

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

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

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Prof. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coordenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

André Corrêa de Sá

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Sérgio Paulo Guimarães de Sousa



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

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

SOB O PONTO DE VISTA DA FLORESTA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 51	p. 1-262	jul./dez. 2020
-------------	------------	-------	----------	----------------

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)
Lúcia Teixeira de Siqueira e
Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Gardini Teixeira
Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nittrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da
Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini
Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

PARECERISTAS

André Corrêa de Sá (Universidade
da Califórnia, Santa Barbara-EUA)
Antônio Donizeti Pires
(UNESP – Araraquara)
Aparecido Donizete Rossi
(UNESP – Araraquara)
Audrey Castañon de Mattos
(UNESP – Araraquara)
Carlos Henrique Fonseca
(UNESP – Araraquara)
Carol Martins da Rocha (UFJF)
Charles A. P. Bicalho (UEMG)
Claudicélio Rodrigues da Silva
(UFC)
Daniela Brito (UFSCar)
Diana Junkes Martha (UFSCar)
Evelyn Caroline de Mello (UFSCar)
Fabiane Borsato
(UNESP – Araraquara)
Larissa da Silva Lisboa Souza
(USP)
Luana Barossi (Mackenzie)
Manaira Aires Athayde (Stanford)

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
(UNESP – Araraquara)
Mariese Stankiewicz (UTFPR)
Patrícia Resende Pereira (UFSCar)
Pedro Craveiro (Universidade da
Califórnia, Santa Barbara-EUA)
Rafael Otávio Fares Ferreira
(UEMG)
Renata Soares Junqueira
(UNESP – Araraquara)
Rodrigo Valverde Denubilla (UFU)
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa
(Universidade do Minho-Portugal)
Wilton José Marques (UFSCar)

NORMALIZAÇÃO

Rodrigo Valverde Denubilla

REVISÃO DO PORTUGUÊS

Rodrigo Valverde Denubilla

REVISÃO DO INGLÊS

Nathalia Sorgon Scotuzzi

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevictz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)-. – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

André Corrêa de Sá, Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Sérgio Paulo Guimarães de Sousa 9

SOB O PONTO DE VISTA DA FLORESTA

FROM THE POINT OF VIEW OF THE FOREST

- Manoel de Barros, eco poeta por natureza.

Manoel de Barros, eco poet by nature.

Victor André Pinheiro Cantuário 17

- A Aldeia *Maraka'Nà*, uma pluriversidade indígena no centro urbano: a resistência das cosmogonias da floresta.

The Maraka'Nà Village, an indigenous pluriversity in the urban center: the reexistence of the forest cosmogony.

Renata Daflon Leite 35

- Ser (com) a floresta: Mia Couto e a construção de um mito de simbiose.

To be (with) the forest: Mia Couto and the construction of a symbiosis myth.

Márcio Matiassi Cantarin 51

- Decolonialidade da natureza: para um olhar nítido como um girassol.

Decoloniality of nature: for a look as clear as a sunflower.

Angela Maria Guida e Gleidson André Pereira de Melo 65

- As folhas mortas de Jaime Rocha: uma floresta poética em de-composição.

Jaime Rocha's dead leaves: a poetic forest in decay.

Daniel de Oliveira Gomes 81

- Faces do *Aetna: magister*, ensinamento e *discipulus*.
Faces of the Aetna: magister, teaching and discipulus.
Matheus Trevizam 93

- A pedra de ferro e o riachinho: natureza e devastação em Drummond e Guimarães Rosa.
The iron stone and the rivulet: nature and devastation in Drummond and Guimarães Rosa.
Alexandre Amaro e Castro 111

- *Where the magic things are: forests in fantasy literature.*
Onde vive a mágica: florestas na literatura de fantasia.
Giovanna Chinellato 127

- Peri em Brocéliande: o deserto-floresta em *O guarani*, de José de Alencar.
Peri in Brocéliande: the desert-forest in José de Alencar's O Guarani.
Marcos Flávio Peres 139

- Histórias sem fim: perspectivismo e forma narrativa na literatura indígena da Amazônia.
Endless narratives: perspectivism and narrative form in the indigenous literature of the Amazon.
Lúcia Sá 157

ENTREVISTA
INTERVIEW

- Sob o ponto de vista da floresta: uma entrevista com Lúcia Sá.
From the point of view of the forest: an interview with Lúcia Sá.
André Corrêa de Sá 181

VARIA

- A literatura dos viajantes do século XVI ao XIX e suas imagens de instrumentos musicais indígenas.

The literature of travelers of the 16th to the 19th century and its images of indigenous musical instruments.

Walace Rodrigues 197

- A irrupção do extraordinário em *Teorema*: entre literatura e cinema.

The irruption of the extraordinary in Theorem: between literature and cinema.

Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade 209

- Individualismo, razão e pré-compreensão como condições de emergência do direito em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

Individualism, rationalism and pre-comprehension as conditions of emergence of law in Robinson Crusoe, by Daniel Defoe.

André Gardesani 227

RESENHA

REVIEW

- Resenha de *States Of Grace: Utopia in Brazilian Culture*, de Patrícia I. Vieira.

