-se, a título de ilustração, as reflexões desenvolvidas por Léopold Sedar Senghor (Senegal), por Emilio Ballagas e por Nicolás Guillén (Cuba), por Aimé Césaire (Martinica) e por Léon Damas (Guiana Francesa), apenas para ficar em uns poucos exemplos. Entre escritores e pensadores de origens tão diversas, é possível encontrar, como denominador comum, a reivindicação pela legitimação da voz dos africanos

diaspóricos que se propõem a realizar suas próprias leituras e interpretações do mundo, utilizando-se para tanto de procedimentos epistemológicos não reconhecidos pelos esquemas de compreensão socioculturais etnocêntricos. A revalorização do negro pode ser mapeada em razão dos consequentes ideogramas projetados nos textos ficcionais de Tenreiro. Dito de outra forma, o que importa aqui não é a enunciação de **um discurso sobre o negro**, mas de um discurso que seja **produzido pelo sujeito social negro**. Nessa busca estética, ganha espaço a busca de temas da África ancestral, uma espécie de “terra prometida” para os intelectuais afrodescendentes da diáspora negra.

Essa busca temática não subsume, entretanto, toda a estética da negritude. Também é constante uma espécie de arqueologia na qual são denunciados os abusos, as atrocidades e as arbitrariedades sofridos pelos negros em razão dos regimes escravocratas colonialistas:

O sol golpeia as costas do negro
e rios de suor ficam correndo.
Ardor!
O machim golpeia o pau
e rios de seiva escorrendo.
Ardor!
Os olhos do branco
como chicotes
ferem o mato que está gritando [...]. (TENREIRO, 1982, p.86).

Pode-se notar a denúncia dos trabalhos forçados como forte característica a denunciar a poética de Tenreiro como uma poética de denúncia e resistência. Esse elemento, quando analisado em conjunto com a eleição do negro como personagem a ser liricamente construído em seu discurso poético, inscreve a lírica de Tenreiro em um conjunto amplo de textos de resistência anticolonialista que começa a ganhar espaço nas páginas literárias das décadas de 1940 e 1950 em todo o mundo luso-africano. Há também, nos poemas de Tenreiro, a presença de um sorriso de escárnio a funcionar como resistência aos estereótipos raciais:

Ah!
Mas eu não me danei...
e muito calminho
arrenpanhei o meu cabelo para trás
fiz saltar fumo do meu cigarro
cantei do alto
a minha gargalhada livre
que encheu o branco de calor!...

Mestiço!
Quando amo a branca
sou branco...
Quando amo a negra
sou negro.
Pois é [...]. (TENREIRO, 1982, p.61).

O jogo com os estereótipos raciais na hierarquia social é também retratado na enunciação de uma *persona* mulata assumida pelo poeta. Em vez de subsumir sua identidade a um lugar proscrito, o discurso poético valoriza o sujeito mulato, híbrido por excelência, colocando-o em um **entrelugar** cultural estratégico que permite, na vida cotidiana, tirar proveito dessa condição mediante um facilitado trânsito entre dois espaços sociais marcados pela diferença étnico-racial. Tal como sugere Homi Bhabha (1998, p.198-207) em *O local da cultura*, o entrelugar construído pela enunciação poética de Tenreiro dialoga concomitantemente com o âmbito do **pedagógico**, que traz ecos das tradições estabelecidas, e do **performativo**, instância na qual a linguagem proferida busca interferir no campo das produções simbólico-culturais, instaurando uma temporalidade ambivalente.

O u t r o nome importante da poesia são-tomense é o de Alda do Espírito Santo. Nasceu em 1926, e estudou em Portugal, tendo posteriormente regressado a São Tomé, onde trabalhou como professora primária. Posteriormente, foi ministra da Cultura e da Informação, após a independência de São Tomé e Príncipe, chegando até mesmo a ocupar a presidência da Assembleia Nacional. Faleceu em 2010. Publicou dois volumes de poesias: *O jogral das ilhas* (1976) e *É nosso o solo sagrado da Terra* (1978). Ela é também autora do Hino Nacional de São Tomé e Príncipe, intitulado “Independência total”, e musicado pelo compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

Uma das constantes na busca poética de Alda do Espírito Santo são as imagens insulares e os elementos marinhos, a partir dos quais a poeta pinta cenas do cotidiano das mulheres são-tomenses, como no trecho a seguir:

Canoa frágil, à beira da praia,

panos presos na cintura,
uma vela a flutuar...
Caleima, mar em fora
canoa flutuando por sobre as procelas das águas,

lá vai o barquinho da fome.

Rostos duros de angolares

na luta com o gandu
por sobre a procela das ondas
remando, remando
no mar dos tubarões
p'la fome de cada dia.

Lá longe, na praia,
na orla dos coqueiros,

quissandas em fila,
abrigando cubatas,
izaquente cozido em panela de barro.
(ESPÍRITO SANTO, 1978, p.49-50).

A imagem de uma feminilidade telúrica, remetendo à ancestralidade das origens africanas, também pode ser vislumbrada na obra de Alda do Espírito Santo. Ao contrário do imaginário europeu, que vê o arquétipo da Mãe-África de maneira abstrata e despersonalizada, por vezes quase que simplesmente conceitual, essa feminilidade emerge na voz da poeta a partir de imagens de mulheres concretas, como a das *mamãs* na lida com a venda de peixe, buscando em um comércio precário a luta para combater a fome própria fome, ao mesmo tempo que, ironicamente, colaboram para saciar a fome alheia:

Mamã caminhando p'ra venda do peixe
e tu, na canoa das águas marinhas
– Ai peixe à tardinha
na minha baía
mamã minha serena
na venda do peixe
pela luta da fome
da gente pequena. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p.48-49).

O universo lírico construído pela autora caracteriza-se também pela tônica na defesa dos desvalidos de seu país, dando especial atenção pelas crianças e pelas mulheres. Ganham espaço nesses versos as mães-pretas, subjugadas pelos padrões eternamente a colher o milho e a lidar nas plantações, sem se livrarem do árduo trabalho nem mesmo durante a gestação, dividindo as parcas forças entre o peso do ventre dilatado e o cabo das enxadas. Nesse contexto, o lirismo de Alda do Espírito Santo projeta performativamente, por meio da enunciação da crueza das realidades do seu tempo, um futuro de afeto e de esperanças projetadas na tematização da infância:

Criança minha
Gerada de milhares
De ventres
Das raízes do mundo
Eu queria escrever
para ti.

[...]

Eu prosseguirei
No meu sonho
De tentar
Construir para ti
Uma história bela. (ESPÍRITO SANTO, 1978, p.42).

Maria Manuela Margarido, natural de Príncipe (1925-2007), é outra das vozes femininas a destacar-se na lírica de resistência a denunciar os abusos colonialistas no arquipélago africano. Publicou apenas um volume de poesias, intitulado *Alto como o silêncio* (MARGARIDO, 1957), embora tenha publicados poemas esparsos em antologias, das quais cabe destacar a *Antologia de poesia da Casa dos Estudantes do Império*. Os vínculos estéticos e ideológicos de sua poética alinham-se aos de outros autores, tais como Francisco José Tenreiro, em busca da constituição de uma identidade coletiva de veio anticolonialista e nacionalista. Em seus escritos, denuncia a exploração colonial, advinda particularmente da exploração pela metrópole portuguesa e pelo sistema de monoculturas cafeeiras e cacauceiras praticado nas ilhas:

MEMÓRIA DA ILHA DO PRÍNCIPE

Mãe, tu pegavas charroco
nas águas das ribeiras
a caminho da praia.
Teus cabelos eram lemba-lembas
agora distantes e saudosas,
mas teu rosto escuro
desce sobre mim.
Teu rosto, liliácea
irrompendo entre o cacau,
perfumando com a sua sombra
o instante em que te descobro
no fundo das bocas graves.

Tua mão cor-de-laranja
oscila no céu de zinco
e fixa a saudade
com uns grandes olhos taciturnos.

(No sonho do Pico as mangas percorrem a órbita lenta
das orações dos ocás e todas as feiticeiras desertam
a caminho do mal, entre a doçura das palmas).

Na varanda de marapião
os veios da madeira guardam
a marca dos teus pés leves
e lentos e suaves e próximos.
E ambas nos lançamos
nas grandes flores de ébano
que crescem na água cálida
das vozes clarividentes
enchendo a nossa África
com sua mágica profecia. (MARGARIDO, 1957, p.16).

O eu-lírico que se projeta nos versos de Manuela Margarido enceta um olhar sobre mundo que se constitui por meio da enunciação de uma fratura no tempo e no espaço, conjugando o registro de uma visão intimista da realidade exterior e a busca de elementos da natureza. Tais elementos, antes de se transformarem em matéria poética para a construção de um projeto literário de caráter afirmativamente nacionalista, são submetidos a um processo semiótico que os utiliza como material de constituição de uma *persona* individual. Essa busca foi assumida pela própria escritora, em depoimento a Michel Laban (2002, p.119, grifo do autor):

Interrogo-me muitas vezes se sou uma escritora portuguesa ou africana. Acho que sou africana, porque os problemas do meu país e de todo o continente africano me interessam enormemente, mas também não sou indiferente ao que se passa em Portugal. Vivi lá muitos anos, passei grande parte da minha infância e a minha juventude em colégios portugueses e religiosos. De maneira que eu mesma me interrogo: **o que é que eu sou?**

Os motivos e temas de Manuela Margarido incluem o mundo do trabalho nas roças de cacau e café, bem como referências a uma figura feminina, de índole materna, que pode ser lida metonimicamente como o coletivo das mulheres trabalhadoras, ou metaforicamente, assinalando a enunciação poética de uma mãe arquetípica e telúrica, referência ancestral aos mitos da africanidade. Tais mitos

são de fundamental importância não apenas na poética de Margarido, mas, de maneira estendida, se encontram presentes nas primeiras insurreições poéticas de grande parte dos escritores fundadores das literaturas nacionais africanas de língua portuguesa. A mesma recorrência, sintomática, pode ser encontrada, por exemplo, nos poemas da moçambicana Noémia de Sousa.²

Em sua busca pela criação de um espaço poético, é possível vislumbrar também a recorrência ao tema da insularidade, presente já no próprio título do poema. Todavia, a insularidade surge com mais força no poema “Socopé”, no qual se alinham as referências à insularidade juntamente com referências explícitas à flora de Príncipe (“verdes longos da minha ilha”), aos árduos trabalhos nas roças (“copra, café ou cacau – tanto faz”). Ao final do poema, anuncia-se o desejo pela mudança social, manifesto pela oposição às arbitrariedades do colonialismo (“até explodir / na ânsia pela liberdade”):

SOCOPÉ

Os verdes longos da minha ilha
são agora a sombra do oca,
névoa da vida, nos dorsos dobrados sob a carga
(copra, café ou cacau – tanto faz).
Ouço os passos no ritmo
calculado do socopé,
os pés-raízes-da terra
enquanto a voz do coro
insiste na sua queixa
(queixa ou protesto – tanto faz).
Monótona se arrasta
até explodir
na alta ânsia de liberdade. (ACEI, 1994, p.322).

A partir da leitura dessas três vozes da lírica de São Tomé e Príncipe, podem-se delinear algumas observações pertinentes. A primeira delas diz respeito ao fato de que o diálogo das primeiras manifestações literárias do arquipélago esteve diretamente ligado ao desejo de construção de uma pátria livre do colonialismo. Ainda que relativamente isolados das outras colônias portuguesas em África, os interesses poéticos de Tenreiro, Espírito Santo e Margarido estavam sintonizados com as preocupações de outros intelectuais africanos de seu tempo. O diálogo, ainda que não favorecido pela geografia, tornou-se possível graças ao deslocamento

² A obra completa de Noémia de Sousa foi publicada postumamente pela Associação dos Escritores Moçambicanos, sob o título *Sangue negro*, com organização e fixação do texto realizadas por Nelson Saúte, Francisco Noa e Fátima Mendonça, em 2001.

desses escritores para Portugal, onde puderam travar contato com outros intelectuais da diáspora africana, de forma a incorporar em sua poesia um lirismo marcado pela busca da liberdade, autonomia e independência de sua nação.

ALÓS, A. P. Post-colonial lyrics: poetic expressions in Sao Tome and Principe. Itinerários, Araraquara, n.35, p.119-130, Jul./Dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to analyze some aspects of São Tomé and Príncipe's poetry, particularly the works of Francisco José Tenreiro, Alda do Espírito Santo and Maria Manuela Margarido, foundational voices when it comes to the poetry of this country. It is made here a reflection about the post-colonial memories and imaginary in the field of poetic writing. It is tried to understand the ways in which this poetry can collaborate for a decolonization of the imaginary in the literatures of the Portuguese ex-colonies, giving special attention to the case of São Tomé and Príncipe. The dialogical aspects between margins and center when it comes to the African poetry written in Portuguese are also observed in their relations with the post-colonial contingences.*

■ **KEYWORDS:** *São Tomé and Príncipe. Literature. Foundational poetics. Post-colonialism. Lusophony.*

Referências

ASSOCIAÇÃO CASA DOS ESTUDANTES DO IMPÉRIO [ACEI]. **Antologia de poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963):** Angola – S. Tomé e Príncipe. Lisboa: Edição ACEI, 1994. v.1.

ANDRADE, M. P. de. **Antologia temática de poesia africana:** na noite grávida de punhais. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1975. v.1.

ANDRADE, M. P. de; TENREIRO, F. **Poesia negra de expressão portuguesa.** Lisboa: África, 1982.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CASIMIRO, A. **Nova largada:** romance de África. Lisboa: [s.n.], 1929.

ESPÍRITO SANTO, A. do. **É nosso o solo sagrado da Terra.** Lisboa: Ulmeiro, 1978.

_____. **O jogral das ilhas.** São Tomé: Edição da Autora, 1976.

FERREIRA, J. da S. M. Espontaneidades da minha alma. Loanda: Imprensa do Governo, 1849.

FERREIRA, M. **Literaturas africanas de expressão portuguesa.** Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. v.1.

FREIRE, M. da G. **A primeira viagem:** romance. Lisboa: [s.n.], 1952.

LABAN, M. S. **Tomé e Príncipe:** encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 2002.

LEMONS, J. de. **Almas negras.** Lisboa: Livraria Clássica, 1937.

MARGARIDO, M. M. **Alto como o silêncio.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.

NEGREIROS, A. **Obra completa de Almada Negreiros.** Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

OLIVEIRA, J. O. de. **Roteiro da África.** Lisboa: Agência Editorial Brasileira, 1936.

PIRES, A. **Sangue cuanhama.** Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1949.

RAPOSO, H. **Ana a Kalunga:** os filhos do mar. Lisboa: [s.n.], 1926.

SARMENTO, A. de. **Os sertões d'África.** Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

SOUSA, N. de. **Sangue negro.** Organização e fixação do texto realizada por Nelson Saúte, Francisco Noa e Fátima Mendonça. Maputo: Aemo, 2001.

TENREIRO, F. J. **Coração em África.** Lisboa: África, 1982.

_____. **A ilha de São Tomé:** estudo geográfico. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

Recebido em: 17/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

VARIA

POLÍTICAS LINGUÍSTICAS E LITERATURAS CONTEMPORÂNEAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

Carolina P. FEDATTO*

- **RESUMO:** O processo de internacionalização da língua portuguesa por meio da literatura é uma política linguística contemporânea marcada tanto pela história da colonização quanto pelo recente fenômeno da mundialização. À luz da análise de elementos pré-textuais em edições atuais de produções literárias vinculadas aos Estados membros da CPLP, buscaremos compreender o papel da materialização da literatura em livro e suas relações com a produção de um imaginário de unidade para língua portuguesa e como a noção de lusofonia mantém a dessimetria entre as línguas, as culturas e as nações que têm o português como língua oficial.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literaturas em língua portuguesa. Colonização linguística. Materialidade literária. Mundialização/Globalização.

Colonização e políticas linguísticas

O sintagma **literatura de língua portuguesa** envolve a projeção de um efeito de completude e unidade nas representações da língua e sua literatura, já a possibilidade de se falar em **literaturas de/em línguas portuguesas** no plural traz a ideia de singularidade para essas representações. A tensão entre esses dois fatos de linguagem nos interessa na medida em que testemunha a história da colonização portuguesa no mundo. Há um crescente interesse pela divulgação e pela compreensão das produções literárias nos diversos países que têm a língua portuguesa como oficial. Este breve estudo pretende discutir, mediante a análise de elementos editoriais pré-textuais, como capa, contracapa, ficha catalográfica, apresentações e coleções, as relações entre as nações falantes de português e o estatuto de suas literaturas e autores no cenário internacional. A Editorial Caminho, por exemplo, mantém a coleção “Outras margens – autores estrangeiros de língua portuguesa”, na qual publica livros do moçambicano Mia Couto; dos angolanos José Luandino Vieira, Ondjaki e Ana Paula Tavares; dos brasileiros Amílcar Bettega e João Paulo Cuenca; dos cabo-verdianos Arménio Vieira e Germano Almeida, e outros, em suas cinco dezenas de títulos. Com a nomeação dessa coleção, a

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – Departamento de Estudos Linguísticos. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – carolinafedatto@yahoo.com.br

editora portuguesa assume uma posição diante dessas literaturas: ao adjetivar os autores como **estrangeiros**, ela determina a nacionalidade da língua portuguesa, já assinalada em seu próprio nome, e marca também a estrangeiridade dessas produções. É um primeiro indício de que a língua portuguesa, antes circunscrita a Portugal, ultrapassou essa fronteira.

Interessante é notarmos que mesmo que as línguas, em seu real, não suportem a completude, elas emprestam do idioma a **força aglutinadora** que as identificará como um todo coeso e idêntico às representações sociais. É como **idioma** que a língua se deixa projetar como uma unidade colada ao imaginário social e determinada por imposições de ordem histórica (DIAS, 2005). E, por sua vez, é como produção vinculada a um idioma que a literatura se disciplinariza institucionalmente como pertencente ou advinda de uma língua específica, mas representando universos culturais diversos, num processo histórico que confirma e produz efeitos de unidade linguística e nacional.