Benjamin Chaffin 245

ÍNDICE DE ASSUNTOS 249

SUBJECT INDEX 251

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 253

APRESENTAÇÃO

No começo da segunda década do presente século, diante do cenário de devastação ecológica que caracteriza o estado do planeta, não temos qualquer dúvida acerca da relevância que assumem as questões ambientais para os estudos literários. Ativistas, cientistas, antropólogos, geógrafos, sociólogos, historiadores, filósofos e críticos literários e culturais têm recorrentemente alertado que as narrativas da “modernidade” e as ideias e crenças que determinam a relação que mantemos com o meio ambiente são como a história do rei que vai nu. O que está em risco, na era das mudanças climáticas, dizem-nos, não é apenas a reprodutibilidade dos biomas terrestres, mas a própria possibilidade de sobrevivência humana na superfície planetária.

Não sendo claro que haja uma solução ou um conjunto de soluções disponível, qualquer eventual solução dos atuais dilemas ambientais passará inevitavelmente por compreender melhor a complexa interação simbiótica que mantemos com as formas que conosco compartilham a biosfera – não apenas as formas de vida humana e não-humana, mas também os seres e as dinâmicas que não descrevemos como “vida”, de que são exemplos os vírus, as rochas, a água, a luz e o ar. O papel das humanidades está justamente em fazer perguntas a que os cientistas ainda não tentaram responder, sobretudo acerca das dimensões estéticas, éticas e políticas que qualquer discussão sobre a crítica ambiental envolve.

Neste ano em que tantas das nossas rotinas foram violentamente afetadas pelo medo, pela dúvida, pelo desespero, pelo ceticismo provocados pela pandemia de covid-19, e também pela compaixão e solidariedade que emergiram no esforço coletivo de enfrentamento do vírus, nada mais oportuno do que contribuir para o desafio comum de promover um futuro ambientalmente melhor. Este número 51 da *Itinerários* posiciona-se justamente sob o signo das humanidades ambientais. O dossiê “Sob o ponto de vista da floresta” reúne ensaios que, de modos muito diferenciados, põem no centro das suas linhas de reflexão crítica, literária e cultural as relações entre a literatura e a floresta e, mais latamente, entre o meio ambiente e a crítica cultural.

Nesta nossa época de irrestrito triunfo tecno-digital e em que a emergência climática se tornou uma realidade inegável, intensificam-se cada vez mais as preocupações com os biomas florestais, ameaçados por interesses vários. A tal ponto que um dos assuntos atualmente mais discutidos à escala planetária é precisamente a defesa de uma das mais vastas massas florestais da Terra – a Floresta Amazônica. Mas a floresta não se restringe, evidentemente, à sua dimensão exclusivamente ambiental e biológica, muito embora esta se afigure crucial, nomeadamente à luz

das recentes e espetaculares descobertas sobre as dinâmicas de interação entre as plantas, que põem em evidência os sofisticados códigos com que estabelecem comunicação entre si.

Como nos mostra Richard Pogue Harrison em *Forests: The Shadow of Civilization*, a floresta, enquanto símbolo paradigmático da “alteridade”, tem sido ao longo dos séculos o espaço-chave de um imaginário extraordinário. Se os romanos receavam a floresta, por nela temerem emboscadas, a verdade é que no período medieval a floresta foi alvo de diversas medidas protecionistas (pense-se na plantação do pinhal de Leiria por ordem do rei D. Dinis, em Portugal) e tornou-se um lugar, por excelência, literário. Que seria do indianismo romântico de Gonçalves Dias e de José de Alencar sem o apelo elegíaco da natureza primeva e agreste e sem as tradições ancestrais ameríndias, tão poderosamente evocadas pelas paisagens físicas e afetivas das florestas brasileiras? E como não reconhecer o impacto do imaginário florestal, enraizado na experiência cotidiana, nas experiências modernistas de Mário e Oswald de Andrade, de Raul Bopp? E agora, em pleno século XXI, dominado cada vez mais pela Razão tecnológica, a floresta converteu-se no lugar de todas as preocupações. Dir-se-ia o último ponto de abrigo capaz de nos salvar de uma catástrofe com proporções cataclísmicas.

A floresta, numa palavra, adquire o valor de santuário. Um santuário frágil e à mercê da expansão radical da crise ecológica. O Brasil, tanto pela sua exuberante biodiversidade e extensão territorial quanto pela desastrosa política ambiental, ocupa uma posição central no debate público internacional. Os impactos ambientais resultantes dos incentivos ao desflorestamento e da repressão de povos indígenas, em favor da exploração agropecuária e mineração, têm chamado cada vez mais a atenção para a urgência de uma democracia ecológica que contemple seres não-humanos, que desconstrua categorias e hierarquias que tomamos como fundacionais e que diligencie noções expansivas de coexistência e solidariedade.

Uma reflexão sobre as paisagens devastadas que habitamos requer por isso uma reflexão concertada sobre modelos de desenvolvimento e padrões de consumo alternativos, sobre dinâmicas predatórias de ocupação territorial e sobre formas de existência interdependentes. Em suma, hoje, quando pesadas ameaças pairam sobre os espaços florestais, pondo em perigo os seus ecossistemas e os seus habitantes, sejam eles formas de vida humana ou não-humana, torna-se, mais do que nunca, necessário repensar a floresta sob múltiplos e inovadores pontos de vista. Recorrendo a uma ampla gama de florestas e de fenômenos culturais, os artigos incluídos no dossiê exploram diferentes facetas deste tópico em contexto luso-afro-brasileiro.

Abriando o dossiê, Victor André Pinheiro Cantuário, doutorando da Universidade Estadual Paulista, examina a poesia de Manoel de Barros à luz do conceito de ecopoesia em “Manoel de Barros, ecopoeta por natureza”. De acordo com o autor, os versos do poeta pantaneiro revelam o seu comprometimento com a paisagem do Pantanal e o predomínio de um olhar intersubjetivo, expressos por

meio de uma atitude ecocêntrica, pela consciência da interconexão com tudo o que o rodeia e pela destabilização dos limites entre a natureza e a cultura, numa poesia que enuncia a importância de “estar nas coisas do mundo, fazer parte delas, ser com elas e com elas se comunicar”.

Em “A Aldeia Maraka’Nà, uma pluridiversidade indígena no centro urbano: a resistência das cosmogonias da floresta”, Renata Daflon Leite, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dá destaque à aldeia Maraka’Nà, uma aldeia indígena urbana edificada no prédio do antigo Museu do Índio, no bairro do Maracanã, no Rio de Janeiro. Descrevendo-a enquanto “dispositivo de subjetivação e de produção de singularidades indígenas baseado na composição de um coletivo pluriétnico e multicultural”, a autora discute a importância de uma produção multicultural baseada em “poéticas da diferença e práticas ecosófica de sociabilidade” que promova uma experiência ecocêntrica da paisagem que nos ajude a enfrentar a crise climática, social e ambiental que atravessamos.

Recorrendo a autores como Michel Serres, Felix Guattari e Richard Heinberg, Márcio Matiassi Cantarin, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em “Ser (com) a floresta: Mia Couto e a construção de um mito de simbiose”, argumenta que a poética de Mia Couto contribui para estabelecer os termos de um novo pacto entre os seres humanos e a natureza por meio da criação de novos mitos. Analisando a realidade simbólica expressa em “O cachimbo de Felizbento”, “O embondeiro que sonhava pássaros” e “O adeus da sombra”, entre outras narrativas, Cantarin sublinha que Couto esbate a fronteira entre o humano e o não-humano e figura através das árvores a importância de um conceito alargado de solidariedade.

Aludindo, no título, a um conhecido verso de Alberto Caiero, em “Decolonialidade da natureza: para um olhar nítido como um girassol”, Angela Maria Guida e Gleidson André Pereira de Melo, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, voltam-se também para Mia Couto. O estudo, neste caso, incide sobre o conto “A princesa russa”, inserto em *Cada homem é uma raça* e examina o modo como este conto tematiza o racismo ambiental.

Os dois ensaios que seguem examinam questões compositivas e estéticas em terrenos poéticos. Em “As folhas mortas de Jaime Rocha: uma floresta poética em de-composição”, Daniel de Oliveira Gomes, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, discute a temática das “folhas mortas” na poesia de Jaime Rocha. As árvores evocadas neste artigo, mais do que elementos factuais da realidade, constituem uma metáfora para um processo compositivo baseado na noção de ruína.

Em “FACES do Aetna: magister, ensinamento e discipulus”, Matheus Trevizam, da Universidade Federal de Minas Gerais, oferece uma leitura do poema didático *Etna*, de autor latino desconhecido, que a crítica tem apontado como o único texto sistematicamente dedicado à vulcanologia que a Antiguidade nos legou. Comparando *Etna* com poemas didáticos correlatos, como *Os trabalhos e os dias* hesiódicos, as *Geórgicas* de Virgílio, Trevizam destaca vários elementos que

contribuem para a originalidade deste poema, quer pela peculiaridade do conteúdo do ensinamento, quer pela configuração da figura do mestre e do discípulo.

À luz das recentes tragédias ambientais em Mariana e Brumadinho, o ensaio de Alexandre José Amaro e Castro, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, intitulado “A pedra de ferro e o riachinho: natureza e devastação em Drummond e Guimarães Rosa”, aborda a relação entre o homem e a natureza nas obras de Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa. Enquanto a obra de Drummond apresenta uma postura mais militante, Guimarães Rosa opta por uma ação mais simbólica. Este ensaio argumenta a releitura de poemas como “Canto mineral”, do poeta de Itabira, e narrativas como “Uma estória de amor”, de Guimarães Rosa, abrindo espaço para uma reflexão urgente sobre a política ambiental brasileira atualmente promovida pelo Estado brasileiro.

O tema central de “Where the magic things are: forests in fantasy literature” é a relação entre a magia e florestas na literatura fantástica contemporânea. Discutindo trabalhos de J. R. R. Tolkien, Peter Beagle, Ursula K. Le Guin, George Martin e Patrick Rothfuss, Giovanna Chinellato, doutoranda da Universidade de São Paulo, prolonga o argumento de Tolkien sobre a função regeneradora da fantasia para evidenciar que essas florestas fantásticas podem contribuir para o desenvolvimento de uma nova consciência ambiental.

Em “Peri em Brocéliande: o deserto-floresta em *O Guarani*, de José de Alencar”, Marcos Flamínio Peres, da Universidade de São Paulo, investiga o modo como o topos romântico da floresta se vincula com a configuração do caráter de Peri, herói de uma das obras mais emblemáticas do Romantismo brasileiro: *O Guarani*.

O dossiê encerra com “Histórias Sem Fim: Perspectivismo e Forma Narrativa na Literatura Indígena da Amazônia”, de Lúcia Sá, da Universidade de Manchester (Reino Unido) e autora de *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture* (University of Minnesota Press, 2004), também disponível em edição brasileira, com prefácio de Sérgio Medeiros (*Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*, Editora da UERJ, 2012), e de *Life in the megalopolis: Mexico City and São Paulo* (Routledge, 2007). Originalmente publicado em inglês, este ensaio defende a hipótese de que a teoria do perspectivismo ameríndio formulada por Eduardo Viveiros de Castro contribui para explicar alguns dos aspectos formais mais peculiares das narrativas indígenas da Amazônia. Argumentando que a “epifania perspectivista” é um procedimento narrativo reconhecível em dezenas de histórias indígenas da Amazônia e das terras baixas da América do Sul, Lúcia Sá evidencia a conexão entre os conceitos de Viveiros de Castro e as narrativas que o inspiraram. Com tradução de Pedro Craveiro, da Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara, fica agora este importante e sugestivo ensaio disponível para o público brasileiro. Os editores aproveitam desde já para agradecer a Lúcia Sá pela colaboração decisiva no processo de tradução.