Como já dissemos, as literaturas em língua portuguesa extrapolam as fronteiras de uma única nação, já que essa língua se tornou também a **língua literária** de países descolonizados. Mas nem por isso as fronteiras foram apagadas; pelo contrário, elas estão cada vez mais marcadas, só que por meio de outros mecanismos, diferentes daqueles ligados à emergência da modernidade. As relações entre línguas, contudo, sempre engendraram uma tensão fundadora que movimenta suas **formas-históricas** entre unidade (apagamento das diferenças em favor da uniformização) e singularidade (reivindicação das diferenças em favor da pluralidade). No caso dos países lusófonos, **língua nacional e língua de colonização** são as principais formas que atuam, se sobrepõem e se confundem na disputa pelo dizer. Historicamente, o português descende do galego-português, que “[...] é a forma que toma o latim no ângulo noroeste da Península Ibérica.” (TEYSSIER, 2001, p.3), e se afirma como língua nacional de Portugal no momento de consolidação dos estados nacionais, quando a transformação do latim vulgar nos vernáculos românicos se beneficia de certa estabilidade em razão da emergência de territórios unificados. A precoce unificação nacional aliada ao desenvolvimento econômico e tecnológico dá aos portugueses condições para a expansão ultramarina e a conseqüente colonização dos territórios encontrados.

No momento mesmo em que se nacionaliza, a língua portuguesa faz um movimento de internacionalização baseado na força e na imposição: ela toma a forma de **língua de colonização**. Mas para garantir a eficácia da conquista, o português se associa às línguas autóctones, gramatizando-as com base em sua técnica descritiva (AUROUX, 1992),¹ integrando vocábulos específicos,

¹ A gramatização é definida por Auroux (1992) como sendo uma transferência de tecnologia de uma língua para outra e que não é nunca independente de uma transferência cultural mais ampla. No caso da gramatização das línguas indígenas e africanas, trata-se de uma **exotransferência**, pois os sujeitos

misturando sintaxes e prosódias, formando, assim, **línguas francas, de contato**.² Como reitera Bethania Mariani (2008), todo processo de colonização impõe de forma violenta a língua do colonizador, mas essa língua irá se confrontar com outras num jogo de forças que produzirá, pelo contato linguístico e social, um lugar de dizer diferenciado e decisivo na constituição da **língua nacional**. A língua resultante da colonização não será nem a do colonizador nem a do colonizado, pois a **colonização linguística** modifica as duas e constrói um território social, política e linguisticamente heterogêneo onde se inscrevem os sujeitos dessas línguas. Ao lado de tentativas de conter a fluidez do convívio entre as diversas línguas, com a descrição/instrumentação de algumas e a determinação de seus contextos de uso, assiste-se também ao cruzamento prosódico, sintático e semântico que produzirá línguas portuguesas histórica e linguisticamente distintas (MARIANI, 2008), dando origem também a produções literárias e culturais específicas que têm essa **língua outra** como causa e suporte.

Em toda relação entre línguas atua, pois, uma **política linguística** específica que tenta **organizar as práticas significativas** e as forças sociais que estão em jogo. As políticas linguísticas têm um caráter **técnico, restritivo e regulador** dos sentidos e das histórias que estão circulando (MARIANI, 2004). Segundo Orlandi (1998) e Mariani (2004), a formulação dessas políticas assume posições diferentes dependendo das condições sócio-históricas. Buscando a identidade nacional em detrimento da diversidade regional e das influências estrangeiras, o Estado e as instituições invocam a **unidade como valor**. No caso do contato entre povos, nações e Estados, como ocorre com as conquistas e colonizações, **a dominação** é tida como valor que impõe uma língua sobre outras, seja pelo contato, pela força, seja pela lei. Já quando os falantes são considerados, a **diversidade** passa a contar na formulação de políticas que pretendem garantir as diferenças linguísticas. Essas políticas não são isoladas da ideologia nem da imagem que se tem das línguas, o que por um lado acirra formas de dominação e controle linguísticos, mas também provoca resistência e mudança de sentido (MARIANI, 2004).

Mesmo sendo a colonização violência e imposição, ela não é capaz de impedir a circulação de formas de resistência e transformação. A colonização produz, dessa forma, uma contraparte: a descolonização, e com ela inicia-se um novo processo de (inter)nacionalização da língua portuguesa, assim como de confirmação de sua heterogeneidade e da necessidade de unificação. Considerando a situação linguística dos países (des)colonizados, Mariani (2008) ressalta que as posições podem se dividir entre o acolhimento da língua do colonizador, reconhecendo-se a ex-colônia como tributária desse legado, ou sua rejeição em favor de um nacionalismo linguístico vinculado a tradições locais. No entanto, a complexidade

que efetuam a transferência não são locutores nativos da língua para a qual ocorre a transferência.

² Como foi o caso, por exemplo, da língua geral no Brasil colônia e o tétum no Timor Leste.

da questão nos leva a afirmar que a língua da metrópole, aceita ou negada como língua oficial da ex-colônia, **nacionaliza-se**, isto é, transforma-se em língua nacional mediante recobrimentos e confrontos com outras línguas (locais e de imigração, mesmo não oficiais) em consequência da memória político-histórica da colonização (MARIANI, 2008). Na contradição entre essas três ordens de inscrição da nação descolonizada na língua do conquistador, forja-se uma relação singular, mas recorrente, da língua portuguesa com espaços e povos outros – tanto no que concerne a Portugal quanto no que concerne ao que eram e ao que são esses países, suas línguas e literaturas depois da colonização.

Nesse sentido, a criação da imprensa (que é contemporânea à exploração massiva do planeta) assume um papel fundamental, pois permite a multiplicação do mesmo texto a um custo menor por exemplar, o que contribui para sua divulgação. O fenômeno de escrita da língua muda, assim, de dimensão, já que a imprensa separa a produção intelectual do texto de sua reprodução material. Pode-se copiar indefinidamente o mesmo texto, mas é preciso fornecer aos impressores que os comprem “produtos frescos”, além de renovar e ampliar o mercado leitor. Esse é o primeiro passo na direção da **mercantilização** das línguas e das literaturas. Como operação material de reprodução do mesmo, a imprensa pode alcançar mais leitores e, em termos linguísticos, tem como consequências a normalização dos vernáculos, a instituição de regras ortográficas e de pontuação e a regularização da morfologia (AUROUX, 1992). Tendo em vista, entretanto, o fato de que as línguas mudam não só com o passar do tempo, mas também com as especificidades materiais de sua produção e com transformações políticas e sociais nos espaços onde circulam, a necessidade mercantil de normalizá-las não cessa de colocar novos temas a equacionar; haja vista o recente acordo ortográfico em vigor desde de 2009 e assinado em 1990 por Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe.

Segundo Auroux (1992), a difusão do livro impresso constitui um espaço ilimitado no qual os idiomas ficam liberados das variações geográficas, tornando-se **isótopos**, ou seja, uniformes num determinado território nacional. Mas a descolonização consolida formas **transnacionais** da língua portuguesa, engendrando novas formas de variação e, portanto, novas demandas por unificação. A produção literária contemporânea dos países de línguas portuguesas é marcada por essa história e se, de fato, ela é culturalmente heterogênea, no âmbito das políticas linguísticas há um projeto de uniformização por meio, dentre outros fatores, da estabilização de um cânone literário supranacional, mas centralizado. Nesse contexto, a literatura pode ser considerada um importante meio de circulação dessa tensão entre unidade e singularidade. A difusão da língua portuguesa pela diversidade literária pretende restringir a heterogeneidade à esfera cultural e criar uma unidade linguística para o português que imaginariamente se esquece

da história da colonização e coloca essa língua homogeneizada no campo da mundialização, como se as diferenças entre os diversos **espaços de enunciação**³ pudessem ser completamente administradas via legislação.

Mundialização, língua e literatura

Os anos 1990 marcam a ascensão do capitalismo financeiro baseado na livre circulação de mercadorias instaurando uma nova ordem de relações internacionais. Esse enfraquecimento do controle nos limites nacionais não se percebe somente no campo econômico, também a cultura e a sociedade são afetadas por essa maior permeabilidade nas fronteiras. Muitos autores se dedicam a mostrar os sintomas dessa mudança, dentre eles Habermas, afirmando que a globalização⁴ restringe a atuação dos Estados nacionais em seus territórios, visto que ações protecionistas, por exemplo, não produzem o efeito de antes numa economia de alcance global em virtude da saturação de alguns mercados nacionais. A mundialização econômica destrói, segundo o filósofo, a configuração histórica que havia permitido, ainda que provisoriamente, um comprometimento do Estado com os custos sociais inerentes ao capitalismo (HABERMAS, 2001). É nesse contexto de crise das soberanias nacionais que surgem instituições supranacionais, como a União Europeia (1992) e o Mercosul (1991), que buscam formalizar acordos e obrigações comuns a fim de garantir e promover interesses eminentemente econômicos. Crítico dessas atitudes, Habermas (2001, p.70) pondera que, se, por um lado, a formação de unidades políticas maiores pode parecer necessária à “[...] “recuperação” da política diante das forças da economia globalizada.”, ela leva também a **alianças defensivas contra o resto do mundo** e não altera por si só o estatuto da concorrência por uma posição de destaque internacional. Não podemos nos esquecer de que em uma sociedade mundial estratificada há posições **inconciliáveis** fundadas em **interdependências assimétricas** entre os países desenvolvidos, os recentemente industrializados e os subdesenvolvidos (HABERMAS, 2001).

Esse é também um período de mudança nas políticas linguísticas para a língua portuguesa. Com a fundação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, em 1996, e do Instituto Internacional da Língua Portuguesa, em 1999,

³ Na conceituação de Guimarães (2005, p.18), os **espaços de enunciação** são espaços políticos de funcionamento das línguas, onde “[...] elas se dividem, redividem, se misturam, se desfazem, transformam, por uma disputa incessante.”

⁴ Processo caracterizado pela “[...] quantidade cada vez maior e a intensificação das relações de troca, de comunicação e de trânsito para além das fronteiras nacionais. [...] O termo encontra igualmente aplicação na expansão intercontinental da telecomunicação, do turismo de massa ou da cultura de massa, bem como nos riscos transnacionais da técnica de ponto e do comércio de armas, nos efeitos colaterais mundiais do ecossistema explorado ou no trabalho conjunto internacional de organizações governamentais e não-governamentais.” (HABERMAS, 2001, p.84).

o **português**, esse nome que faz (não) coincidir povos e línguas, passa a ser objeto de políticas uniformes e específicas que afirmam sua transnacionalidade em vista do poder estratégico que uma língua **pluricontinental** e **pluricultural** pode ter geopoliticamente, prometendo vantagens recíprocas a todos os seus membros. Nesse contexto, a promoção da lusofonia se dá mediante a afirmação da língua portuguesa como **língua oficial** em oito países (distribuídos em quatro continentes), **língua veicular** nos países da CPLP e fora deles por intermédio de seus emigrantes, **língua de escolarização e administração**, **língua de prestígio cultural** (literário, musical, turístico), **língua que está na origem de outras línguas** (os chamados crioulos de base portuguesa) e, finalmente, **língua de comunicação** em fóruns internacionais.⁵ Em organizações como a CPLP e o IILP, a natureza política da iniciativa se mistura à atribuição de um caráter cultural à língua, disfarçando, de certa forma, a dissimetria da afinidade histórica e linguística entre um país colonizador e países descolonizados também desiguais entre si no que concerne ao desenvolvimento socioeconômico.

A uniformização das línguas portuguesas sob a noção de **lusofonia** e a materialização de suas literaturas em **mercadoria** tomam, então, proporções mundiais, tornando-se fatores determinantes na produção e confirmação da desigualdade. Entendemos a literatura como um gênero discursivo que produz e reflete modos de identificação com a língua, com a sociedade e com os seus territórios e que precisa de suportes materiais para sua circulação. Esse suporte pode ser oral, escrito ou digital, e essa concreitude determina os modos de circulação de uma produção literária. A materialidade da literatura define, pois, suas condições de leitura, seu alcance, sua influência. Um texto gravado ou declamado, impresso ou manuscrito, editado pelo autor ou por grandes casas editoriais, divulgado em páginas eletrônicas independentes ou vinculadas a organizações consolidadas internacionalmente terá, certamente, diferentes repercussões.

Não só os aspectos históricos, sociais e linguísticos influem na circulação literária, mas também, como pretendemos enfatizar, a economia e a política participam do modo como a língua portuguesa se historiciza nas literaturas de cada um dos países que a reivindicam como língua oficial e no modo como cada um desses países é agenciado no projeto de internacionalização do português como língua de poder na comunicação mundial.⁶ A promoção de uma literatura forte,

⁵ Conferir a página eletrônica do Observatório da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://observatorio-lp.sapo.pt/pt/geopolitica/lingua-estrategica1>>.

⁶ Vejam-se iniciativas recentes como a criação do referido Observatório da Língua Portuguesa (2008), uma associação com sede em Lisboa (mas com possíveis dependências em qualquer país da CPLP) que tem por finalidade observar, divulgar e projetar a língua portuguesa no mundo como língua de ensino/aprendizagem, de acesso à informação, de produção cultural e literária, de comunicação e trabalho nas organizações internacionais. Conferir os estatutos do OLP. Disponível em: <<http://observatorio-lp.sapo.pt/pt>>.

coesa e canônica em língua portuguesa é parte da afirmação da transnacionalidade dessa língua e de sua multiplicidade cultural e histórica. Tanto que as organizações promotoras da língua portuguesa demonstram grande interesse e empenho na publicação de livros escritos no português dos mais variados países. Mas autores do Timor Leste, de Guiné Bissau ou de Cabo Verde, por exemplo, que publicam seus textos em editoras nacionais dificilmente alcançam leitores internacionais, ao passo que a edição em grandes casas portuguesas projeta seus livros, sua língua e seu país para um mercado leitor muito expandido. Do mesmo modo, deixar os livros portugueses circulando apenas em Portugal é restringir as possibilidades de ganho com a ampla divulgação e estímulo da língua portuguesa de Portugal e sua literatura como referência para o mundo lusófono. O Brasil entra nesse mercado como um amplificador: nós confirmamos os sucessos literários portugueses e estrangeiros editados por lá, reeditando-os com grandes tiragens e com o apoio expresso de organizações lusófonas. Uma análise dos elementos pré-textuais em edições contemporâneas das literaturas em língua portuguesa trará boas questões sobre o funcionamento dessas relações entre línguas, literaturas e nações.

Cinco paradas entre nações, instituições e literaturas

O livro *O vendedor de passados*, do angolano José Eduardo Agualusa, circula em Portugal desde 2004 pelas Publicações Dom Quixote. Em 2010 foi editado no Brasil pela carioca Gryphus, contendo tanto a menção aos direitos do autor quanto da editora portuguesa, além da referência à sua adequação ao “novo acordo ortográfico da língua portuguesa” e à catalogação do livro como “Romance angolano”. Em 2009, a editora brasileira se associou ao Ministério da Educação para lançar, pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), um lote de livros destinados a compor o acervo de bibliotecas escolares em todo o país. Estampada no alto da primeira capa está a inscrição “MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO – FNDE – PNBE 2009” seguida de um desenho circular onde se pode ler “VENDA PROIBIDA”. Na página da ficha catalográfica, encontram-se as mesmas informações da edição da Gryphus, acrescentando-se a coparticipação do governo brasileiro na nova edição e na categorização do romance como pertencendo à “Coleção Identidades”. As duas edições brasileiras trazem uma epígrafe de Jorge Luis Borges e, nas costas da página, uma reprodução em escala de cinza do mapa político e hidrográfico de Angola.

Réquiem para o navegador solitário é escrito por Luís Cardoso, considerado pela crítica o primeiro romancista do Timor Leste. O livro apareceu em 2007 pela Dom Quixote e em 2010 saiu pela Editora Língua Geral, integrando a coleção “Ponta de Lança”, que pretende apresentar ao público brasileiro autores lusófonos pouco conhecidos. Nessa edição, a Câmara Brasileira do Livro, obedecendo aos dados internacionais de catalogação, classifica o texto do timorense como “Romances:

Literatura portuguesa”, e abaixo como “Romance português”.⁷ A quarta capa do livro traz a inscrição “Edição apoiada pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas” seguida pelos logotipos da Direção Geral do Livro e das Bibliotecas e do Ministério da Cultura de Portugal.

Caso inverso é o do romance *Os malaquias*, da brasileira Andréa Del Fuego, que foi publicado em 2010 pela Língua Geral na mesma coleção de autores lusófonos, e no ano seguinte apareceu em Portugal pelo Círculo de Leitores, o único clube do livro português que desde a década de 1970 atenta para as preferências dos leitores na escolha de seus títulos. Em outubro de 2011, *Os malaquias* venceu o prêmio luso José Saramago. Curioso é que para a editora portuguesa o romance, apesar de ser brasileiro, integra a coleção “Literatura Portuguesa”.

Outro romance editado como pertencendo à coleção “Ponta de Lança” revela que o angolano José Eduardo Agualusa é o coordenador geral do projeto e sócio da editora Língua Geral, ao lado das brasileiras Conceição Lopes e Fátima Otero.⁸ *O evangelho segundo a serpente*, cujo título faz alusão tanto aos evangelhos bíblicos quanto ao *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de Saramago, é de autoria da portuguesa de origem islâmica Faíza Hayat (2006), e foi um dos primeiros títulos lançados pela editora carioca na referida coleção, juntamente com outra autora portuguesa Patrícia Reis, com *Amor em segunda mão* e duas produções brasileiras, *Dicionário de pequenas solidões*, de Ronaldo Cagiano, e *Sobre a neblina*, de Christiane Tassis. O livro de Faíza foi lançado em 2006 simultaneamente pela Dom Quixote e pela Língua Geral, contando com a apresentação do moçambicano Mia Couto e a catalogação pela Câmara Brasileira do Livro como “Ficção portuguesa”.

Já *Jerusalém*, do escritor português nascido em Angola Gonçalo M. Tavares, conheceu uma trajetória diferente. O romance é parte da tetralogia *O Reino* e foi publicado primeiramente em 2004 pela Editorial Caminho, tendo recebido os prêmios LER/Millennium BCP de 2004 e José Saramago de 2005. Um ano depois, foi editado pela paulista Companhia das Letras com o apoio do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas e do Ministério da Cultura, sob o *slogan* “Portugal em acção”, e foi agraciado no Brasil com o Prêmio Portugal Telecom de 2007. Ainda na primeira reimpressão datada de 2011, a folha da ficha catalográfica menciona o fato de que “a editora optou por manter a grafia do português de Portugal”, apesar da vigência do acordo ortográfico, além de reconhecer o texto como pertencente à categoria “Ficção: Literatura portuguesa”.