Apresentação

Para além dos artigos mencionados, o dossiê conta ainda com uma entrevista a Lúcia Sá e a resenha de Benjamin Chaffin, da Universidade da Califórnia Santa Bárbara, ao livro de Patrícia Vieira *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture* (SUNY Press, 2018).

O número inclui ainda, na secção “vária”, outros três artigos. Wallace Rodrigues, da Universidade Federal do Tocantins, examina imagens de instrumentos musicais indígenas encontradas na literatura de informação do século XVI ao XIX. Ana Carolina Negrão Berlim de Andrade, da Universidade Regional do Cariri, analisa minuciosamente as versões literária e fílmica de *Teorema*, ambas da autoria de Pier Paolo Pasolini. Por fim, André Luiz Gardesani, doutorando da Universidade Estadual Paulista, estuda a emergência do direito no romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe

Boas leituras!

*André Corrêa de Sá
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa*

SOB O PONTO DE VISTA DA FLORESTA
FROM THE POINT OF VIEW OF THE FOREST

MANOEL DE BARROS, ECOPOETA POR NATUREZA

Victor André Pinheiro CANTUÁRIO*

- **RESUMO:** Apresenta-se Manoel de Barros como ecopoeta, tendo por horizonte conceitual as propostas de J. Scott Bryson, de John Bennett, de Ann Fisher-Wirth e de Laura-Gray Street a respeito da relação entre poesia e natureza bem como as de Cheryll Glotfelty e de Greg Garrard sobre ecocriticismo bem como as considerações relacionadas à obra manoelina feitas por Malcolm K. McNee, o primeiro a assumir a poesia do pantaneiro como ecopoesia, além de autores como Rosidelma Pereira Fraga tratando da fortuna crítica de Manoel de Barros. Objetiva-se formar cenário biográfico e estilístico, bem como investigar a linguagem de sua poesia e os temas de que trata equacionados com as características e as linhas de composição da ecopoesia.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Barros. Ecopoesia. Ecocriticismo. Poesia Brasileira Contemporânea.

Introdução

A obra de Manoel de Barros pode ser considerada inovadora e experimental devido ao estilo de escrita praticado pelo poeta que se dedicou a registrar em verso regionalismos e neologismos do Pantanal, onde não apenas viveu a maior parte de sua existência de nonagenário, mas igualmente foi o local em que experienciou uma realidade bastante distinta da dos grandes centros urbanos. Extraiu de tal ambiente matéria para sua produção literária, como ele mesmo registrou em título de livro publicado em 1970, *Matéria de poesia*.

Seu mergulho profundo nesse universo paralelo, no qual se aprende a ser sempre criança desvendo o mundo, cuja tonalidade predominante é o azul e a linguagem mais ambicionada, o gorjeio dos passarinhos, está marcado por sinestias somente através das quais e do aprendizado das “ignorâncias”, quer dizer, do des-aprendizado das coisas úteis, pode-se ascender a poeta.

* UNIFAP – Universidade Federal do Amapá. Curso de Licenciatura em Pedagogia, Campus Santana – Departamento de Filosofia e Ciências Humanas – AP – Brasil. 68928-280 – ve.cantuario@gmail.com.br. Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. São Paulo – SP – Brasil. 14800-901.

Ao longo de seus mais de setenta anos de atividade literária, Manoel de Barros lega à posteridade uma arte que embeleza a linguagem e a poesia em língua portuguesa permitindo que, à luz das discussões em torno das questões ambientais inauguradas na década de 1960, seja possível agregar ao seu nome mais um qualificativo, pois além de poeta, Manoel de Barros é igualmente um eco poeta, conforme assume Malcolm K. McNee (2014) em *Manoel de Barros and Astrid Cabral between Backyard Swamps and the Cosmos*.

Em torno dessa assertiva, busca-se nos versos do escritor duplamente mato-grossense¹ – o qual, ao seu turno, somente queria ser a moda de árvore e usar as palavras de ave, palavras, como ele há de definir (BARROS, 2010, p. 453) “abençoadas pela inocência” – aclarar o objetivo delineado de demonstrar ser o poeta brasileiro um dos expoentes da ecopoesia no país, concentrando-se na linha de leitura ecocrítica e nas associações daí procedentes.

Ecopoesia: princípios de um gênero literário

As raízes do que atualmente tem sido denominado ecopoesia estão intimamente vinculadas ao surgimento, em meados dos anos de 1980 e início da década seguinte, dos estudos literários do meio ambiente em algumas instituições de ensino superior norte-americanas como a Universidade de Nevada, na cidade do Reno.

De acordo com Cheryl Glotfelty (1996), essa corrente de estudos contribuiu para o despontar e a consolidação do enfoque identificado como ecocrítico, compreendido como área de discussão cuja proposta põe em contato literatura e meio ambiente, partindo de questionamentos² que mantenham a atenção no constante relacionamento entre essas duas áreas de estudo e pesquisa, integrando em si tanto o humano quanto o não-humano, isto é, tudo que compõe o meio físico configurado como natureza.

Para William Howarth (1996, p. 69), o significado desse novo termo e seus derivados aponta para o julgamento do que há de válido ou não naqueles escritos cuja proposta reflete “*the effects of culture upon nature, with a view toward celebrating nature, berating its despoilers, and reversing their harm through political action.*”³

¹ Considerando-se o nascimento do escritor em Cuiabá (MT), a transferência da família para Corumbá e o estabelecimento dele, depois, em Campo Grande (MS).

² Alguns dos questionamentos feitos por essa corrente crítica, segundo Cheryl Glotfelty (1996) se orientariam para a tentativa de compreender, por exemplo, como a natureza é representada em composições poéticas e quais os elementos que permitiriam caracterizar um determinado escrito como ecocrítico?

³ “os efeitos da cultura sobre a natureza, com uma visão que vise a celebração desta, repreendendo seus destruidores e revertendo os danos causados por estes através da ação política”. (todas as traduções são de responsabilidade do autor do artigo). (Tradução nossa)

Contudo, para que isso se realize, um dos maiores esforços de quaisquer tendências compreendidas como ecocríticas consiste em evitar a formação e a consolidação de dicotomias cujas intenções são de alargar a distância que o ecocriticismo estabelece entre, de um lado, a cultura e, do outro, a natureza, quer dizer, entre humano e não-humano, percebendo que ambas estão em relação de contato e não de oposição.

Ao longo dos anos de 1990, a maioria dos trabalhos inscritos na perspectiva ecocrítica interessou-se, inicialmente, pela “*Romantic poetry, wilderness narrative and nature writing*”⁴ (GARRARD, 2004, p. 4). Nos 2000, os estudos ecocríticos dilatam a visão crítico-analítica para outras áreas, pois incluem e refletem sobre como o cinema, as produções televisivas, as artes plásticas e a arquitetura tratam da relação entre estética e natureza.

Na entrada no novo milênio, acontecem também os desdobramentos de um subgênero da poesia da natureza revestido pela preocupação que fundamenta o ecocriticismo em duas ações principais: primeiro, o lançamento do número 1 da revista *Ecopoetics*⁵; segundo, a publicação de sucessivas antologias e de estudos privilegiando a divulgação e o conhecimento desse subgênero da poesia da natureza e seus principais expoentes ao redor do mundo.

Inevitavelmente, constata-se a presença de poesia e prosa que relacionam natureza, meio ambiente e cultura humana ao longo da história de várias literaturas, no entanto, há um débito da atual ecopoesia e mais latamente da ecoliteratura com o moderno ambientalismo, o qual tem o *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson como ponto de início.

Sobre expoentes da ecopoesia em alguns países, Heise (2012) indica, por exemplo, Gary Snyder, A. R. Ammons, Joy Harjo, nos Estados Unidos; Elicura Chihuailaf e Leonel Lienlaf, no Chile; José Emilio Pacheco, Homero Aridjis e Alberto Blanco, no México; Nicolas Born, Hans Magnus Enzensberger e Sarah Kirsch, na Alemanha; evidentemente havendo poetas em outros países que pela sua produção literária podem ser identificados como eco poetas, é o caso, no Brasil, de Manoel de Barros, Astrid Cabral e Sérgio Medeiros. Até o momento, umas das principais antologias dedicadas a esse gênero de poesia, além da revista de Jonathan Skinner, é a *The Ecopoetry anthology* (2013), sob a coordenação de Ann Fisher-Wirth e Laura-Gray Street.

Mas, a despeito de ser um gênero literário derivado, interroga-se: qual seria o princípio de base da arte ecopoética que serve de fundamento a determinado tipo de poesia? Um dos entendimentos mais citados é atribuído ao editor da revista mencionada, o qual se dispôs pensá-la nestes termos:

⁴ “poesia romântica, natureza selvagem e escrita da natureza.” (Tradução nossa)

⁵ Os números 1 (2001), 2 (2002), 3 (2003), 4/5 (2004-05) estão disponíveis em: <https://ecopoetics.wordpress.com>.

“Eco” here signals – no more, no less – the house we share with several million other species, our planet Earth. “Poetics” is used as poesis or making, not necessarily to emphasize the critical over the creative act (nor vice versa). Thus: ecopoetics, a house making. (SKINNER, 2001, p. 7)⁶

Tendo em vista essa definição, alguns autores, concentrando-se no que poderia ser considerado como traço distintivo desse novo subgênero de poesia, propuseram caracterizações, algumas soando bastante vagas ou inexatas diante da complexidade de elementos agrupados sob esse novo rótulo e da relação mantida com outros tipos de poesia em função de afinidades ou semelhanças compartilhadas.

Definição bastante reconhecida e reproduzida é a de J. Scott Bryson (2002, p. 7), para o qual uma ecopoesia deveria ser identificada pela íntima articulação de três fatores: *“ecocentrism, a humble appreciation of wilderness, and a skepticism toward hyperrationality and its resultant overreliance on technology”*.⁷

Da primeira característica, infere-se que essa seria uma atitude a favor da interconexão entre o que se entende como humano e como não-humano, já que se está diante de uma realidade na qual tudo se encontra em constante mudança, mas também em constante relação.

Isso aponta imediatamente para a segunda característica, pois se da primeira se depreende a atitude humana de não humanizar a natureza, dessa outra se percebe a postura de reconhecimento das limitações dos seres humanos diante da natureza do mundo físico, visto que a crescente interferência humana através da tecnologia e a excessiva confiança do homem na razão tecnológica como via de evolução e avanço têm causado danos irreparáveis ao planeta e ameaçam a vida na terra.