⁷ Assim acontece também com as edições pela Companhia das Letras dos romances de Mia Couto (1992, 2007, 2008), catalogados ora como “Ficção portuguesa” e “Ficção: Literatura: portuguesa”, ora como “Romance moçambicano” e “Romances: literatura moçambicana em português”. Essa variação parece não obedecer a critérios cronológicos ou temáticos.

⁸ Cf. jornal *O Globo* de 24 out. 2006, em matéria publicada sobre as estreias da editora: “Editora vai lançar obras de língua portuguesa: Língua Geral põe nas livrarias oito títulos.”

Vemos que as filiações nacionais de autores e obras são sobrepostas pela nacionalidade das editoras. O importante no mundo literário contemporâneo é publicar seus livros por casas portuguesas e brasileiras.⁹ A origem pátria dos autores é muitas vezes convocada como fator de exotismo e apologia da diversidade, mas não chega a construir, de fato, literaturas nacionais (como no caso do timorense Luís Cardoso, cujo livro é classificado como romance português, ou de Gonçalo M. Tavares, que tem naturalidade angolana, mas é considerado um escritor português que produz literatura portuguesa). Note-se ainda a valoração que se faz ao qualificar um texto literário como ficção, romance ou literatura propriamente dita. Do gênero à expressão artística por excelência os sentidos deslizam na medida do ingresso do autor no cânone literário.

Vemos, portanto, que na conjuntura econômica globalizada, a transposição das fronteiras nacionais determina um fluxo assimétrico das mercadorias que materializam a literatura e as línguas, o que implica dizer que as tentativas de uniformização das línguas portuguesas e catalogação de suas literaturas apresentam a mesma característica desigual presente nos outros ramos da globalização e também no processo colonizador. A mundialização da língua portuguesa por meio da literatura é determinada por uma disparidade de forças com relação às línguas nacionais e de imigração, mas por políticas que constroem juridicamente uma unidade imaginária ao mesmo tempo que se beneficiam da heterogeneidade das produções literárias em língua portuguesa.

A produção literária contemporânea, isto é, do período da globalização que se dá no início dos anos 1990, se mostrou um espaço importante de reflexão acerca dessa heterogeneidade linguística e cultural, pois ela materializa tanto a administração da diferença entre as línguas portuguesas quanto a produção da literatura como uma mercadoria que legitima/veicula culturas nacionais inscritas numa determinada conjuntura histórico-econômica, a da mundialização.

Ao final deste breve estudo, afirmamos que mesmo se imposta violenta e/ou consensualmente, e administrada sob a noção limitadora de lusofonia, a língua portuguesa não é somente uma língua de Estado, autoritária, **língua de madeira** (GADET; PÊCHEUX, 2004); nem artificial, cortada de seu espaço enunciativo, **língua de papel** (DELEUZE; GUATTARI, 1977).¹⁰ Vimos que a diversidade das literaturas em línguas portuguesas precisa ser contraditoriamente afirmada

⁹ José Eduardo Agualusa dá uma declaração sintomática ao jornal *O Globo* de 24 out. 2006: “Não escolhemos o mercado brasileiro por acaso. Diferentemente da Europa, onde o número de leitores não cresce mais, no Brasil há um crescimento da população e, principalmente, da população alfabetizada.”

¹⁰ “Língua de madeira” é uma expressão dos analistas de discurso franceses Gadet e Pêcheux (2004), para designar a língua tratada como um sistema fechado, doutrinário e normativo como a língua da gramática, do direito e de discursos políticos. “Língua de papel” é um sintagma cunhado por Deleuze e Guattari (1977) num estudo sobre a literatura menor, aquela praticada por minorias oprimidas ou opressoras num espaço exíguo e através de uma língua desterritorializada, de papel.

e negada para que se produza uma literatura de/em língua portuguesa com a coesão do singular do qual a lusofonia se decalca. Mas as línguas portuguesas e as literaturas produzidas nos países descolonizados são **nacionais** (em sentido forte), isto é, são produções de nações diversas que acontecem na tensão entre um imaginário de unidade e a produção efetiva da diferença – em relação às línguas oficiais/nacionais, maternas e de imigração praticadas naquele espaço nacional. Só que a presunção das organizações supranacionais que representam a unidade do mundo lusófono e colaboram para a publicação internacional das literaturas em língua portuguesa é de que essa pluralidade pode ser administrada com acordos ortográficos e catalogações internacionais que desconsideram as especificidades dessas produções a fim de que os livros, tomados como mercadoria, circulem transnacionalmente, aumentando, assim, o mercado leitor/consumidor e a influência linguística das nações economicamente mais fortes (notadamente Portugal por ser a matriz cultural e Brasil por ser uma das potências emergentes do mundo atual). É como projeção e reflexo desse percurso histórico contraditório que a unificação se produz na literatura contemporânea e a pluralidade é administrada no singular. Mediante a ideia de lusofonia, a **mundialização literária** afirma as literaturas em línguas portuguesas como irmãs ou como primas distantes, às vezes até já mortas, dependendo da afinidade econômica entre as nações em questão. Unidas pela uniformização e afastadas pela estrangeiridade, essas literaturas são significadas como tendo um vínculo natural, consanguíneo, parental. Mas enquanto não se reconhecer esse vínculo como sendo histórico – relacionado, como dissemos, à colonização e à mundialização, não haverá espaço para a elaboração da diferença que as constitui.

FEDATTO, C. P. Linguistic policies and contemporaneous literatures in Portuguese Language. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p.133-144, Jul./Dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *The process of internationalization of the Portuguese Language through the literature is a contemporaneous linguistic policy influenced by the history of the colonization and the recent phenomena of the globalization. By the analysis of pre-textual elements on actual editions of some literary productions connected to the States members of the CPLC (Community of Portuguese Language Countries), we will search to understand the role of the materialization of the literature on books and its relations with the production of an imaginary of the unity to the Portuguese Language and how the lusophone notion keeps a dissymmetry between the languages, the cultures and the notions which have the Portuguese as the official language.*

■ **KEYWORDS:** *Literatures in Portuguese Language; Linguistic colonization; Materiality literary; Globalization.*

Referências

AGUALUSA, J. E. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.

_____. **O vendedor de passados**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1992.

CARDOSO, L. **Réquiem para o navegador solitário**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

_____. **Réquiem para o navegador solitário**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

COUTO, M. **Venenos de Deus, remédios do Diabo**. Lisboa: Caminho; São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Terra sonâmbula**. Lisboa: Caminho, 1992.

DEL FUEGO, A. **Os malaquias**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

_____. **Os malaquias**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é uma literatura menor? In: _____. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.25-42.

DIAS, L. F. Problemas e desafios na constituição do campo de estudos da transitividade verbal. In: SARAIVA, M. E. F.; MARINHO, J. H. C. (Org.). **Estudos da língua em uso**: relações inter e intra-sentenciais. Belo Horizonte: Núcleo de estudos da língua em uso, Grupo de estudos funcionalistas da linguagem, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p.101-122.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. **A língua inatingível**. Tradução de Bethania Mariani e Maria Elisabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

GUIMARÃES, E. **Semântica do acontecimento**. Campinas: Pontes, 2005.

HABERMAS, J. **A constelação pós-nacional**: ensaios políticos. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

HAYAT, F. **O evangelho segundo a serpente**. Rio de Janeiro: Língua Geral; Lisboa: Dom Quixote, 2006.

MARIANI, B. Da colonização linguística portuguesa à economia neoliberal: nações plurilíngues. **Revista Gragoatá**, Niterói, n.24, p.71-88, 2008.

_____. **Colonização linguística**. Campinas: Pontes, 2004.

ORLANDI, E. P. Ética e política linguística. **Línguas e instrumentos linguísticos**, Campinas, n.1, p.7-22, jan./jun. 1998.

TAVARES, G. M. **Jerusalém**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. **Jerusalém**. Lisboa: Caminho, 2004.

TESSYER, P. **História da língua portuguesa**. Tradução de Celso Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Recebido em: 30/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

CRÍTICA LITERÁRIA: QUESTÕES E PERSPECTIVAS

José Luís JOBIM*

- **RESUMO:** Neste trabalho, discutiremos algumas ideias e posições sobre a crítica literária contemporânea. Nossa meta é desenvolver uma hipótese de trabalho sobre seu *status* real, bem como examinar algumas de suas definições e limites atribuídos desde o século XX. Argumentaremos que o contexto em que emerge essa crítica e as instituições relacionadas a ela podem ser relacionadas ao século XIX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Crítica.

Neste artigo,¹ vamos apresentar algumas ideias e posições sobre a crítica literária contemporânea, levantando hipóteses sobre o real *status* dessa crítica e sobre a adequação das definições e dos limites propostos para ela. Para tal, pretendemos demonstrar como o meio em que se produz a crítica e as instituições a ela relacionadas geraram práticas que só podem ser entendidas em perspectiva histórica e à luz de contextos anteriores ao século atual. Ou seja, só podemos entender o tempo de agora se tivermos em mente a sua relação com o tempo anterior.

Vamos, então, discutir brevemente o sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos dos leitores e críticos contemporâneos, um sistema do qual participam, de maneira diversa e em graus diferentes, os críticos, os editores, o sistema educacional, a imprensa, entre outros.

Embora seja muito comum falar das instituições que visam à repercussão mais imediata, como a grande imprensa diária e a crítica que nela se publica (até porque os resultados de sua atuação são mais visíveis em curto prazo), vamos argumentar que, se pensarmos em processos de longa duração, por exemplo, as instituições educacionais deveriam ser objeto de atenção maior. E, no que diz respeito às novidades do final do século XX e início do século XXI, mostraremos como e por que a entrada em cena do meio digital alterou a produção e circulação da crítica literária e de seus objetos, as obras literárias. Mas vamos começar com um exemplo do início do século passado.

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-013 – joseluisjobim@terra.com.br

¹ Conferência apresentada em 23 de agosto de 2011 na Academia Brasileira de Letras, na abertura do 7º Ciclo de Conferências: “Perspectivas da crítica literária”.

O poeta e grande nome da crítica literária no mundo de língua inglesa, T. S. Eliot, disse, nos anos 1930, que havia um sistema no qual predominava a voz do “último mestre da crítica” sobre as outras da “maioria dos críticos”. Nessa situação, a dominância do “mestre da crítica” podia significar uma certa subalternidade, uma certa repetição por outros críticos do julgamento desse “mestre”, que daria o tom para o resto dos críticos seguirem.²

Eliot achava que, por ter de produzir julgamentos imediatos de obras e autores, o crítico corre sempre um sério risco de errar. Ele pode, por exemplo, valorizar muito uma obra ou autor que depois será visto como irrelevante. Claro, o fato de T. S. Eliot chamar a atenção para o perigo de uma “superestimação ridícula” de autores e obras não exclui a possibilidade de seu oposto: uma “subestimação ridícula”. Ou seja, o risco de **valorizar demais** é comparável ao seu oposto: **desvalorizar demais**.

Sabemos hoje que tanto a “superestimação” quanto a “subestimação ridícula” são fenômenos observáveis com muita frequência, especialmente na avaliação de autores e obras que são contemporâneos ao crítico. Nesse caso, como o crítico não tem nenhuma referência anterior de julgamento, porque aquela obra contemporânea a ele não existia antes, então ele não pode se beneficiar do julgamento feito anteriormente por outros críticos, e tem de basear-se somente no seu próprio juízo. Assim, visto que não há uma memória de críticas prévias – memória que existe em relação aos autores e obras já criticados no passado –, então o peso da crítica do presente é muito maior, pois cabe a ela inaugurar a série de juízos sobre a obra que surgiu agora.

Se quiséssemos buscar um exemplo histórico dessas questões na crítica brasileira, poderíamos mencionar, na passagem do século XIX para o XX, o nome de Sílvio Romero (1851-1914). Na sua longa atuação como crítico, ele fez o que poderíamos chamar de “superestimação ridícula” de Tobias Barreto (1839-1889), ao mesmo tempo que elaborou uma “subestimação ridícula” de Machado de Assis (1839-1908), ao considerar Machado inferior a Tobias, autor que hoje só é lido por dever profissional. Claro, sabemos que nessa subestimação havia um tanto de vingança por causa de uma crítica severa que Machado tinha feito a Romero como poeta, quando este era jovem.

Aliás, o exemplo de Sílvio Romero é importante também para falarmos de uma outra faceta da atividade crítica: a relação com os autores. Como o crítico literário deve agir em relação aos autores contemporâneos seus que ele conhece pessoalmente? Sílvio Romero agia passionalmente, distribuindo bordoadas aos seus desafetos, como Machado de Assis, e afagos aos amigos, como Tobias Barreto.

² “Pode-se esperar que a maioria dos críticos somente papagueie a opinião do último mestre da crítica; entre mentes mais independentes ocorre um período de destruição, de superestimação ridícula e de sucessivas modas, até que uma nova autoridade chegue para introduzir alguma ordem.” (ELIOT, 1964, p.109).

O acadêmico, professor e jornalista Alceu de Amoroso Lima, por sua vez, não achava bom que o crítico tivesse relações pessoais com o autor criticado, exceto no caso do que ele denominava “personalidades excepcionais”. Alceu considerava que somente os autores de obras com mérito deveriam ser “animados” pelo crítico, e que não conhecer o autor pessoalmente era em geral um fator benéfico para poder efetuar um julgamento justo, baseado apenas na obra.³ Outros achavam que conhecer o autor podia ser um complemento a mais, um fator que contribuiria para o entendimento da obra a ser criticada,⁴ como foi o caso dos críticos russos que, nas primeiras décadas do século XX, formaram o grupo mais tarde chamado de “formalistas russos”.

De todo modo, conhecendo ou não o autor, o certo é que não existe nunca uma “imparcialidade absoluta” nas relações entre o crítico e a obra criticada. Afinal, antes mesmo de criticar uma obra, o crítico já possui valores e visões de mundo que de algum modo direcionam sua crítica. Claro, esses valores e visões de mundo não seriam apenas uma espécie de “precondição estática” para todas as críticas de todas as obras, porque também o crítico elabora, reelabora e algumas vezes questiona seus princípios, em seu contato com as obras.

Se não podemos, então, ver o crítico e a crítica como uma atividade isolada do social, como se o crítico fosse uma ilha em si, vamos falar um pouco mais sobre a socialidade da crítica literária.

A socialidade da crítica

Bem, retomando o que dissemos no começo, quando se fala em socialidade da crítica literária, é necessário, antes de mais nada, dizer que, na contemporaneidade – dentro da qual a literatura, entre outras coisas, é também uma mercadoria e está relacionada a certas finalidades e práticas institucionais – existe um complexo sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos. Desse sistema participam, de maneira diversa e em graus diferentes, os críticos, os editores, as escolas e universidades, as academias, os museus, a imprensa etc.

³ “Sendo o ideal a ignorância total do autor (salvo para as obras de alto valor e para as personalidades excepcionais, casos em que conhecer pessoalmente o autor é um enriquecimento para o mérito substancial da crítica e um elemento fecundante para a atividade criadora do crítico) – é lógico que todo conhecimento pessoal do autor, em casos normais, é um *obstáculo* a ser vencido.” (LIMA, 1980, p.147-148).

⁴ Na Rússia, por exemplo, Roman Jakobson saudou a presença dos “mestres da arte poética” Maiakóvski, Pasternak, Mandelchtam e Asseïev no Círculo Linguístico de Moscou, fundado no inverno de 1914-1915 por jovens estudantes, alguns dos quais viriam a ser críticos e teóricos importantes no movimento que se convencionou chamar Formalismo Russo: “É precisamente o encontro dos analistas e dos mestres da arte poética que põe à prova a pesquisa e a enriquece, e não é por acaso que o Círculo Linguístico de Moscou contava entre seus membros com poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelchtam e Asseïev.” (EIKHENBAUM et al., 1970, p.12).

Já sabemos que é muito comum falar das instituições que visam à repercussão mais imediata, como a grande imprensa, até porque os resultados de sua atuação são mais visíveis em curto prazo. No entanto, se pensarmos em processos de longa duração, as instituições educacionais deveriam ser objeto de atenção maior, como veremos adiante.

Os críticos (literários, de arte, teatrais, de cinema etc.) no Brasil foram e são uma parte fundamental daquele sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos: aquilo a que dão espaço e que selecionam, ou aquilo que vetam nos cadernos culturais, nas seções de jornais e periódicos, nos ensaios, tem repercussão social. Na divisão social do trabalho das sociedades complexas, a parcela de poder desses “especialistas” cresce, e acaba causando um certo direcionamento do gosto. Afinal, eles ocupam um lugar social que lhes permite dizer a um público interessado que este livro é “bom”, aquela peça é “ruim” etc.

Pode-se sempre, é claro, questionar se os veículos de ampla circulação, ao escolherem os críticos que neles vão desfilar seus julgamentos, não estariam fornecendo também um lugar exclusivo e excludente para o(s) gosto(s) representado(s) por esses críticos. E pode-se também perguntar se a formação do gosto tem apenas esses críticos como seus agentes sociais.

De fato, se pensarmos em uma chave de mais longa duração do que a da grande imprensa, o sistema educacional também determina socialmente em grande medida a transmissão e consolidação do gosto. E nesse sistema quem tem mais influência são os críticos da universidade, que são lidos na formação universitária dos docentes do ensino fundamental e médio, docentes que por sua vez são responsáveis pela formação dos leitores nas escolas. Vou explicar melhor.

O sistema educacional

Começo com uma explicação básica: os professores são multiplicadores. Eles são agentes culturais que irão, de algum modo, transmitir um certo gosto a seus alunos, configurando com eles e neles uma familiaridade e aceitação (ou rejeição) de certos produtos artísticos. E os docentes também ensinam modos de lidar com esses produtos. Nesse sentido, há uma espécie de interligação entre universidades e escolas, pois são os professores das universidades que formam os professores das escolas, que por sua vez ajudam a formar a massa de leitores do país.

Ou seja, os professores na universidade vão também semear no ensino fundamental e médio um certo cânon,⁵ um certo gosto literário, uma certa preferência

⁵ Cânon, como sabemos, é a palavra usada para designar o universo de autores e obras que são valorizados, lembrados e aceitos como importantes em determinada comunidade: “O termo (do grego *kanon*, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos

por autores e obras. Claro, além disso, esses docentes universitários vão também disseminar socialmente os processos de compreender e analisar os autores e obras que selecionam em seus cursos.

Na universidade, por exemplo, o aluno apreende as obras literárias não apenas por meio de uma interpretação derivada da leitura delas, mas também pela mediação de obras de crítica literária, consolidadoras de sentidos que se tornam uma referência para a apreensão das obras. E a crítica com que esse aluno lida na universidade é aquela publicada em periódicos e livros “especializados”. Ou seja, é aquela que aparece em textos geralmente mais desenvolvidos e longos, densos e elaborados, do que aqueles publicados em jornais ou revistas de circulação mais geral. Isso ocorre mesmo quando, muitas vezes, o crítico que se lê na universidade também escreve para jornal ou para revista impressa de circulação mais ampla, porque nesses dois veículos o espaço disponível e o público presumido implicam outro formato textual para sua crítica, distinto daquele que vigora em publicações especializadas.

Quando os alunos, depois de formados, se dirigem ao magistério, vão desempenhar o papel de multiplicadores, iniciando outros leitores em um universo determinado de obras e autores.

Assim, para resumir em uma frase nosso argumento: em termos do volume de pessoas atingido, o número é maior do que o de qualquer jornal impresso. Em outras palavras, se considerarmos o volume de alunos do ensino fundamental e médio no país, é importante assinalar que aquele conjunto de multiplicadores terá um público maior do que o do crítico literário da maioria de veículos de comunicação impressa dita “de massa”. Mais ainda: esse público será submetido a uma ação continuada, e não apenas eventual. Ainda que fosse somente por essa razão numérica, hoje seria relevante dar mais atenção ao que ocorre no sistema escolar, ao tratar da circulação e recepção de obras literárias.

Já se observou que os cursos universitários da área de Letras, ao formarem os futuros docentes escolares, privilegiam certo universo de autores (José de Alencar, Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa etc.) em detrimento de outros. Não nos importa aqui

que mereceriam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as ‘verdades’ que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos seguidores da fé cristã. O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura etc.). Convém atentar ainda para o fato de que o exercício desta autoridade se faz num determinado espaço institucional (no caso, a Igreja).

Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservada para as futuras gerações, cujo valor é indisputável.” (REIS, 1992, p.70).

discutir se essa escolha é correta ou não; queremos apenas explicitar que existe uma escolha, que necessariamente tem de ser feita, porque há um número de horas limitado na carga horária de literatura para os cursos de Letras. Em outras palavras: dentro dos limites da carga horária dos cursos de formação do magistério nas universidades, inevitavelmente determinados autores serão incluídos e outros excluídos, instituindo-se assim um certo perfil de gosto.

É perfeitamente compreensível, portanto, que grande parte dos ex-alunos desses cursos universitários que ingressam no magistério venham a repetir na sua prática docente o mesmo universo estudado na faculdade, inculcando em seus próprios alunos no ensino fundamental e médio o gosto que lhes foi transmitido na universidade.

Apesar dessas evidências empíricas, quando se fala sobre a crítica contemporânea, insiste-se muitas vezes em levar em conta apenas a crítica publicada em jornais de papel, mesmo em um momento no qual esses jornais estão sob forte pressão do meio digital. E o tom muitas vezes é o de uma certa cobrança para que o crítico revele talentos, destrua reputações e levante polêmicas, de alguma maneira repetindo uma imagem de crítico que remonta ao século XIX. Vejamos um exemplo concreto.

Revelar talentos, destruir reputações ou levantar polêmicas

Escrevendo para a revista *Veja*, em 2000, o jornalista cultural Carlos Graieb (2000) acusava a “falta” de um ator importante na cultura brasileira – o crítico literário. Para ele, nenhum dos críticos então em atividade teria conseguido revelar talentos, destruir reputações ou levantar polêmicas. Nenhum deles teria conseguido criar o debate cultural, que seria a função primordial do crítico, na visão daquele jornalista.

Se observarmos o que se chamou “crítica literária” no século XX, veremos que essa expressão denominou manifestações diferentes. No seu âmbito de sentido, incluíram-se desde os textos publicados em jornais de circulação ampla e em revistas dirigidas a um público mais geral até textos universitários publicados em livros e em periódicos especializados.

Hoje, temos uma situação na qual há uma transformação do próprio espaço em que a crítica se faz: o lugar destinado à literatura é cada vez mais restrito em veículos impressos de circulação mais ampla. Como consequência, o que se produz sob a rubrica “crítica literária” ganha pelo menos duas configurações básicas.

A primeira é a simples exposição sintética do “conteúdo” do livro, uma espécie de resenha que serve mais para apresentá-lo ao possível leitor, dando uma ideia resumida daquilo de que trata, fornecendo um certo número de informações dentro do (pouco) espaço disponível no veículo – e muitas vezes adicionando alguma brevíssima opinião sobre a obra.

A segunda é um texto mais extenso em que se trata da obra em perspectiva mais analítica, podendo discorrer mais detalhadamente sobre seu contexto, sua estrutura, sua relação com outras obras e projetos literários contemporâneos e anteriores a ela, entre outras coisas.

A primeira configuração, do tipo **resenha**, em um formato cada vez mais minimalista, é o que predomina hoje em veículos impressos de circulação mais ampla. A segunda, do tipo **ensaio**, que no passado já esteve presente em jornais de circulação geral, hoje está mais restrita aos periódicos especializados publicados **pela** ou **para a** universidade, e nos livros universitários, embora algumas vezes encontre também um nicho nas chamadas “revistas culturais”.

No sistema brasileiro, o crítico que produz resenhas para jornal pode ser um jornalista que acompanha e escreve sobre os lançamentos, mas pode ser também um professor universitário, atuando como *free lancer* eventual para a imprensa, um acadêmico que redige textos sob encomenda para um veículo de comunicação, e que também normalmente escreve ensaios críticos mais longos em outros espaços. Periódicos universitários e *sites* especializados também abrigam esses tipos de críticos, mas não sei até que ponto a questão levantada por Graieb (2000), de que “[...] nenhum deles tem conseguido revelar talentos, destruir reputações ou levantar polêmicas.”, deve ser aceita como um problema, a não ser que se considere que “criar o tão necessário debate cultural” seja sinônimo de uma atuação em que o suposto crítico literário tenha como objetivo de sua atividade **levantar polêmicas, destruir reputações ou revelar talentos**. Claro, se formos recorrer à história da crítica em nosso país, seguramente poderemos constatar que essa cobrança de Graieb tem muitos precedentes entre nós.

Sabemos que o gênero “polêmica” não é novidade, pois a polêmica está associada à crítica literária desde o século XIX.⁶ Também estamos cientes de que muitas vezes o desejo de “destruir reputações” em alguns casos desandou em ofensas pessoais entre os envolvidos. Ou seja, a “polêmica” também tem como tradição que os polemistas evoluam da troca de argumentos para a troca de insultos. Afinal, relembando aqui o já citado crítico e acadêmico Sílvio Romero (1909), este já mimoseou seu principal adversário à época, o também crítico e acadêmico José Veríssimo, com um livro intitulado *Zéveríssimas ineptas da crítica*, em que, referindo-se ao seu adversário, usou uma série de qualificativos pejorativos e

⁶ “Outro modo pelo qual a crítica vai se manifestar, e com a maior vivacidade, será através de polêmicas literárias. Verdadeiras batalhas campais dão inusitada vivacidade a um ambiente sempre tão insensível à coisa literária propriamente dita. Seja em torno de um poema como ‘A Confederação dos Tamoios’, ou uma antologia como o *Cancioneiro Alegre*, de personalidades culturais como Tobias Barreto ou Machado de Assis, obras como *O Primo Basílio* ou *A Carne*, a polêmica empolga o meio cultural provinciano. Nos mais diversos grupos acompanham-se com atenção as lutas de Alencar contra Nabuco, José de Castilho e Franklin Távora, como as arremetidas sempre contundentes de Laet, ou a batalha (que, como a de Itararé, não houve) do Realismo e do Parnaso.” (EULÁLIO, 1992, p.41-42).

agressivos, que não se dirigiam aos argumentos, mas à pessoa de Verissimo. Vou citar alguns: “Tucano Empalhado”, “Sainte Beuve peixe-boi”, “serzidor de lugares comuns”, “atrasadíssimo criticalho”, “alma perversa”, “patureba jabotínico”, “criticastro”, “fanhoso e feíssimo marajoara atucanado”, “José das pescarias amazônicas”, “Zé-br’ríssimo”, “esconjurador paraense”, “arrematante de ódios”, “pobre d’espírito”, entre outros (ROMERO, 1909).

Possivelmente, a visão de que “falta” polêmica, associada à de que “falta” crítico literário que a produza, deriva de um quadro histórico em que se acredita que a polêmica interessa a um público mais amplo do que as manifestações mais comuns da crítica literária. Claro, sempre é possível dizer que essa visão guarda alguma semelhança com a de quem acha que a briga na rua entre dois vizinhos interessa à vizinhança toda. Nem sempre se questiona, entretanto, o que mais, além dos hematomas e da roupa rasgada, se tira dessa briga.

O já citado acadêmico Alceu de Amoroso Lima, em 1954, tinha uma opinião diferente sobre polêmicas. Dizia ele: “Raramente [...] ganham alguma coisa as idéias, nessas polêmicas que outrora foram tão frequentes em nosso meio literário. As polêmicas literárias, como em geral todas elas, só servem às galerias, não às idéias.” (LIMA, 1980, p.158). E o fundador da ABL, Machado de Assis, em 1879,⁷ já desaconselhava a resposta do crítico aos criticados. De fato, ao atingir a maturidade na sua longa carreira literária, Machado teve como norma não responder a ataques pessoais ou a críticas à sua obra, mesmo quando se tratava de livros como o que Sílvio Romero publicou em 1897, sintomaticamente intitulado *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*.

Pode ser também que a polêmica esteja associada a uma imagem idealizada e romântica de “crítico independente e rebelde”, aquele que não foge do embate ou do conflito aberto, sem se preocupar com as consequências. Para estar mais de acordo com o papel, o ator deve apresentar-se como avesso a rotinas institucionais, e sempre disposto a expressar ostensivamente suas opiniões “originais” sobre os objetos que lhe chamam a atenção e a engajar-se em embates derivados das posições expressas em seus juízos.

Claro, ao acreditar nessa atuação “independente e rebelde”, estaríamos nos arriscando a ignorar a existência de protocolos institucionais. Afinal, não podemos dizer que há pautas nos jornais onde a crítica se publica – pautas que significam inclusive a seleção de obras sobre as quais se vai falar, bem como de quem vai

⁷ “Realmente, criticados que se desforçam de críticas literárias com impropérios dão logo ideia de uma imensa mediocridade – ou de uma fatuidade sem freio – ou de ambas as coisas; e para lances tais é que o talento, quando verdadeiro e modesto, deve reservar o silêncio do desdém: Non ragioniam di lor, ma guarda, e passa.” A alusão ao verso 51 do terceiro canto do “Inferno” de Dante pode ser traduzida por: “não reflatamos sobre eles, mas olhe e siga adiante.” (ASSIS, 1979a, p.829). Corrigi a citação pelo original italiano, pois está truncada na edição citada.

falar sobre elas? Não há pautas nas universidades públicas, principais celeiros dos críticos-ensaístas nacionais, nas quais a seleção dos docentes e pesquisadores já é feita também a partir de um universo pressuposto de conhecimento de obras e autores tido como relevante no momento histórico em que o concurso de ingresso na carreira do magistério se efetua? Não há em qualquer instituição pautas para a atuação de quem pertence a elas – ainda que seus membros regularmente coloquem em xeque essas pautas, alterando-as, subvertendo-as?

É interessante assinalar que nos dias de hoje também se produzem regularmente textos que, entre suas funções, têm a de colocar em xeque as pautas da crítica contemporânea. Veremos um exemplo disso a seguir

A crítica como papel de bala?

Flora Süssekind (2010), em artigo recente para o jornal *O Globo*, intitulado “A crítica como papel de bala”, parece ter como pano de fundo uma certa avaliação da situação da crítica e do crítico hoje. O artigo traz à baila o que ela chama de idealização *post-mortem* do crítico literário Wilson Martins, morto em 2010, idealização que o elevaria à imagem exemplar do crítico. Süssekind faz menção a uma retração e desimportância do campo da crítica literária, que tornaria mais cruenta a disputa por posições, pelos mínimos sinais de prestígio e por quaisquer possibilidades de autorreferendo, e explicaria uma certa truculência preventiva, propositadamente categórica, emocionalizada, nada especulativa em suas manifestações. E assinala a ausência de reação contra essa situação, mesmo por parte daqueles cuja formação ou experiência crítica seria de molde a articular formas potenciais de dissensão. Para Flora Süssekind (2010, p.2), aqueles com formação ou experiência crítica adequada à reação, em vez de reagir, “[...] recebem o autoapequenamento da crítica e do espaço para o debate público com passividade, resignação, quase desinteresse, incapazes de encontrar um campo ativo, mesmo minúsculo, de resistência ou interferência.”

Segundo ela, os necrológios de Wilson Martins, se poderiam ser lidos como particularmente sintomáticos de uma redução do potencial de dissenso das intervenções no calor da hora, sinalizariam, por outro lado, com singular acuidade, a perda de lugar social da crítica. Tomada em consideração a opinião daquela autora, farei agora um comentário mais longo sobre alguns aspectos das observações sintéticas de Süssekind que têm a ver com o papel da crítica literária hoje.

Para começar, diremos que realmente há uma diminuição relativa dos espaços para a crítica literária na grande imprensa, se compararmos o momento atual com períodos anteriores do século passado. É importante ressaltar, entretanto, que essa diminuição não vale só para a crítica literária, mas para outras (de teatro, artes plásticas, cinema etc.). E vem junto com uma diminuição geral da própria mídia

impressa, que incluiu desaparecimentos de veículos tradicionais, surgimento de novos e uma reformatação geral dessa mídia.

Nessa direção, o jornalista americano Robert Cauthorn, pioneiro da informação *online*, acredita que o jornal diário de papel vai ser substituído por meio digital em apenas uma geração (SANTI, 2007). Ele afirma que brevemente vão surgir jornais impressos somente três dias por semana (às sextas, sábados e domingos), e que as empresas jornalísticas vão investir mais na internet ou outras plataformas digitais, nas quais oferecerão informações durante sete dias por semana, 24 horas por dia. Por contraste, o conteúdo desses jornais em papel seria mais assemelhado ao das revistas atuais, com matérias mais analíticas e densas, porque os furos ou informações quentes já teriam sido dados na versão digital.

Nesse contexto, creio que a alegada perda de espaço da crítica literária deve ser equacionada com outras perdas, começando pela perda de espaço das publicações impressas em geral e do jornal em particular para formas de publicação digital. No que diz respeito à crítica, temos também hoje como realidade o fato de um mesmo jornal publicar coisas diferentes na versão impressa e em seu *site*. Entrevistas e artigos que são “editados” para caberem na versão em papel podem aparecer inteiros na versão digital, assim como outras matérias que tiveram de ficar de fora da edição em papel. Há espaço *online* para disponibilizar comentários de leitores às matérias, réplicas e tréplicas de criticados aos seus críticos, *links* com outros suplementos, revistas e cadernos culturais, *blogs* etc.

Se ampliarmos nossa atenção para as revistas culturais e os periódicos acadêmicos que publicam crítica literária, veremos, então, que o mundo digital permitiu a existência e a circulação de um enorme volume de empreendimentos, que talvez não pudessem existir no mundo de papel. No que diz respeito a periódicos editados por universidades, por exemplo, é importante assinalar que, desde o momento em que a agência federal que avalia programas de pós-graduação no país (Capes) colocou a questão da visibilidade da produção científica como item a ser avaliado, todos os periódicos mais relevantes editados por programas de pós-graduação em Letras no país estão *online*. Nos sítios desses programas há uma grande variedade de artigos de crítica literária de qualidade e densos, acessível gratuitamente nos periódicos ali armazenados. E um dos grandes nós para as publicações de papel – seu armazenamento e distribuição aos consumidores – foi desfeito com a simples mudança do suporte: do papel para o digital.

Se entendemos como espaço para o debate público apenas o que no passado era o jornal impresso para um público-alvo de milhões, realmente houve um encolhimento, que não se restringiu à crítica literária. Mas a própria existência desses veículos que trabalhavam e trabalham com uma escala de massa não estaria ligada a um certo estágio do capitalismo, o mesmo que gerou uma certa indústria cultural, que trabalhava e trabalha com produtos que deviam e devem ter

um consumo de massa para poderem gerar lucro satisfatório? E essa estrutura “de massa” não seria parceira do “mestre da crítica”, mencionado por T. S. Eliot, já que se baseia no modelo de **muito poucos** falando para **multidões**?

No meio impresso, como vimos, a diminuição de espaço para a crítica literária veio junto com a diminuição de todos os segmentos de artigos. E junto do questionamento do paradigma de um emissor para milhares ou milhões de receptores, de “a mesma coisa para todo mundo”, que era a marca do jornalismo de massa. A diversidade do oferecimento de conteúdos em diferentes suportes pode ter como contrapartida a multiplicação de opções para os interessados, e o debate pode ser feito com mais vozes em um número maior de fóruns, sem que deixe de ser “público”. Diversidade e multiplicação podem também abrir portas para públicos segmentados, nichos de interesse que, por não serem numericamente relevantes para um formato de grande escala, eram ignorados pela grande imprensa e pela indústria cultural, mas que podem ter agora uma porta aberta.

Assinale-se que entre as publicações *online* há muitas que têm o potencial de dissenso das intervenções no calor da hora, e grande parte dos críticos mais renomados da atualidade tem algum trabalho de qualidade disponível em meio digital.

A vida dos grandes jornais, das grandes editoras de livros em papel, das grandes gravadoras de música, das grandes companhias cinematográficas, das grandes emissoras de TV de canal aberto com certeza mudou e continuará mudando muito. O meio digital significou barateamento de custos e acesso a produção, circulação e consumo de bens culturais de forma sem precedentes na história. Pequenas editoras e serviços de impressão conforme a demanda (*print on demand*) poderão ser beneficiados com isso.

Obras literárias ou de crítica literária de caráter local ou regional, que teriam dificuldades maiores de serem editadas, quando as editoras visavam predominantemente escalas nacionais de tiragem em papel, passam a ser viáveis. O mesmo para obras fora de catálogo, para as quais haja uma demanda de nicho pequeno, que não justificaria tiragens maiores – por exemplo, livros acadêmicos de uma microespecialidade.