Além disso, tais ações provocam e concorrem para a extinção de diversas espécies. Resta, por isso, a terceira característica, qual seja, a necessidade urgente de se aderir a uma postura cética a respeito dos ditos benefícios da modernidade e do “tecnologizar”.

John Bennett (2004) apresenta caracterização que inclui, além das três de J. Scott Bryson, outras mais, elencando-as na seguinte ordem: uma ecopoesia deveria ser: a. bio/eco-cêntrica; b. autoconsciente não auto-obsessiva; c. inter-relacionada; d. a celebração do comum não do sublime, do local, raramente do global; e. orientada para o mundo (e para a palavra) – dupla responsabilidade; f. discursiva; g. didaticamente informacional; h. prescritiva.

⁶ “‘Eco’ aqui sinaliza, nem mais nem menos, a casa que dividimos com outras milhões de espécies, isto é, nosso planeta Terra. ‘Poética’ é usada como *poesis* ou criação, não necessariamente a fim de enfatizar o ato crítico acima do criativo, nem vice-versa. Assim: ecopoética, criação de uma casa.” (Tradução nossa)

⁷ “ecocentrismo, uma humilde apreciação da natureza selvagem, e um ceticismo a respeito da hiper-racionalidade e sua excessiva confiança na tecnologia”. (Tradução nossa)

Essa caracterização desmascara a persistência de falsas visões a respeito da literatura focada na natureza, no mundo físico. Torna-se essencial, portanto, ir na contramão do antropocentrismo e a favor da presença da natureza na poesia. Abraça-se a dimensão estética da arte não como inferior ou mero objeto de representação, mas um outro com características próprias e em igualdade com o humano, procedendo-se a uma reconciliação em vez de oposição da esfera cultural e da natural, dada a inter-relação entre os seres no mundo.

A ecopoesia retrata a natureza por meio de si mesma sem que recorra a excessivos simbolismos que beírem à abstração, mas que essa poesia possa manter o tom do observável, do vivível, da cotidianidade e independentemente da extensão explore o mundo ao redor como percebido, como sentido pelo poeta, ao mesmo tempo podendo funcionar como caminho de vida, sempre dinâmico, em constante fluxo e inspire outros a seguirem em direção à reconciliação com o mundo do qual e no qual vivem.

Ann Fisher-Wirth e Laura-Gray Street (2013) retomam a discussão sobre as características dessa poesia bem como as semelhanças e as afinidades compartilhadas com os outros subgêneros mencionados a seguir por Malcolm K. McNee. As autoras analisam que, se por um lado, era tarefa da poesia da natureza retratar o meio físico e, desde a década de 1960, voltar seu olhar para os problemas e a crise ambientais que começavam a ser percebidos e discutidos em nível global, por outro, nos últimos anos, essa responsabilidade esteve a cargo da ecopoesia, palavra mais apropriada para representar o tipo de poesia relacionado com essa crise, com seus condicionantes e consequências, tendo sido moldado por tal problema e pretendendo responder-lhe igualmente.

Ademais, continuam as autoras:

The term has no precise definition and rather fluid boundaries, but some things can usefully be said about it. Generally, this poetry addresses contemporary problems and issues in ways that are ecocentric and that respect the integrity of the other-than-human world. It challenges the belief that we are meant to have dominion over nature and is skeptical of a hyperrationality that would separate mind from body – and earth and its creatures from human beings – and that would give preeminence to fantasies of control. (FISHER-WIRTH; STREET, 2013, p. XXVIII)⁸

⁸ “O termo não possui uma definição precisa e fronteiras bastante fluidas, mas algumas coisas podem eficazmente ser ditas sobre ele. Geralmente, essa poesia se refere a problemas e questões contemporâneas tratadas de maneira ecocêntricas e que respeitam a integridade do mundo além-do-humano. Ele desafia a crença de que somos nós quem devemos ter domínio sobre a natureza e é cético em relação à hiper-racionalidade que deveria separar a mente do corpo – e a terra e suas criaturas dos seres humanos – e isso daria preeminência a fantasias de controle.”

A respeito dessas fronteiras fluidas e da produção poética que surgiu em decorrência da referida crise ambiental, um detalhe frisado pelas autoras e considerado por Malcolm K. McNee (2014) aponta para um impasse a ser esclarecido sobre a existência de pelo menos três grupos de poesia reunidos sob o designativo ecopoesia, parecendo, pois, a mesma coisa, mas havendo significativos elementos que os distinguem.

O primeiro grupo reúne a chamada **poesia da natureza**. O segundo, a **poesia ambiental**. O terceiro, a **poesia ecológica**. A diferença reside no fato de que a poesia da natureza está mais comprometida com a natureza como fonte de inspiração e representação; a poesia ambiental, como subgênero da anterior, está mais relacionada com as discussões ambientalistas (desmatamento, degradação, poluição, aquecimento global etc.), tendo, por isso, tom de ativismo ambiental e engajamento político. Divergindo das anteriores, a poesia ecológica investiga a relação estabelecida entre natureza e cultura, ou seja, entre o não-humano e o humano, entre a linguagem e a percepção, entre o expresso e o sensorial.

Esse terceiro grupo caracteriza-se pelo intelectualismo e pelo experimentalismo e, dos três tipos, está mais próximo do que se quer entender como ecopoesia, afinal, não pretende ser mera representação, caso do primeiro grupo, nem ativismo ambiental, caso do segundo, mas propor um trabalho com a linguagem, fazendo uso de quaisquer recursos estilísticos conhecidos pelos autores praticantes dessa vertente, cite-se, a título de exemplo, como Manoel de Barros subverte as regras e convenções gramáticas (concordância, grafia) dando origem à uma poesia que se arrisca exatamente no movimento de experimentar.

De todo modo, cada uma dessas categorias contribui para a formação e para a composição da ecopoesia, seja como contemplação (poesia da natureza), ativismo (poesia ambiental) ou autorreflexão (poesia ecológica), pois a ação de criar supera quaisquer definições ou categorizações. Tais classificações funcionam, pois, como caminho orientador, quando se escrevem e analisam poesias que retratem o meio físico e componham uma paisagem que harmonize ou contraponha natureza e civilização.

Essa postura de cuidado evita afirmações do tipo que definem a ecopoesia como algo que não é, por exemplo, confundindo-a com ecopolítica, pois a perspectiva de onde a ecopoesia busca partir é orientada para incluir e não contrário e de alguma forma a linguagem política, como esteja revestida, separa, segrega, exclui, categoriza, enquanto o poeta que se dedica a sentir, pensar, representar ou problematizar o mundo físico, estando nele ou não, possui uma visão que se afasta do querer possuir, dominar, limitar, em suma, agir como proprietário.

Assim, ecopoesia também não deveria ser entendida como *“synonymous with writing that is pragmatically green: a manifesto for ecological correctness will not be poetic because its language is bound to be instrumental, to address*

questions of doing rather than to “present” the experience of dwelling”⁹ (BATE, 2000, p. 42).

Para tanto, os ecopoetas preocupam-se com a experiência relatada, com a presença informada, com os modos de ser manifestos no poema apenas como uso das capacidades imaginativas e cognitivas do ser humano, não abrindo espaço a composições que queiram se limitar a representar, ilustrar, mapear um território ou realizar alguma classificação de espécies.

Não que estejam ausentes, pois são formas de discurso e todas são comunicadas pela linguagem, contudo, à luz do que expressam os teóricos dessa tendência de poesia, trazer à consciência, despertar a atenção, mediar a reflexão sobre as questões que desde a segunda metade do século passado tornaram-se agenda, temas inevitáveis de discussão a respeito da relação homem e meio físico, parecem ser tarefas fundamentais de toda produção literária que se queira reconhecida como ecopoesia.

Manoel de Barros: uma poesia ao rés do chão¹⁰

Manoel de Barros compôs uma obra cujos tons transitam do regional/local para o autobiográfico/existencial e flerta com o experimentalismo. Tais relações acontecem por intermédio do que se pode denominar de as coisas do Pantanal (MCNEE, 2014), ambiente no qual viveu a maior parte de seus noventa e sete anos de existência, e, apesar de ter iniciado sua carreira literária relativamente cedo, em torno dos 20 anos de idade, somente alcançou reconhecimento décadas depois.

Richard Young e Odile Cisneros (2011, p. 73) entendem que Manoel de Barros *“writes a poetry of the quotidian, mainly inspired by his homeland and nature, the observation of which leads to more profound existential reflections. His poetry attempts to recuperate the notion of a primordial Edenic language”*¹¹. Linguagem edênica apreensível aos poetas que *“voltassem às crianças que foram / Às rãs que foram / Às pedras que foram. / Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua”* (BARROS, 2010, p. 266).

Associado à “Geração de 45”, devido à participação na antologia *Panorama da Nova Poesia* (1951) de Fernando Ferreira de Loanda, com a publicação de onze

⁹ “sinônimo de uma escrita que é pragmaticamente verde: um manifesto por correção ecológica não poderá ser chamado de poético porque sua linguagem é bem mais instrumental, mais endereçada a questões sobre fazer do que “apresentar” a experiência de habitar”.

¹⁰ Empréstimo, com o devido respeito e reconhecimento, o subtítulo de incursão teórica realizada por Berta Waldman, incluída no volume de *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*, em 1990, de acordo com as referências de Rosidelma Pereira Fraga (2014).

¹¹ “escreve uma poesia do cotidiano, principalmente inspirada pela sua terra natal e pela natureza, observação que leva a profundas reflexões existenciais. Sua poesia pretende recuperar a noção de uma primordial linguagem edênica”.

poemas, Alfredo Bosi (2008, p. 488) destaca a produção manoelina em meio a um cenário de descentralização estilística e temática, resultante da vivência do poeta com o ambiente que lhe configurou a voz, o Pantanal, acrescentando ter sua obra somente alçado “o êxito que merece[u] depois que sopraram também no mundo acadêmico da ecologia e da contracultura.” O que fornece indícios para se afirmar que o crítico literário está aludindo ao ambientalismo moderno mencionado em tópico anterior.

Cabe ressaltar que a despeito do vínculo, Manoel de Barros não “pertenceria” à uma geração, inclusive pela data de publicação de seu primeiro livro, mas teria sua atividade literária atravessada pelos movimentos da Geração de 30, cujo proceder literário indica consciência de seu desenvolvimento e fazer poéticos, por isso mesmo voltando-se para seus predecessores, e de 45, afirma Paulo Benites (2016, p. 92), informando que nenhum dos poemas contidos na antologia de Loanda chegou a ser publicado “em qualquer obra de Manoel de Barros.”