Se isso pode ser um problema para a indústria da cultura de massa, certamente é uma boa notícia para todos os que foram por ela marginalizados, sejam produtores, sejam consumidores de bens culturais.

Assim, longe de podermos dizer que a crítica literária está prestes a desaparecer, temos de considerar como as novas circunstâncias vêm alterando suas manifestações. E as mudanças não apontam para o desaparecimento da crítica, mas para sua proliferação ilimitada em novos meios, com novas configurações e possibilidades.

JOBIM, J. L. Literary Criticism: issues and perspectives. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p.145-157, Jul./Dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *This paper will discuss some ideas and positions about contemporary literary criticism. Our goal is to develop a working hypothesis about its real status as well as to take into consideration some of its ascribed definitions and limits from the twentieth century on. We will argue that the context where this criticism emerges and the institutions related to it can be traced back to the nineteenth century.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Criticism.*

Referências

ASSIS, M. de. A nova geração. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979a. v.3. p.809-836.

_____. O ideal do crítico. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979b. v.3. p.798-801.

EIKHENBAUM, B. M. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.

ELIOT, T. S. **The use of poetry and the use of criticism**: studies in the relation of criticism to poetry in England. London: Faber and Faber, 1964.

EULÁLIO, A. **Escritos**. Campinas: Ed. da UNICAMP; São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

GRAIEB, C. Cadê a crítica? **Veja**, edição 1655, 28 jun. 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/graieb05.html>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

LIMA, A. A. **Teoria, crítica e história literária**. Organização de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: LTC, 1980.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.65-92.

ROMERO, S. **Zéverissimações ineptas da crítica**. Porto: Oficinas do Comércio do Porto, 1909.

SANTI, L. B. P. O papel das elites. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 mar. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2503200711.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2007.

SÜSSEKIND, F. A crítica como papel de bala. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 abr. 2010. Caderno Prosa e Verso, p.2-3.

Recebido em: 16/12/2011

Aceito em: 18/12/2012

***RESENHAS/
REVIEWS***

O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL, SEUS PROBLEMAS E IMPASSES

Paulo César de OLIVEIRA*

ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

Toda pesquisa extensa, especialmente aquela que recorta um período histórico muito longo ou um amplo número de autores, incorre sempre em um risco, especialmente quanto ao olhar crítico dos resenhistas: esse ou aquele autor que ficou de fora, essa ou aquela obra que se desvia da seleção proposta etc. No caso desta resenha, ainda que presos a esse olhar, procuramos estabelecer dois patamares de leitura acerca da importante contribuição de Antônio R. Esteves para os estudos literários, especialmente no que diz respeito à questão do romance histórico brasileiro contemporâneo. No primeiro patamar, deparamos com a excelente pesquisa e a leitura atenta de obras ficcionais recentes e o que o autor depreende dessas pesquisas; no segundo, a questão teórica, a envolver a sempre problemática relação entre história, teoria e ficção.

Já nos “Agradecimentos”, o autor nos informa ser *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* resultado de um projeto de pesquisa de mais fôlego do que o livro ora apresentado. Dividido em quatro grandes capítulos, além de um “Prefácio” e uma “Conclusão”, o trabalho é um grande panorama do romance histórico brasileiro na contemporaneidade, mas não se limita a esse período histórico de difícil definição. Quanto a isso, louve-se a inclusão de três anexos, divididos por ano de publicação (Anexo 1); por autor (Anexo 2) e por título (Anexo 3), recortando o período compreendido de 1949 a 2000. A preocupação em organizar os dados de forma a facilitar e contemplar futuros pesquisadores é um cuidado a mais do ensaísta. A excelente disposição do material analisado é uma das forças do livro.

Esteves opta por uma visão não cronológica do romance histórico, e, ao apontar a variedade dessa produção, propõe uma leitura temática, embora não descarte a visão diacrônica. No primeiro, Esteves traça uma didática e breve trajetória do romance histórico brasileiro, desde as primeiras manifestações literárias na colônia

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 24435-005 – paulo.centrorio@uol.com.br

aos dias de hoje (ESTEVEVES, 2010, p.43-62). No item seguinte, analisa aspectos gerais do romance histórico brasileiro contemporâneo (ESTEVEVES, 2010, p.62-71). Tais panoramas auxiliam os pesquisadores e leitores neófitos, situando-os na proposta do autor, a de analisar o romance histórico brasileiro atual por meio de algumas linhas de força, as quais destacaremos.

No segundo capítulo do livro, Esteves entende que a partir da década de 1970 haverá uma ruptura dos romances então produzidos em relação ao modelo tradicional do romance histórico. Com base na leitura da obra de Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la America Latina, 1979-1992*, Esteves inclui essas narrativas na categoria de “novo romance histórico”, ou seja: são obras que possuem características marcantes, dentre elas uma concepção filosófica de que seria “praticamente impossível captar a verdade histórica ou a realidade”; “a distorção consciente da história”; “a ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos”: “a utilização da metaficção”; e uma intertextualidade que “atua nos mais diversos níveis”, conforme os conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, heteroglossia e paródia (ESTEVEVES, 2010, p.38). Esteves investiga as obras *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza; *Em liberdade*, de Silviano Santiago; *Catatau*, de Paulo Leminski; *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima*, de João Antônio; e o conto “H. M. S. Cormorant em Paranaguá”, de Rubem Fonseca, constante da coletânea de contos *O cobrador*. Esses títulos formam um conjunto representativo do que Esteves chama de “instauradores de uma nova modalidade narrativa” (ESTEVEVES, 2010, p.75). O autor se concentra nas teorias da carnavalização e no conceito de plurissignificação e as obras escolhidas dialogam entre si por meio do que ele chama de “recriação inovadora, no plano formal”. O que Esteves aponta como característica marcante do romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago, vale ainda para as outras obras citadas, agrupadas sob a rubrica de “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon, e de “novo romance histórico”, conforme Seymour Menton: todas se valem “[...] da intertextualidade, da paródia e da carnavalização como formas de corroer pontos de vista preestabelecidos, abrindo a possibilidade para múltiplas leituras e consequentemente para a plurissignificação.” (ESTEVEVES, 2010, p.115).

O terceiro capítulo se concentra em obras agrupadas por um tema comum: “todos trazem escritores como protagonistas” e “[...] sua leitura permite traçar um panorama da literatura brasileira esboçado pela própria literatura.” (ESTEVEVES, 2010, p.71). A dezena de romances, publicados entre 1989 e 2002, coincide com o período de transição democrática e, segundo Esteves, caracterizam-se por uma profusão de vozes periféricas e dissonantes, pela reivindicação de algumas minorias e por algum regionalismo. Outra característica marcante desse conjunto de romances é a tentativa de humanizar escritores “considerados monumentos literários” (ESTEVEVES, 2010, p. 72). Destacam-se na análise do autor importantes romances

históricos contemporâneos: *Os rios turvos* (1993) de Luzilá Gonçalves Ferreira, e *O primeiro brasileiro* (1995) de Gilberto Vilar, sendo a primeira narrativa com foco na esposa de Bento Teixeira e a segunda, na biografia do autor de *Prosopopeia*. Desse grupo de romances, talvez o mais destacado, pelo sucesso comercial à época, seja *Boca do inferno*, de Ana Miranda. Essa obra é das mais importantes na espécie literária da biografia ficcional, apresentando “painel histórico ricamente elaborado”, “trama policial que dá agilidade ao romance”, tendo como protagonistas explícitos “o poeta Gregório de Matos Guerra e o padre Vieira”, “os grandes intertextos do romance” (ESTEVES, 2010, p.129). Ana Miranda, vale destacar, é autora de uma série quase ininterrupta de romances históricos, metaficções historiográficas que recuperam não somente protagonistas da história oficial, mas também os não contemplados pelo olho da história hegemônica. Esteves aponta, ainda, a “introdução do olhar feminino” (ESTEVES, 2010, p. 133), aprofundado em obras como *Desmundo*, pelo qual Miranda desconstrói o discurso da história oficial e se identifica com as margens negligenciadas.

O último capítulo apresenta a terceira linha de força temática, composta de “[...] um mosaico de leituras de romances históricos que abordam variado conjunto de escritores, protagonistas e pontos de vista.” (ESTEVES, 2010, p. 72). Esteves critica o protagonismo dos vencedores na formação histórica de nossa literatura, e sua revisão crítica se dá na leitura dos romances *Viva o povo brasileiro* (1984) de João Ubaldo Ribeiro, e *Ana em Veneza* de João Silvério Trevisan. Ambos os romances discutem a centralidade europeia na cultura brasileira, fruto da colonização, o que o leva a problematizar as tensões entre uma cultura periférica em face da outra, hegemônica. Retornam as questões de identidade, nação, invenção, representação do imaginário nacional, dentre outras que orbitam esse universo.

O autor atrela aos temas aludidos duas questões importantes. A primeira diz respeito ao ponto de vista feminino e ao papel das escritoras na ficção histórica contemporânea. A segunda trata da memória, por vezes promovendo o que chamará de deliberado “esquecimento” (ESTEVES, 2010, p.73), apagando “da lembrança situações constrangedoras”, como o massacre dos índios, a escravidão negra e as violentas repressões às minorias. Em outros momentos, a memória cumpre o papel de resgatar essas minorias, denunciando a violência sofrida por povos, nações e segmentos sociais. A memória é uma poderosa aliada da revisão histórica, o que romances como *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, atestam. Desse modo, os subitens “Mulheres contam história de mulheres” (ESTEVES, 2010, p.188-215) e “A ferrovia Madeira-Mamoré pelo romance histórico” (ESTEVES, 2010, p.215-230) são momentos destacados na análise crítica do papel do romance histórico contemporâneo no conjunto da reflexão política e social no Brasil.

Por conta de suas escolhas recaírem na análise ampla de uma parcela bastante representativa da produção ficcional brasileira contemporânea, o livro de Esteves

carece de maior abertura ao debate teórico, o que, como veremos, não é um demérito, mas resultado de uma escolha. A tentativa de encontrar características gerais e padrões em um ambiente crítico no qual predomina a descontinuidade – a que o próprio Esteves alude – não é de todo convincente, mas o autor resolve o impasse quando mostra haver “narrações que apontam para todas as direções”, cabendo “[...] ao leitor, dentro do pacto da leitura imposto pela obra, construir suas verdades particulares e desconstruir as verdades alheias que não lhe convencem. Ou que não lhe convêm.” (ESTEVES, 2010, p.69).

Ainda em relação às questões eminentemente teóricas, o conceito de pós-modernidade e contemporaneidade de Esteves precisa ser estendido, ou mesmo ser mais bem desenvolvido. Adotar uma atitude crítica perante a história; reinterpretar o fato histórico, utilizando para isso as mais variadas técnicas de que o gênero narrativo dispõe; colocar lado a lado personagens históricos e ficcionais; romper com as formas narrativas tradicionais de tempo e espaço, dentre outras questões apontadas por Esteves para caracterizar a narrativa na pós-modernidade podem se estender a outras épocas, e com bastante tranquilidade. Aqui, encontramos o ponto essencial dos questionamentos teóricos acerca da ficção brasileira contemporânea: faz-se necessária uma teoria da ficção que dê conta dos processos narrativos de hoje. Essa problemática não é nova e já foi estudada por Luiz Costa Lima (2006, p.20) em *História. Ficção. Literatura*, quando o crítico aponta, em relação à obra de Hayden White, a necessidade de entender que “[...] o hiato decisivo não se dá entre o evento e o seu registro, mas sim entre o que motivou o evento e sua formulação verbal.” Lima aponta ainda “a participação ativa da subjetividade” em um terreno no qual “[...] a realidade é então constituída de regras diferenciadas, que comandam nossa relação com os “territórios” componentes dessa *fringe*.” (LIMA, 2006, p.24). Resulta daí a proposta de Lima (2010, p.16): minimizar ao máximo “[...] a carência de uma reflexão comparativo-contrastiva entre poesia e história.” *História. Ficção. Literatura* é obra fundamental, e é de lamentar que Esteves não a tenha cotejado, ou não tenha tido tempo hábil para incorporá-la às suas reflexões.

Mas não se deve criticar uma obra pelo que ela não propõe. O competente trabalho de Esteves conjuga-se ao igualmente importante *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schollhammer (2009). Ambos se revelam contribuições especiais para os estudos de romances contemporâneos e não apenas os que privilegiam a mirada histórica. De leitura atraente, sem perder o brilho da erudição, ao mesmo tempo em que mantém um agradável tom coloquial, Antônio R. Esteves nos entrega um trabalho de fôlego, de que iremos ouvir (e dele nos valer) por muito tempo.

Referências

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Recebido em: 24/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

CRÔNICAS DE PEPETELA

Donizeth SANTOS*

PEPETELA. **Crônicas com fundo de guerra**. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2011.

Crônicas com fundo de guerra, livro publicado em março de 2011 em Portugal pelas Edições Nelson de Matos, traz uma seleção de crônicas do escritor angolano Pepetela, escritas entre 1992 e 1995 e publicadas no mesmo período pelo jornal português *Público*. Para o leitor brasileiro que conhece apenas o lado romancista do escritor, o livro não deixa de ser uma agradável surpresa.

São 31 crônicas no total: “O bacalhau do Natal”; “Kianda dos nossos sonhos”; “Choveu em Luanda”; “Cidade das acácias rubras”; “O canto do matrindinde”; “O processo”; “Maria da fonte”; “O tri africano”; “Os bandos”; “O homem-cobra”; “Agarra que é polícia!”; “As kinguilas”; “O kimbanda do sida”; “Meninos da rua”; “Língua e sapateado”; “Os malucos”; “As reinaugurações”; “Crônica dos bichos”; “Empresários de rua”; “O conquistador de Benguela”; “As teias da História”; “A propósito de caça”; “Pacaças e óvnis”; “A sarinização do mundo”; “O vento fresco”; “O perito americano”; “Os letrados”; “Feiticeira ou louca, tanto faz”; “Os apelos”; “A arte da diplomacia” e “Herbívoros e carnívoros”.

A maioria delas aborda assuntos sociais, culturais, políticos e econômicos contemporâneos da Angola dos anos 1990, ambientadas nas cidades de Luanda e Benguela, como a sobrevivência do hábito português de se comer bacalhau na noite de Natal na sociedade angolana pós-independência, a crença dos angolanos no mito da Kianda, o grande número de carros importados circulando nas ruas da capital, as cambistas e os empresários de rua, a ganância de alguns setores da sociedade, a corrupção do aparelho estatal, os menores abandonados, os boatos sensacionalistas que correm pelas cidades, entre outros temas.

Mas também há cinco delas que remetem à infância do escritor na cidade de Benguela, ambientadas na sociedade colonial dos anos 1950. São recordações dos hábitos de criança, dos amigos, das brincadeiras mais comuns, das travessuras, das disputas dos grupos de garotos rivais, do medo da polícia, e também de animais que povoavam o dia a dia e o imaginário do garoto Pepetela.

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – donizeth.santos@hotmail.com

E há outras duas que são crônicas históricas que falam sobre a fundação da cidade de Benguela no começo do século XVII. Em todas elas, praticamente, o autor mantém o seu olhar arguto sobre Angola, seja a do passado, seja a do presente, com uma prosa leve, agradável, crítica e ao mesmo tempo bem-humorada, na qual está sempre presente a sua marca pessoal: a ironia

Quanto à guerra, termo que faz parte do título do livro, ela se faz presente no momento da escrita das crônicas, pois todas elas foram produzidas (entre 1992 e 1995) durante a guerra civil angolana, que teve início um pouco antes da independência do país em 1975 e só terminou em 2002, com a morte do líder guerrilheiro Jonas Savimbi da Unita. Dessa forma, a guerra fazia parte do cotidiano do escritor naquele período, como uma ponta de angústia e preocupação permanentes, sem, no entanto, que ela esteja internalizada em todos os textos que compõem o livro. São apenas algumas crônicas que fazem menção a ela, e, “no entanto a guerra estava presente”, como diz na capa do livro.

Dessas crônicas, merecem destaque duas delas, “A sarinização do mundo” e “O conquistador de Benguela”, pelo fato de serem embriões de romances futuramente escritos pelo autor: *O quase fim do mundo*, publicado em 2008, e *A sul. O sombreiro*, livro publicado por Pepetela no final de 2011.

“A sarinização do mundo” aborda a preocupação do escritor com a proliferação de seitas religiosas, que por vezes cometem pequenos genocídios em nome da pureza religiosa e étnica. Assim, o narrador hipoteticamente imagina que a seita japonesa Verdade Suprema,¹ no ano de 1997 (lembramos que essa crônica foi escrita em 1995), concebe uma bem elaborada estratégia para provocar o fim do mundo. Para viabilizar tal projeto, seus membros, espalhados pelo mundo todo, são rigorosamente treinados para lançar num mesmo instante gás sarin pelos quatro cantos do planeta, por aviões e tubulações de água, de esgoto, de gás e outras formas possíveis de se disseminar o veneno. No entanto, engano nos cálculos da quantidade de gás necessária e negligência de alguns membros fazem que o plano não tenha o êxito esperado e somente as nações desenvolvidas (econômica e militarmente) sejam totalmente aniquiladas, ao mesmo tempo que escapam ilesos milhares de negros, ameríndios e asiáticos, que por sua vez vão recomeçar a vida na Terra. Tal enredo, guardadas as devidas proporções, pela diferença de gênero, é o mesmo de *O quase fim do mundo*.

Em “O conquistador de Benguela”, Pepetela concentra-se na emblemática figura de Manuel Cerveira Pereira, o fundador da cidade das acácias rubras. Segundo apontamentos que o escritor recolheu junto ao livro *O reino de Benguela*, do historiador Ralph Delgado, Manuel Cerveira, inicialmente governador de Angola, era detestado e temido pelos habitantes de Luanda, tendo sido, até

¹ A seita Verdade Suprema foi a responsável pelo atentado com gás sarin ao metrô de Tóquio em março de 1995. No episódio, morreram 12 pessoas e mais de cinco mil ficaram feridas.

mesmo, preso e enviado a Lisboa, acusado de assassinatos, torturas, roubos do erário público e dos colonos, e, pasmem, da sedução de 25 das 50 mulheres portuguesas casadas residentes na colônia. Apesar de todas essas acusações, ele foi absolvido pelo rei Filipe e nomeado, em 1615, governador e conquistador do Reino de Benguela. Fundada a cidade, com o objetivo de encontrar as fabulosas minas de cobre, o governador enfrentou constantes rebeliões internas, vingando-se cruelmente dos rebelados. No entanto, numa delas, debilitado pelas febres, não resistiu e foi expulso da colônia. Não se sabe como Manuel Cerveira, doente e ferido, sobreviveu à viagem de cinco dias a Luanda, e lá, tratado pelos padres da Companhia de Jesus, recompôs a saúde e conseguiu apoio do rei para reconquistar Benguela. Ao contrário do que se supunha, a retomada da cidade foi pacífica e não houve nenhum derramamento de sangue, como era de esperar dado o perfil de Manuel Cerveira. Ao finalizar a crônica, Pepetela retoma a afirmação que fizera no início do texto de que o governador “era um personagem digno de romance” e indaga: “não era mesmo um personagem de ficção?”. Bom, se não era agora é, pois o escritor angolano tratou de torná-lo o protagonista do seu mais recente romance *A sul. O sombreiro*, publicado em Angola e Portugal em setembro de 2011.

Desse modo, Pepetela, depois de publicar quase duas dezenas de romances, dois dramas (*A corda e A revolta da casa dos ídolos*) e um livro de contos (*Contos de morte*), premia seus leitores com um livro de crônicas, temperado com o mesmo sabor da prosa de seus romances e contos. Resta agora saber se futuramente virá um livro de poesias. Aguardemos!

Recebido em: 13/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

O TRÂNSITO DE IDENTIDADES DA ÁFRICA DO SUL A MOÇAMBIQUE EM *HINYAMBAAN*, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

Ana Beatriz Matte BRAUN*

COELHO, J. P. B. *Hinyambaan*. Maputo: Editorial Ndjira, 2008.

Moçambique é, como se sabe, um país da costa oriental do continente africano cuja língua oficial é o português, herdado dos colonizadores lusitanos. O país, a chamada “pérola do Índico”, tem um território vasto, que se estende longitudinalmente no sudeste da África. É formado por nove províncias, sendo elas, de sul a norte: Maputo, Gaza, Inhambane, Manica, Sofala, Tete, Zambézia, Nampula e Cabo Delgado. A capital do país, Maputo, encontra-se estrategicamente posicionada próxima à fronteira da África do Sul. Moçambicanos e sul-africanos, vizinhos, partilham muito mais do que o território de um dos mais conhecidos parques nacionais africanos, chamado, do lado sul-africano, de Kruger Park, e, do lado moçambicano, de Parque do Limpopo. Por exemplo, há muito, trabalhadores moçambicanos servem de mão de obra para as milhares de minas sul-africanas.

Pode-se dizer que a África do Sul é o motor econômico da África subsaariana. Apesar da pobreza e dos problemas sociais também assolando sua sociedade, o fato é que os sul-africanos têm, em relação aos vizinhos, muito mais poder econômico. E se hoje, início da segunda década do século XXI, os recursos estão mais bem distribuídos entre os diversos grupos étnicos existentes, há dez ou vinte anos a riqueza concentrava-se muito mais dentre os descendentes de europeus (especialmente ingleses e africânderes).

Assim, cena recorrente na fronteira terrestre entre África do Sul e Moçambique: *bakkies* – assim chamadas pelos sul-africanos as caminhonetes de tração 4x4 – carregadas com todo tipo de equipamento para *trekking*, *camping* e afins, indo em direção à costa moçambicana. Esse tipo de turismo de aventura tem grande apelo entre os sul-africanos brancos e é essencial para injetar recursos nas belíssimas, porém carentes, vilas e cidades costeiras moçambicanas. E é

* Doutoranda em Letras. UFPR – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – anabeatrizbraun@yahoo.com.br

sobre esse tema o enredo de *Hinyambaan* – novela burlesca (COELHO, 2008), do moçambicano João Paulo Borges Coelho.

O título da novela, *Hinyambaan*, vem a ser uma possível transcrição, em alfabeto latino, da forma como os sul-africanos pronunciam “Inhambane”, uma das províncias moçambicanas mais procuradas para o turismo pelas lindas praias, mar perfeito para navegação e hospitalidade local. Sendo a novela “*Hinyambaan*” e não “Inhambane”, a questão da perspectiva já se mostra clara para o leitor: a narrativa se fará pelo ponto de vista de uma família de ascendência africânder, os Odendaal: o pai, Hermann, a mãe, Henrietta, os filhos Hendrick e Hannah. Partiram de Johannesburgo em direção à Inhambane, um feriado planejado às pressas por conta da desistência do outro casal que há anos os acompanhava nas viagens de férias: “[...] à última hora Joss du Plessis via-se impedido de partir! Uma revisão de contas na empresa, ou coisa assim, obrigava-o a adiar as suas férias e a afectar seriamente as de pelo menos parte da família Odendaal!” (COELHO, 2008, p.9). De fato, a frustração de Hermann Odendaal é grande, pois ansiava por velejar no barco novo de seu amigo du Plessis, o *Outrageous Adventurer*.

Naturalmente, tratando-se de uma novela burlesca, não é pela falta do barco que a viagem dos Odendaal deixará de ser uma “*outrageous adventure*”: terão de lidar, em inúmeras ocasiões, com a polícia moçambicana, que parece demonstrar certa predileção em abordar carros de turistas. Depois, por uma distração de Henrietta ao olhar o mapa, agravada pela falta de sinalização na estrada, perderão a estrada para Inhambane. Quando novamente se encontravam às voltas com a polícia, conhecem um jovem moçambicano chamado Djika-Djika, que por sorte também ia a Inhambane e poderia mostrar-lhes o caminho. Contudo, mais desvios virão, proporcionados por mais coincidências e acidentes, fazendo que os Odendaal tenham uma experiência bem diferente daquela que tradicionalmente seus conterrâneos têm em território moçambicano.

Sorte, acaso, acidentes, coincidências e o final anedótico e surpreendente. Ou conforme Eikhenbaum (1971, p.162): “[...] constrói-se a novela sôbre a base de uma contradição, de uma falta de coincidência, de um êrro, de um contraste, etc. [...] Tudo na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão.” De fato, *Hinyambaan* constrói-se toda com base no desencontro entre os Odendaal e os du Plessis, culminando em uma coincidência imprevista no final: o desencontro torna-se, por fim, um inesperado reencontro. Esse não é, contudo, o único encontro da narrativa. Há o reencontro de Hermann e Henrietta, cujo relacionamento perdeu-se em meio à rotina do casamento. E ainda, há o encontro de duas culturas, vizinhas, que, apesar de geograficamente tão perto, se desconhecem. O conhecimento entre elas só é possível por conta dos inúmeros acidentes e desencontros da viagem; é graças ao burlesco que o contato entre os que se julgavam tão diferentes pode acontecer.

É importante observar que o conceito de deslocamento, de trânsito, é chave na obra de João Paulo Borges Coelho. Além de *Hinyambaan*, romances como *As visitas do Dr Valdez*, de 2004, *O olho de Herzog*, de 2010, ou ainda alguns dos contos de *Índicos Índicios*, de 2005, devem ser lidos sob a óptica do trânsito como transformador das identidades. A propósito da questão, João Paulo Borges Coelho (2010) afirma:

A noção de identidade como um todo fechado (monopolar ou bipolar), qualquer que ele seja, é pré-moderna, transforma-nos em vítimas de um destino, retira-nos a condição de agentes. Retira-nos, com isso, a inteligência, uma vez que vai contra a possibilidade de nos transformarmos e evoluirmos. Toda a gente veio de algum lugar e, depois desse acidente, fez historicamente um percurso, cruzou-se, transformou-se.

Se a identidade é fluída, móvel, passível de transformação, como descobrem os Odendaal, a alteridade também é assim. Por meio desse narrador que vê o moçambicano pelo olhar do chamado “*boer*”, pelo ponto de vista do não moçambicano, exploram-se e questionam-se os estereótipos acerca do país e do povo. Uma desconstrução de mão dupla, assim como também é de mão dupla a N4, uma das rodovias que ligam a África do Sul a Moçambique.

Referências

COELHO, J. P. B. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. [17 set. 2010]. Entrevistadora: Carmen Lucia Tindó Secco. **Revista Buala**, 17 set. 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho>>. Acesso em: 9 nov. 2011.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: _____. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p.157-168.

Recebido em: 30/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

A LITERATURA INFANTIL SOB A ÓPTICA DA TEORIA E DA CRÍTICA LITERÁRIAS

Cristina Maria VASQUES*

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

Finalmente o Brasil é contemplado com uma obra de grande fôlego que trata da literatura infantil como *literatura*, independentemente do adjetivo que a acompanha. Ainda que não seja produto de autores nacionais, mas uma contribuição do britânico Peter Hunt (1945) – professor emérito em Literatura Infantil da Cardiff University (País de Gales, Reino Unido) –, a obra enriquece os estudos e o entendimento de uma literatura que, até hoje, enfrenta inúmeros obstáculos, no Brasil – especialmente as opiniões críticas e culturais enraizadas da academia –, para ter seu estatuto artístico-literário efetivamente reconhecido.

Originalmente *Criticism, Theory and Children's Literature* foi publicada em 1991, quando, segundo seu autor, no Reino Unido a literatura infantil ainda não se constituía em disciplina acadêmica e se acreditava que professores e bibliotecários fossem os responsáveis pela escolha dos melhores livros para crianças, livros esses que deveriam reforçar a visão vigente da infância, da educação e da cultura. Época em que estudiosos britânicos começaram a buscar na literatura tradicional subsídios teóricos possíveis de serem adaptados para a melhor compreensão da literatura infantil.

Decorridas duas décadas e a despeito da criação de inúmeros cursos em nível universitário sobre literatura infantil, do surgimento de bibliotecas especializadas e de incontáveis estudos e pesquisas sobre o tema em quase todo o mundo, essa literatura, em alguns países, como o Brasil, continua enfrentando a resistência da academia em ser aceita e estudada como fato estético-literário que é. Esse é um dos fatores que nos levam a acreditar que a obra de Hunt, traduzida com esmero por Cid Knipel e publicada em 2010 pela Cosacnaify, é de extrema importância para os estudos literários brasileiros.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. – Doutoranda Departamento de Ciências Humanas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – cristinavasques@terra.com.br

Para a tradução brasileira, Hunt fez algumas modificações, especialmente no tocante ao anglocentrismo da edição original, de forma a torná-la mais abrangente e menos pontual. Porém, mesmo que esse esforço seja louvável e honroso – afinal, essas modificações foram efetuadas especialmente para o público brasileiro –, os exemplos utilizados, na maioria textos e autores desconhecidos no Brasil (apenas dezoito das 54 obras literárias citadas têm tradução para o português), não permitem, por vezes e em determinados aspectos, um entendimento que corresponda à real amplitude das ideias colocadas. Mas isso não faz que a obra seja menos preciosa, uma vez que seu mérito e sua importância aos estudos literários brasileiros é, a nosso ver, permitir que pensemos a literatura infantil sob a óptica da teoria literária “adulta”. No entanto, acreditamos que seria possível conseguir exemplos na literatura brasileira, o que acarretaria não somente uma tradução, mas uma adaptação, a nosso ver merecida, da obra de Hunt, aos moldes da adaptação da história de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas* por Monteiro Lobato, que substituiu os versos ingleses citados pelo autor por versos de autores brasileiros, de modo que pudéssemos compreender mais significativamente as ideias da obra original.

A segunda modificação efetuada pelo autor foi a retirada de um capítulo que tratava do papel das editoras no processo de escolha de textos a serem publicados, e sua substituição por um novo capítulo, este sobre as relações entre a literatura infantil e as novas mídias, além da inclusão de um apêndice sobre a definição do termo literatura infantil no início do século XXI. Os acréscimos, acreditamos, são bastante profícuos, uma vez que passamos por um período de intensa comunicação mundial possibilitada pelo surgimento, desenvolvimento e popularização de meios de comunicação jamais pensados há vinte anos, como os *notebooks*, *tablets*, *ipods*, *smartphones*, e todo um aparato tecnológico que nos oferece o acesso quase irrestrito às redes virtuais e nos conectam, em segundos, a praticamente todo o planeta, agora “globalizado”. Em compasso com essa expansão, a literatura infantil, tanto quanto qualquer literatura, porém de forma mais evidente, teve a necessidade de se fazer multidimensional e, por consequência, polifônica, experimental, mais complexa, aglutinando as mais diversas formas textuais, ainda que as publicações permaneçam intrinsecamente dependentes dos lastros culturais definidores da infância e do didatismo historicamente instituidor da literatura.

Acreditamos, porém, que o capítulo que discutia o crivo editorial não deveria ter sido suprimido nesta edição, pois essa questão, apesar de todas as inovações conceituais sobre a literatura infantil e a infância, permanece como definidora do material a ser publicado e, em decorrência disso, de uma relativa homogeneização dos textos literários – não somente infantis – em todo o mundo, como apontou o autor ao citar John Rowe: “[...] a única definição prática de um livro infantil hoje – por absurdo que pareça – é ‘um livro que figura na lista de infantis de uma editora’.” (HUNT, 2010, p.98).

Reza o ditado popular que “não é possível agradar a gregos e troianos”, pois nada é totalmente perfeito em todos os aspectos e pontos de vista. Contudo, *Crítica, teoria e literatura infantil* chega para mostrar a seriedade dessa literatura e a discute sob o enfoque das principais tendências da teoria literária do século XX, pois a entende como **arte literária** – a despeito de sua utilidade para as mais diversas áreas do conhecimento – que, como toda a literatura, enfrenta as mesmas demandas relativas a produção, função do leitor, política, ideologia e mercado, linguagem e estilo, controle social, dentre outras.

O autor, já na introdução, coloca claramente os objetivos de sua obra: compreender o que acontece quando um leitor comum – não um estudante de literatura ou um crítico – lê, e como “fazer um juízo criterioso e fundamentado” de uma obra literária infantil, de modo a possibilitar que o leitor **inexperiente** “enfrente os textos ao menos consciente do que pode estar acontecendo” (HUNT, 2010, p.21). Dessa forma, a obra de Hunt oferece ferramentas não somente para especialistas em literatura, mas também para leitores comuns, **inexperientes** – pais e professores da educação básica, no Brasil, por exemplo – possam refletir sobre o assunto.

Ao chamar de “inexperientes” os leitores não especialistas, o autor de *Crítica, teoria e literatura infantil* concebe, como nós, que a literatura infantil é muito mais do que “infantil”: é uma literatura destinada a leitores que estão em fase de aquisição de experiências literárias, tenha ele a idade que tiver. Assim, ao tratar dessa literatura, está, acreditamos, discutindo prioritariamente sobre sua condição estética, capaz de promover o desenvolvimento da consciência e da sensibilidade dos indivíduos.

Coloca Hunt que, da mesma forma que a academia resiste historicamente à literatura infantil, os leigos também resistem à teoria literária, alegando que ela “tira” o prazer do leitor inexperiente. Porém, com o aumento da oferta de livros para crianças, é necessário que educadores e pais possuam o conhecimento dos fundamentos da literatura – da teoria literária – a fim de que tenham elementos suficientes para fazer escolhas criteriosas. E é igualmente necessário que especialistas percebam que a literatura infantil, vanguardista no emprego de técnicas multimídias para a combinação de palavras, imagens, formas e sons, requer estudos que ultrapassem os limites históricos, acadêmicos, linguísticos e dos gêneros literários.

Como na maioria das obras teóricas que tratam da literatura infantil, o autor de *Crítica, teoria e literatura infantil* também discorre sobre as definições de literatura infantil, partindo da (in)definição da literatura – “a elite literária tem se caracterizado por relutar em [defini-la]” (HUNT, 2010, p.82)–, e conclui, **grosso modo**, que a literatura é sempre um “termo-valor” definido pelo seu contexto cultural. Por contiguidade, a definição de literatura infantil depende do modo

pelo qual uma sociedade entende, além da literatura, a infância e a criança. Nesse sentido, Hunt examina esses conceitos e os compreende também dependentes de seus contextos. Isso significa que eles não são estáveis, que se transformam de acordo com a época e o local em que são discutidos. Desse modo, Hunt aponta para o fato de que há, entre a literatura e a infância, uma via de mão dupla em que “[...] a cultura do livro [também] toma decisões sobre a infância, e em diversos sentidos, a cria ou a destrói.” (HUNT, 2010, p.95). Portanto, qualquer obra literária, seja ela para crianças ou adultos, não deve ser julgada como melhor ou pior, como adequada ou inadequada, mas de acordo com o seu potencial para interação e com suas possibilidades de significação.

O autor britânico fala ainda da importância da materialidade e do aparato paratextual do livro, fatores que, segundo ele, são de “legibilidade”. Dessa forma, “[...] a maioria das pessoas (e não só crianças) tem uma relação sensual com os livros.” (HUNT, 2010, p.120): capa, fontes, encadernação, qualidade do papel, peso, tamanho, forma, título, ilustrações, cores, espaços em branco, espaçamento entre linhas, quantidade de diálogos, vocabulário, extensão das orações, nome do autor e editora são critérios comumente utilizados para a avaliação de uma obra literária.

Assim, Hunt chama a atenção para o fato de que os elementos paratextuais e materiais de uma obra (em especial as ilustrações e a disposição física do texto – escrito e imagético – nas páginas do livro) “alteram o modo como lemos o texto verbal” (HUNT, 2010, p.233), e essa interação requer uma nova crítica, que considere o conjunto palavras-imagens.

A obra integra uma vasta bibliografia teórica linguística e literária com obras de autores de grande circulação no Brasil, nas últimas décadas – Bakhtin, Barthes, Chapman, Cummings, Eagleton, Fowler, Proop, Townsend, dentre outros –, bem como vários títulos de autores e estudiosos, reconhecidos internacionalmente, que se debruçam sobre a literatura infantil, a criança e a infância, dentre eles Arthur Applebee, Carol Chomsky, Marcus Crouch, Stanley Fish, Perry Nodelman, Jean Piaget, Zahar Shavit, Geoffrey Sommerfield, Nicholas Tucker e Jack Zipes. Suas referências apontam para a abrangência e seriedade das reflexões e discussões colocadas por Hunt sobre o tema e abrem novas perspectivas e possibilidades de enfoque e análise da literatura infantil, colocando-a não *pari-passu* com os estudos literários, nas – podemos afirmar – à sua vanguarda. Constitui-se *Crítica, teoria e literatura infantil*, dessa forma, numa contribuição ímpar para os avanços dos estudos da literatura infantil como fenômeno estético do nosso sistema literário.

Recebido em: 15/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

A EXPERIÊNCIA MUSICAL DE GASTON BACHELARD

Norma DOMINGOS*

LASSUS, M. P. **Gaston Bachelard musicien**: une philosophie des silences et des timbres. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. 268p. (Collection Esthétique et Sciences des Arts).

Publicado na coleção “Esthétique et Sciences des Arts” das Presses Universitaires du Septentrion, em 2010, *Gaston Bachelard musicien*: une philosophie des silences et des timbres, de autoria de Marie-Pierre Lassus, mestre de conferências em musicologia na Universidade de Lille 3 (França), mostra que o universo bachelardiano é musical e procura, muito mais que descobrir um músico no filósofo, estudar as estratégias de uma fenomenologia da escuta na experiência musical.

Autora de outros estudos concernentes à música na obra de Bachelard – *Bachelard et la musique du ciel*: Du chant de l'alouette au phénix-musique (Dijon, 2009); *Gaston Bachelard et la musique des éléments* (Cahiers Gaston Bachelard, Dijon, 2004) –, Lassus, em seu prólogo intitulado “Coup d'Archet”, ressalta que seu objetivo na obra é o de encontrar a relação particular que Bachelard mantinha com a música, e sua tese é “[...] que esta arte foi a verdadeira quimera de sua imaginação, o ‘claro-obsuro’ de seu ser, sua parte vibrante.”¹ (LASSUS, 2010, p.15-16, tradução nossa).

A autora lembra que Bachelard, dotado de uma audição sensível, conseguiu desenvolver a atividade de escuta em termos de imagens evocatórias de movimento:

[...] do pássaro invisível (a cotovia) ao pássaro imaginário (a fênix), toda uma gama de noções (o “silenciário”, “a música do céu”, o “estrondo”, a harpa eólia, a orquestra invisível...) desdobram-se, sugerindo um ideal musical próximo ao de Debussy, inventor de uma arte sonora dinâmica, proporcional aos elementos.² (LASSUS, 2010, p.14, tradução nossa).

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – normad@assis.unesp.br

¹ “[...] que cet art fut le véritable fantôme de son imagination, le clair-obscur’ de son être, sa partie vibrante.”

² “[...] de l’oiseau invisible (l’alouette) à l’oiseau imaginaire (le phénix), toute une gamme de notions (le ‘silenciaire’, ‘la musique du ciel’, le ‘retentissement’, la harpe éolienne, l’orchestre invisible...) se déploient, suggérant un idéal musical proche de celui de Debussy, inventeur d’un art sonore

Lassus ressalta também que a imaginação dinâmica bachelardiana inspira-se na leitura, musical ou literária, e que o poeta alemão Novalis foi a maior referência de Bachelard para a definição do artista como **atividade**.

Bachelard faz notar que a arte da música não se reduz às teorias e aos conceitos, ou até mesmo à lógica discursiva. Em sua obra poética percebe-se a ação da música nos silêncios que são criadores de imagens como ele mesmo afirma:

Se quisermos estudar essa integração do silêncio no poema, não se deve proceder à simples dialética linear das pausas e dos rompantes no decorrer de uma recitação. É preciso compreender que o princípio do silêncio na poesia é um pensamento escondido, um pensamento secreto.³ (BACHELARD apud LASSUS, 2010, p.15, tradução nossa).

Reconhecendo em Bachelard qualidades de um músico que tem a capacidade de ouvir as palavras e os sons, a força dos timbres e dos silêncios, Lassus apresenta uma tese na qual defende que sua escritura não se constitui tanto pela linguagem quanto pela música e pelo silêncio.

Para o desenvolvimento de sua tese, ela divide a obra em oito capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Gaston Bachelard et la musique des éléments”, aborda elementos como a onda e os cantos da água e da terra. O capítulo trata também da criação poética, trazendo a distinção entre voz poética e voz do mundo na poética bachelardiana. Da mesma maneira são levantadas questões como imitação, criação, imaginação musical e percepção pela imaginação.

“Qu’est-ce que la musique?”, segundo capítulo do livro, apresenta questões metodológicas e as novas concepções do tempo musical no século XX. O terceiro capítulo, “Le postulat de non-analyse” recupera essa noção de Bachelard que procurava engajar os físicos para a compreensão de um espaço que seria indeterminado, inacabado, a ser criado como o próprio espaço poético ou musical. Lassus discute então uma nova fenomenologia da música e traz os conceitos de Debussy considerado por S. Celibidache (apud LASSUS, 2010, p.89) “o Baudelaire do som”.

O quarto capítulo, “Une ontologie de l’invisible et de l’inaudible”, é dividido em três partes e traz em epígrafe a síntese do que ali será abordado:

[...] voir et entendre,
ultra-voir et ultra-entendre, s’entendre voir
J’assiste à l’éclosion de ma pensée;

dynamique, à la mesure des éléments.”

³ “Si nous voulons étudier cette intégration du silence au poème, il ne faut pas en faire la simple dialectique linéaire des pauses et des éclats le long d’une récitation. Il faut comprendre que le principe du silence en poésie est une pensée cachée, une pensée secrète.”

je la regarde, je l'écoute, je lance un coup d'archet [...] (RIMBAUD apud LASSUS, 2010, p.107).

On devait méditer sur un monde
qui existe en profondeur par sa sonorité.

Nous sommes les abeilles de l'invisible [...]. (RILKE apud LASSUS, p.107).

Écoute plus rien seul le grand silence écoute. (MILOSZ apud LASSUS, p.107).

No quinto capítulo, a autora recupera o que foi desenvolvido nos capítulos anteriores lembrando que em Bachelard o espaço sonoro do silêncio nasce entre as palavras e os sons. Ressalta ainda que a imagem é deduzida do movimento e que a compreensão do mundo depende totalmente da atividade do sujeito.

Com análises e discussões sobre as obras de Poe, Lautréamont, Novalis, Rousseau, entre outros, no sexto capítulo, “Marcher/danser, nager”, a autora destaca que

[...] [na] visão de uma pintura ou na escuta de um poema ou de uma música, somente aquele que sabe se preparar dinamicamente aos devaneios do artista, antecipando seus movimentos como o faz o músico na escuta e no jogo instrumental, poderá receber “a revelação ativa”.⁴ (LASSUS, 2010, p.161, tradução nossa).

Em “L'alchimie de la perception et l'art de musique”, o sétimo capítulo, apresenta as ligações existentes entre a alquimia e a música. No oitavo e último capítulo, Lassus lembra que Bachelard defendia muito mais os poetas que os homens de razão ou filósofos, e ele que insinuava que os homens não haviam ainda explorado todos os segredos do seu sagrado interior.

Finalmente, em sua conclusão, “Retentissement: Bachelard et le ‘phénix-musique’”, Lassus destaca a ligação profunda entre pensar e sentir que podemos depreender na obra de Bachelard. Para ele, sentir não se liga apenas à sensibilidade, mas como a palavra *sentire* em italiano, significa também escutar. De fato, Bachelard, mostrando aos homens como ver e como sentir, ensinou uma maneira de viver voltada para a “[...] educação sensorial, obtida na cooperação da mão, do tato, da mobilidade geral do corpo humano.”⁵ (BACHELARD apud LASSUS, 2010, p.254).

Recebido em: 30/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

⁴ “À la vue d'un tableau ou à l'écoute d'un poème ou d'une musique, seul celui qui sait préparer dynamiquement aux rêveries de l'artiste, anticipant ses mouvements comme le fait le musicien dans l'écoute et le jeu instrumental, pourra en recevoir 'la révélation active'.”

⁵ “[...] éducation sensorielle, obtenue par la coopération de la main, du toucher, de la mobilité générale du corps humain.”

A MÁQUINA DE GUERRA EM UM TABULEIRO: *EL TERCER REICH* DE ROBERTO BOLAÑO

Tiago Guilherme PINHEIRO *

BOLAÑO, R. **El Tercer Reich**. Barcelona: Anagrama, 2010.

Todo livro lançado postumamente cria, na expectativa de sua publicação, uma espécie de aura de promessa, de que algum aspecto novo e definitivo irá se apresentar aos olhos do público. Assim vem sendo com a obra do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) cujo espólio, aparentemente inesgotável, vem oferecendo continuamente esse tipo de mobilização por parte de editoras, jornais e leitores. Tanto que a edição brasileira de *El Tercer Reich*, que a editora Companhia das Letras lançou no começo de 2011, tem estampada na capa, quase como um subtítulo, a seguinte inscrição: “O inédito do autor de *2666* e *Os Detetives Selvagens*”. Há a necessidade de assinalar que esse romance é diferente dos outros, tem outra condição (como se esse de fato fosse o **verdadeiro** inédito), mesmo dentro das outras obras póstumas de Bolaño: esse não foi um livro que o autor não conseguiu ver lançado, mas sim um livro que ele preferiu não publicar.

Escrito em 1989, *El Tercer Reich* inaugura (secretamente) uma frenética produção romanesca que renderia, até o final da vida do autor, quase vinte livros. Não se trata de um manuscrito abandonado, mas um texto completo e corrigido. Então, por que Bolaño (2006, p.98) declara que o único livro que deixou inédito era “*una mierda insalvable*”?

Lendo-o, é difícil acreditar nessa insatisfação. O romance traz já os grandes elementos da obra madura de Bolaño, como o uso muito específico da narrativa policial, a melancolia ligada a certos momentos de uma vida passada e os jogos das referências literárias, de vanguardas perdidas ou esquecidas. “Jogo” é, aliás, a palavra central de *El Tercer Reich*.

O romance tem a forma de um diário, mantido pelo jovem alemão Udo Berger, o atual campeão nacional do *wargame* (uma espécie de jogo de tabuleiro inspirado em cenários de batalhas reais e ficcionais) que dá título ao livro, e que passa férias com sua namorada Ingeborg na cidade de Costa Brava, no litoral da Catalunha.

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – tg_pinheiro@yahoo.com.br

Lá encontra outro casal de alemães, Charly e Hanna, com quem trava uma tensa relação de amizade. Berger também reencontra uma antiga paixão de infância, a dona do hotel, além de outros personagens peculiares, como o par de vagabundos Lobo e Cordero, mas também Quemado, um homem cujo corpo foi incendiado por um grupo neonazista, e que vive numa casa feita a partir de restos de brinquedos aquáticos. As férias vão tranquilas, até o momento em que Charly some no mar. Então, tudo em volta começa a definhir, todos começam a abandonar a praia – e uma espécie de horror parece tomar conta do lugar. E uma partida contra Quemado começa a tomar outras proporções, como se muito mais estivesse em jogo...

Berger busca desenvolver uma estratégia vitoriosa definitiva, de modo que *El Tercer Reich* jamais poderá ser jogado do mesmo modo (o livro registra pacientemente todos os movimentos das suas jogadas, como naqueles almanaques de xadrez). Além disso, mantém o diário como exercício de escrita, para que possa redigir artigos para as diversas revistas e *fanzines* especializadas e assim se tornar um jogador “profissional”. Não é à toa que esse mundo dos jogadores de *wargames* se assemelha tanto ao dos escritores: aqui também há uma espécie de campo próprio, com suas intrigas, seus personagens canônicos, com seus próprios sistemas e rituais de legitimação. No entanto, a semelhança vai além: o jogo é motivador do ato da escrita, e vice-versa. Bolaño descreve vários grupos que fundem ambos e que têm por cânone autores alemães que tiveram uma relação estreita com as duas guerras mundiais, como Ernest Jünger, Erich Maria Remarque e Paul Celan, mas também generais do Reich como Eric von Manstein, Friedrich Paulus e Heinz Guderian (todos autores de livros autobiográficos). No entanto, e esse é um elemento constantemente postergado que confere um profundo mal-estar ao livro, esse interesse não se traduz numa devoção à ideologia nazista: segundo Udo Berger, a sedução pelo jogo se converte numa espécie de dedicação documental, como que para ver as más decisões estratégicas que foram tomadas ao longo da história. Uma questão de logística militar, mais do que de política. Berg se considera um antinazista e, quanto à sua profissão, “é apenas um jogo”. É nesse ponto que o nó do livro de Bolaño fica mais apertado e começamos a nos aproximar do tipo de preocupação que o autor busca formalizar nesses primeiros livros da sua própria fase “profissional”.

A aproximação entre escrita literária e jogo possui uma história que pode ser lida como a própria história da literatura moderna: basta lembrar as discussões sobre os jogos de xadrez e de damas em contos de Edgar Allan Poe (retomados depois por Jorge Luis Borges), o lance de dados de Stéphane Mallarmé, o jogo de amarelinha de Júlio Cortázar ou os romances de Georges Perec. Essa sobreposição estratégica,

aplicada de maneiras tão diferentes, faz parte da busca de um tipo de discurso capaz de instituir uma outra legalidade a partir de si mesma, sem que isso signifique um fechamento (o tema do acaso é importante aqui), possibilitando assim uma relação não instrumental da linguagem. É nessa série de autores que Bolaño procurou se inserir: a lista acima também é uma espécie de biblioteca desse escritor. No entanto, essa discussão ganha outros ares em *El Tercer Reich*: a da possibilidade de um jogo perverso, que ao instaurar sua legalidade, permite uma espécie de uso irresponsável da linguagem e da história, já que se trata “apenas de um jogo”.

A disputa com Quemado não se resume apenas em vencer ou perder uma partida. Nessa querela, o que está apostado é o próprio sentido do jogo, a legitimidade de seu fundamento, nesse acaso, a de um *wargame* e de uma escrita que obliteram o sofrimento e a violência envolvidos em certos períodos históricos (a Segunda Guerra Mundial, mas, como o leitor depois saberá, a colonização espanhola das Américas), justamente pelo tipo de uso que dão a essa memória.

Como boa parte dos romances de Bolaño, *El Tercer Reich* pode ser lido em conexão com outros. Poderíamos formar, junto com *La literatura nazi en América* e *Estrella distante*, uma espécie de “trilogia sobre o mal” (outra possibilidade seria uma “trilogia da ‘Estrela do mar’, nome do hotel/camping no qual se passa a ação tanto de *Amberes* como de *La pista de hielo*). Basta lembrar que o *wargame* é também o elemento central dentro da obra do escritor-torturador Carlos Weider, que desenvolve suas próprias versões de tabuleiros baseados em cenários nazifascistas. Mais que isso, poderíamos invocar uma entrevista de Bolaño (1998) feita para o programa de televisão chileno *Off the Record* na qual ele se refere a esses livros como morais. “*Morales*”, dirá, “*como eran las Novelas ejemplares de Cervantes*”. Sem dúvida, o que Bolaño está propondo passa longe de uma espécie de invocação dos bons costumes. A requisição por uma responsabilidade para com as formas de relação com a linguagem no interior do discurso literário tem como parâmetro um modelo dentro de sua própria história.

Logo após a declaração sobre o “romance inédito” que foi antes citada, Bolaño (2006, p.98) começa a discutir a forma de seus livros: “*Entonces me jure que nunca más iba a escribir una novela sin tener clarísima la estructura, la forma y el argumento, es decir, sin tener la historia escrita en la cabeza a mi gusto.*” Mesmo que jamais possamos recuperar totalmente os motivos que levaram Bolaño a deixar *El Tercer Reich* engavetado, podemos, no entanto, manter em nossa leitura a força desse gesto de recusa, desse gesto responsável, que vê na literatura uma atividade de risco, na qual se busca corajosamente (a coragem é uma qualidade central para Bolaño) dar à linguagem e à memória o seu devido peso.

Referências

BOLAÑO, R. **Bolaño por sí mismo**: entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

_____. [Entrevista Roberto Bolaño]. [nov. 1998]. Entrevistador: Fernando Villagrán. **Off the Record**. Valparaíso (Chile): Universidad Católica de Valparaíso Televisión, nov. 1998. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=90ta4HlqpoM>>. Acesso em: 16 jan. 2012.

Recebido em: 17/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

DE TEORIA E PRÁTICA: *TEORIA* (*LITERÁRIA*) *AMERICANA*

Nilze Maria de Azevedo REGUERA *

DURÃO, F. A. **Teoria (literária) americana**: uma introdução crítica. Campinas: Autores Associados, 2011.

Teoria (literária) americana, de Fabio Akcelrud Durão, é, no contexto brasileiro, um dos raros textos em que se articulam, de modo coeso e crítico, teoria e prática. Isso pode ser notado já no próprio título, no qual o uso dos parênteses suscita, em sua função ambígua de destaque ou de ocultação, por onde se transitará: a teoria, “[...] um campo de pesquisa e ensino que vem suplantando os estudos literários propriamente ditos.” (DURÃO, 2011, p.1). Ao focalizar o contexto anglófono – digase: americano –, de surgimento e de consolidação da teoria, bem como a implantação dessa no Brasil, dada, comumente, de maneira apressada ou não sistematizada, Durão situa o seu campo de atuação crítica, jogando com as, e a partir das, premissas e nuances de seu objeto de estudo. É, pois, dessa perspectiva que vai iluminando, desde o título, a relação com a exterioridade, um dos pontos centrais de seu debate, e que interessantemente oferece ao leitor dito “apressado”, já na introdução do livro, algumas de suas conclusões – como a de que a “Teoria [...] se mostra ao mesmo tempo como imprescindível e insustentável.” (DURÃO, 2011, p.3).

Ao reiterar, no próprio movimento paradoxal da Teoria, o contrapelo à aceitação acrítica do que é dado de antemão, o autor ilumina a atual condição do debate crítico nos Estados Unidos e no Brasil, ressaltando as particularidades de cada um: as encruzilhadas e os impasses oriundos de uma proliferação ininterrupta de aparatos teóricos, sedimentada já há algumas décadas no contexto americano, e, no brasileiro, o abarcamento desses, sem o questionamento, o distanciamento ou a aclimação necessários. No mapeamento desses terrenos, dedica os cinco primeiros capítulos a um processo de “desfamiliarização”, caracterizador de seu discurso crítico, evidenciando os aspectos positivos e os negativos da ascensão e do desenvolvimento da teoria nas universidades americanas, e a consolidação dessa como um campo exacerbadamente autorreferente e disseminador, com seu “construtivismo radical e [a] sua capacidade ilimitada de extensão” (DURÃO, 2011,

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000. – nilzereg@gmail.com

p.16). Para isso, vale-se inicialmente do conceito de “texto”, problematizando o alargamento desse: se, para o desejo e a prática implacáveis da teoria, tudo se torna texto, como lidar, nessa infinda potencialização, com a exterioridade? À medida que a teoria fomenta a abordagem dos mais variados objetos, e, assim, a autonomização desses, ela mesma contribui para que se desenvolvam, numa lógica própria, tanto a superinterpretação ou o apagamento quanto o imperativo da máxima atualização do crítico. Numa homologia, “no âmbito das ideias, [com] a divisão internacional do trabalho” (DURÃO, 2011, p.4) – a qual, ao longo do livro, explicita e reafirma a sua posição crítica –, Durão questiona a produção dinamizada, em larga escala, de arcabouços teóricos – o que propicia a aproximação do ambiente acadêmico ao corporativo, fazendo que o “[...] teórico [tenha] de estar preparado para adaptar-se rapidamente às novas funções ditadas pelo mercado, participando em áreas e debates que muito pouco têm a ver com aquilo que escreveu há apenas alguns anos.” (DURÃO, 2011, p.31).

Adensando essa visão, no segundo e no terceiro capítulos, ao abordar as polêmicas em torno da teoria e os debates não menos acalorados que ela fomentou, toca numa questão essencial para os argumentos que deslindará acerca do contexto brasileiro nos demais capítulos, já suscitada desde a introdução: a relação com a exterioridade. É dessa perspectiva que, ao analisar obras representativas do discurso crítico, como, em especial, o volume *Theory's empire: an anthology of dissent*, notam-se os “giros em falso” na academia, oriundos da dificuldade imposta pelo próprio aparato teórico de se **demorar** no e com o objeto e de se reivindicar uma relação com a cultura, pois essa, vista na incessante textualização como “uma ideia sem alteridade” (DURÃO, 2011, p.72), já não remeteria a um exterior. Esse paradoxo – o de uma exterioridade que não se sustenta ou apresenta como tal –, ao mesmo tempo que acarretaria uma “des-objetificação” (DURÃO, 2011, p.83), uma diluição do objeto em favor da teoria, traria os elementos para que na junção de conteúdo e forma se apontassem os caminhos para a reconstituição de uma relação performativa (dizer-fazer) da e com a totalidade. Se, como visto no quarto capítulo, Gayatri Spivak, em *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*, seria representativa dessa primeira tendência – com o seu “eu inflado, [sua] escrita confusa, grandiosa e coloquial”, que promoveriam “a evasão do tópico pela negação das lentes determinadas da leitura” (DURÃO, 2011, p.83) –, Daniel Heller-Roazen, em *Ecolalias*, relacionar-se-ia à segunda por “[...] **produzir** aquilo que descreve, [...] inverte[ndo] a relação entre teoria e literatura: a primeira é vista em sua materialidade; a última como fonte de conceitos.” (DURÃO, 2011, p.83, grifo do autor). Tem-se, assim, a indagação central de *Teoria (literária) americana*: se, na atual conjuntura, quando “[...] nunca antes houve tanta significação disponível, tanto potencial para a criação de sentido.” (DURÃO, 2011,

p.103), não há como negar o poderio e a abrangência da teoria, como, então, lidar com ela, com as suas premissas, com os seus paradoxos?

Esse é o foco dos dois últimos capítulos: de fato, a teoria pode promover a diluição do objeto; mas também pode suscitar aspectos ainda não contemplados e se valer de uma performatividade que pode **fazer ver** o que discorre. “O desafio então é praticar um senso de autorreflexividade maior, para pensar ao mesmo tempo **a partir** das teorias e conceitos, mas também **por meio de** e **contra** eles.” (DURÃO, 2011, p.94, grifo do autor). Dessa maneira, o pós-moderno, destinado, em muitas abordagens, ao paradigma do repetitivo, do acriticismo, de uma “multiplicidade mal multiplicada” (DURÃO, 2011, p.99), poderia ser visto, ou melhor, tocado em sua condição de falta, em suas fissuras, naquilo que em sua materialidade específica deixa escapar. Tem-se, portanto, resistência. Resistência à facilitação da obra promovida pela utilização descontextualizada ou apressada da teoria; resistência ao ritmo produtivo imposto pelo imperativo da atualização, que, no limite, transforma universidades em empresas; resistência à própria materialidade de obra e discurso crítico: é o desafio, não menos problemático, que a (auto)crítica de Fabio Akcelrud Durão lança ao seu leitor.

Recebido em: 11/01/2012

Aceito em: 18/12/2012

DISSERTAÇÕES E TESES
DISSERTATIONS AND THESIS

DISSERTAÇÕES E TESES/ DISSERTATIONS AND THESIS

CAMPOS, Alexandre Silveira - **Mito e metalinguagem em Niebla, de Miguel de Unamuno**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2012. Orientadora: Maria de Lourdes O.G. Baldan

A presente tese de doutorado tem por objetivo investigar a questão do mito e da construção discursiva no romance *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno e como, através de estratégias de escrita que colocaram este romance espanhol na categoria das obras literárias que inovaram o gênero no início do século XX, é realizada, na elaboração de um pequeno drama burguês, a formação de um amplo painel das questões sócio-culturais e das relações dos discursos míticos deste período. Assim, Unamuno faz convergir, em sua obra, questões literárias, culturais, políticas, ideológicas e existenciais, as quais dirige ao seu leitor, e passa para este a responsabilidade de decisão dos sentidos, num processo de escrita que privilegia, em todos os níveis e sobretudo, o diálogo. A esse tipo de romance “dialógico” Unamuno dá o nome de “nivola”. Dentro desta perspectiva, o presente trabalho propõe-se a investigar o caráter metalinguístico do texto unamuniano; as relações, diretas e indiretas, que o romance *Niebla* tem com a chamada “modernidade” estética do início do século XX; a necessidade de renomeação do gênero e as implicações da criação da nivola como projeto estético; a discussão da relevância dos espaços no romance; a importância dos discursos míticos, vivos e atuantes, que aparecem na obra, na relação entre mito, lenda e relato. Na discussão da problemática do mito, que inclui a elaboração do seu discurso e das formas de metalinguagem, optou-se predominantemente por um instrumento de análise baseado na definição da semiologia barthesiana do mito, por dois motivos: por tratar do mito como discurso, ou seja, como um fenômeno amplo de linguagem e por lidar com os discursos míticos vivos e atuantes nas sociedades modernas, sobretudo os que têm maior expressão no cenário mítico da sociedade burguesa.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- “Meu tio o Iauaretê”, p.13
- Adelino Magalhães, p. 23
- Angústia, p. 61
- Cântico dos Cânticos, p.41
- Casos e impressões, p. 23
- Colonização linguística, p. 133
- Crítica, p. 145
- Decadentismo, p. 91
- Dialogismo, p.41
- Erotismo, p. 91
- Escrita, p. 61
- Espaço urbano, p. 91
- Fala, p. 61
- História do Imperador Carlos Magno, p. 61
- Identidade, p.Art.01, p. 105
- Individualidade, p. 77
- João Guimarães Rosa, , p.13
- Lavoura arcaica, p.41
- Legado, p. 61
- Literatura comparada, p. 105
- Literatura, p. 119, p. 145
- Literaturas em língua portuguesa, p. 133
- Lusofonia, p. 119
- Mário de Sá-Carneiro, p. 91
- Materialidade literária, p. 133
- Modernismo, p. 23, p. 91
- Mundialização/Globalização, p. 133
- Poesia, p. 77
- Poética bíblica, p.41
- Poéticas fundacionais, p. 119
- Pós-colonialismo, p. 119
- Presepe, p. 77
- Representação, p. 23
- São Tomé e Príncipe, p. 119
- Símbolo, p. 77
- Tutaméia, p. 77
- Viagem, p. 105

SUBJECT INDEX

- “Meu tio o Iauaretê”, p.13
Adelino Magalhães, p.23
Angústia, p. 61
Casos e impressões, p.23
Compared literature, p. 105
Criticism, p. 145
Decadentism, p. 91
Dialogism, p. 41
Eroticism, p. 91
Foundational poetics, p. 119
Globalization, p. 133
História do Imperador Carlos Magno, p. 61
Identity, p.13, p. 105
Individuality, p. 77
João Guimarães Rosa, p.13
Lavoura arcaica, p. 41
Legacy, p. 61
Linguistic colonization, p. 133
Literature, p. 119, p. 145
Literatures in Portuguese Language, p. 133
Lusophony, p. 119
Mário de Sá-Carneiro, p. 91
Materiality literary, p. 133
Modernism, p. 23, p. 91
Poetic biblical, p. 41
Poetry, p. 77
Post-colonialism, p. 119
Presepe, p. 77
Representation, p.23
São Tomé and Príncipe, p. 119
Speech, p. 61
Symbol, p. 77
The Song of the Songs, p. 41
Trip, p. 105
Tutaméia, p. 77
Urban space, p. 91
Writing, p. 61

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALÓS, Anselmo Peres, p. 119
BRAUN, Ana Beatriz Matte, p. 171
DOMINGOS, Norma, p. 179
FEDATTO, Carolina P., p. 133
GOMES, Rafael Santana, p. 91
GONÇALVES NETO, Nefatalin, p. 105
JOBIM, José Luís, p. 145
LEITE, Guacira Marcondes Machado, p. 77
MOTA, Bruno Curcino, p. 41
OLIVEIRA, Paulo César de, p. 161
PINHEIRO, Tiago Guilherme, p. 183
REGUERA, Nilze Maria de Azevedo, p. 187
ROCHA, Fernando de Sousa, p. 61
RÜCKER, Joseane, p. 23
SANTOS, Donizeth, p. 167
SOERENSEN, Claudiana, p.13
VASQUES, Cristina Maria, p. 175
VOLANTE, Paula Aparecida, p.77

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

Livros Resenhados/
Reviewed Books

ESTEVES, A. R..

O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)
p.161

PEPETELA

Crônicas com fundo de guerra,
p.167

COELHO, J. P. B.

Hinyambaan, p.171

HUNT, P.

Crítica, teoria e literatura infantil, p.175

LASSUS, M. P.

Gaston Bachelard musicien,
p.179

BOLAÑO, R.

El Tercer Reich, p. 183

DURÃO, F. A.

Teoria (literária) americana,
p.187

ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES/ *DISSERTATIONS AND THESIS INDEX*

- Mito e metalinguagem em *Niebla*, de Miguel de Unamuno
CAMPOS, Alexandre Silveira..... 193

Missão, foco e escopo

A *Itinerários*, revista de literatura editada desde 1990, publica trabalhos originais de professores e pesquisadores vinculados a instituição de ensino superior nacional ou internacional. O objetivo principal do periódico é ser um veículo de divulgação de resultados de pesquisas realizadas no Brasil e no exterior, voltadas para diferentes linhas teórico-metodológicas próprias do campo da literatura. Assim, são editados artigos das mais variadas orientações teóricas bem como resenhas e entrevistas que tenham relação com os estudos literários. Em cada número, as colaborações têm como centro um tema previamente indicado pela comissão editorial. A aceitação dos originais submetidos à comissão depende da avaliação de, no mínimo, dois pareceristas *ad hoc*.

Política editorial

A *Itinerários* é semestral e publica artigos de autor que seja, no mínimo, doutorando. Os artigos devem ser inéditos e podem ser escritos em português, inglês, francês, espanhol e italiano. O artigo selecionado é publicado na língua original. Os números da revista são temáticos e os temas são divulgados com antecedência por meio do site da *Itinerários* e por associações como a ANPOLL e a ABRALIC. Não é publicado artigo de autor que tenha trabalho divulgado em número imediatamente anterior da revista. Os artigos publicados e as citações neles apresentadas são de responsabilidade exclusiva dos autores. As opiniões e julgamentos neles contidos não expressam posições dos editores nem da comissão editorial.

Crítérios para publicação (itens de verificação para submissão) e processo de avaliação por pares

Para que o artigo seja publicado, é necessário que: a) tenha qualidade acadêmica adequada ao padrão da revista, aferida pelos editores e pelos pareceristas; b) seja inédito e não esteja sendo submetido para publicação em outro periódico; c) esteja de acordo com o tema do número em pauta, com as normas para publicação e com as exigências relativas a direitos autorais. A resenha deve apresentar uma apreciação crítica de obra recém-publicada de acordo com o que segue: obra nacional publicada há, no máximo, três anos; obra estrangeira há, no máximo, cinco anos. O resumo deve indicar o tema do artigo, o *corpus*, a metodologia (embasamento teórico) e os principais resultados da pesquisa. Os artigos e resenhas recebidos são avaliados por dois pareceristas *ad hoc*, seguindo o sistema de avaliação por pares *double blind review*, processo que preserva a identidade dos autores e dos consultores. Havendo

disparidade na avaliação dos dois pareceristas, o trabalho é enviado a um terceiro consultor, preservando-se sempre a identidade do(s) autor(es) e do consultor. Os autores são notificados sobre a aceitação ou a recusa do trabalho. O artigo ou resenha aprovado com pequenas ressalvas pode ter modificações realizadas pelos editores, pelo revisor da língua em que o trabalho foi escrito, pelo revisor do inglês (título em inglês, *abstract* e *keywords*) e pelos bibliotecários responsáveis pela normalização das referências (finais e no corpo do trabalho). Quando se tratar de mudanças substanciais, o autor é encarregado de fazê-las, remetendo o texto com as modificações solicitadas em destaque no prazo determinado pelos editores.

Diretrizes para autores

Apresentação dos trabalhos

Encaminhamento: Os autores devem realizar o cadastro (Login/Senha) no site da revista (<<http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=estudos&page=index>>), na seção Submissões Online, preencher corretamente o perfil e escolher a opção “AUTOR”. Após haver realizado esses passos, devem ir para “SUBMISSÕES ATIVAS” e iniciar o processo de submissão através do link “CLIQUE AQUI PARA INICIAR O PROCESSO DE SUBMISSÃO”, no qual irá realizar os cinco passos básicos:

1 - Início: Iniciar o processo de submissão, confirmando se está de acordo com as condições estabelecidas pela revista (marcando as caixas de seleção das condições e da declaração de direito autoral) e selecionar a seção ARTIGOS ou RESENHA;

2 - Inclusão de metadados: indicar os dados principais – nome, sobrenome, e-mail, título e resumo do artigo;

3 - Transferência de manuscritos: realizar a transferência do arquivo para o sistema;

4 - Transferência de documentos suplementares: realizar a transferência de arquivos com informações suplementares, que funcionam como um apêndice ou anexo ao texto principal, tais como instrumentos de pesquisa, conjuntos de dados e tabelas, que seguem os padrões de ética de avaliação, fontes de informação normalmente não disponíveis para leitores, ou figuras e/ou tabelas que não podem ser integradas ao texto em si.

5 - Confirmação: Concluir a submissão.

Após concluir os cinco passos acima descritos, o autor deve aguardar e-mail do editor. Nesse ínterim, o autor, efetuando o *login* na página *online* da revista, na tela “Submissões Ativas”, pode acompanhar todo o fluxo de seu trabalho, desde a submissão, passando pelo aceite, avaliação, reedição do original, até a sua publicação.

Normas para apresentação dos originais

Informações gerais

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, e devem trazer o título em inglês. O **Resumo** e as **Palavras-chave**, que precedem o texto, devem ser escritos no idioma do artigo, e os que o sucedem, em *inglês* (*Abstract – Keywords*).

Preparação dos originais

Apresentação: os trabalhos devem ser apresentados na fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5; devem ter de 10 páginas, no mínimo, a 25, no máximo. As resenhas devem ter, no máximo, 03 páginas.

Estrutura do trabalho. Deve obedecer à seguinte seqüência: Título; Autor(es) (nome completo, com o último sobrenome em maiúsculas); Filiação científica do(s) autor(es) (indicar em nota de rodapé: Sigla – Universidade. Faculdade/ Instituto – Departamento. Cidade – Estado – País. CEP – e-mail); Resumo (com o máximo de 200 palavras); Palavras-Chave (com até 7 palavras retiradas do texto); Título do texto em inglês; *Abstract*; *Keywords*; referências bibliográficas (trabalhos citados no texto).

Referências bibliográficas. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023:2000 da ABNT.

■ Livros e monografias

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

■ Capítulos de livros

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.). **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963. p.113-9.

CANDIDO, A. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p.73-88.

■ Dissertações e teses

GUELFÍ, M. L. O. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drumond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

■ Artigos de periódicos

BRAIT, B. As lentes de Rubem Fonseca e de Toledo Malta surpreendendo Rio e São Paulo. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.13-20, 1998.

■ Artigos de jornais

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

■ Trabalhos de congressos ou similar

MARIN, A. J. Educação continuada: sair do informalismo? In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. Águas de São Pedro. **Anais...** São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

■ Publicações On-line

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br> Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Candido (1999) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p.

(CANDIDO, 1999, p.543). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver dois autores, ambos são indicados, separados por ; (OLIVEIRA; MORAES, 1956), e quando tiver três ou mais, indica-se o primeiro seguido de et al. (CANDIDO et al., 1999). Citações com até 3 linhas devem estar entre aspas, seguidas do sobrenome do autor, ano e página; com mais de 3 linhas, usar recuo, corpo menor (corpo 10) e sem aspas, seguida do sobrenome do autor, ano e página, se necessário.

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página. As remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos ou Apêndices. Só quando imprescindíveis.

Tabelas. Devem ser numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e encabeçadas pelo título.

A desconsideração das normas implicará a não aceitação do trabalho. Os trabalhos recusados não serão devolvidos aos autores

Envio de artigos e resenhas

O envio de artigo ou resenha para avaliação, bem como toda correspondência que se fizer necessária, deve ser endereçada a: itinerários@fclar.unesp.br

Direito autoral

A aprovação do artigo para publicação implica cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação para a Itinerários. O autor continua detendo os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo fazer constar referência à primeira publicação na revista. Com a publicação do artigo, o autor recebe dois exemplares da revista; no caso de resenha, um exemplar.

Política de acesso livre

A Itinerários oferece acesso livre a seu conteúdo gratuitamente disponibilizado ao público por meio do site da revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços informados para a revista são usados exclusivamente para os serviços prestados por ela, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou para terceiros.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:



Impressão:

gráfica
unesp 

araraquara