Se sobram tentativas de categorizações, parece mais coerente que o próprio versejador dê testemunho de si, de sua procedência e do início de sua caminhada como o faz no poema “Autorretrato falado”:

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da
Marinha, onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de
estar entre pedras e lagartos.
(BARROS, 2010, p. 324)

Crê-se ser importante pontuar que passeiam pelos livros manoelinos, quer como epígrafe quer no interior dos poemas, referências advindas da filosofia, da literatura, de personagens e eventos históricos do Brasil e de outros países, do cinema, da música, da pintura/escultura¹², canônicos ou não, enriquecendo as paisagens poéticas construídas pelo pantaneiro ao longo de seus dezessete livros de poesia publicados em um espaço que cobre mais de sete décadas de intensa atividade literária.

¹² Algumas referências citadas por Barros: da filosofia (Aristóteles, Santo Agostinho, Kierkegaard, Darwin, Sartre, Barthes); da literatura (Homero, Ovídio, Apuleio, Camões, Padre Antônio Vieira, Baudelaire, Rimbaud, Olavo Bilac, Paul Valéry, Joyce, Fernando Pessoa, Katherine Mansfield, César Vallejo, Mário de Andrade, Francis Ponge, João Guimarães Rosa, Cortázar, Antônio Houaiss, Douglas Diegues); do cinema (Charles Chaplin, Buñuel, Fellini); da música (Vivaldi, Bach, Beethoven, Chopin, Bola Sete.); da pintura/escultura (Rodin, Van Gogh, Klee, Picasso, Braque, Modigliani, Chagall, Miró, Arthur Bispo do Rosário).

Devido ao direcionamento da discussão enfatizando a caracterização de Barros como eco poeta, muitas outras questões ficam à deriva como o peso das influências em sua escrita, cite-se o exemplo do *flâneur* de Baudelaire; a musicalidade na configuração de sua paisagem lírica; o estilo particular de métrica e composição adotado pelo poeta; o aprofundamento do exercício da inovação pelos neologismos ou regionalismos; a função desempenhada pelas numerosas sinestesias e outros recursos de linguagem aplicados nas suas composições; as variadas concepções de poeta e poesia expressas por Manoel de Barros; o significado das cores (amarelo, vermelho, branco, verde), principalmente o azul, frequente em praticamente todos os livros e com uma explicação à parte nos seguintes versos: “O azul é muito importante na vida dos passarinhos / Porque os passarinhos precisam antes de belos ser / eternos.” (BARROS, 2010, p. 401); entre outros temas passíveis de estudo na poesia do pantaneiro.

A respeito do experimentalismo manoelino e sua prática de quebra da normatividade gramatical e do jogo linguístico que realiza, indício é apresentado neste trecho de *Livro sobre nada* (1996), no qual se lê:

¹Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés. (BARROS, 2010, p. 338)

Essa citação expõe não apenas o desejo do poeta pantaneiro de subverter os costumes e o falar normativo pelo popular, ou melhor, a valorização do falar mais orgânico, mas também aponta um traço de seus versos que o caracterizariam como eco poeta: a intenção de fazer parte do mundo físico (ressonância atávica), de resgatar algo que a civilização e a cultura de alguma maneira subtraíram (memórias fósseis), de retornar às origens ao dizer: “Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce / por dentro deles um desejo de árvores e aves” (BARROS, 2010, p. 199).

Somando-se a isso as características da ecopoesia enunciadas, haja vista o protagonismo atribuído ao mundo físico, trazido de pano de fundo para o primeiro plano da poesia, a composição manoelina adquire uma tonalidade bastante bio/eco-cêntrica, pois dialoga com o perspectivismo ameríndio definido por Eduardo Viveiros de Castro (1996) como uma concepção de mundo segundo a qual não há uma visão, a humana, mas cada ser é capaz de interpretar o mundo de acordo com seu próprio entendimento. O que se pode vislumbrar nos versos seguintes de “O menino e o córrego”:

III

No chão da água
luava um pássaro
por sobre espumas
de haver estrelas

A água escorria
por entre as pedras
um chão sabendo
a aroma de ninhos
(BARROS, 2010, p. 104)

Não apenas o elemento humano possui pessoalidade, o chão também é dotado da capacidade de saber as coisas, de interpretá-las. Dessa forma, a inter-relação ecopoética se estabelece, como anunciado pelo perspectivismo, pois tudo está em constante contato, logo, não há inferior e superior, há somente os seres no mundo em produção, como nos versos de “Lides de campear”:

Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo. (BARROS, 2010, p. 209)

Em outros momentos, evidencia-se a expressão de outra característica da ecopoesia, a humildade do humano perante o mundo físico, sendo aquele nem mais nem menos que este, mas ambos estando no mesmo nível existencial, pois o humano é produto da natureza e a ela há de retornar no devido momento de sua decomposição como ser bem como tudo que é humano também se torna morada natural, cabe buscar compreendê-lo a partir de si mesmo como nos versos seguintes:

IX

Bernardo escreve escoreito, com as unhas, na água,
O Dialeto-Rã.
Nele o chão exuberava.
O Dialeto-Rã exara lanhos.
Bernardo conversa em rã como quem conversa em
Aramaico.
(BARROS, 2010, p. 244)

O mesmo esforço de estar na natureza buscando sintonia e vivência real com essa, assim, reaprender as línguas do mundo, dos seres, das coisas, línguas que não se ensinam pelo contato cultural, mas pela experiência com o ambiente físico, é algo reconhecido pelo eu lírico em trecho mais adiante:

VI

No que o homem se torne coisal – corrompem-se nele
os veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que
empoema o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos, um
inauguramento de falas.
Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer.
(BARROS, 2010, p. 265)

Além das variadas referências teóricas e do forte elemento que é o mundo físico¹³ conhecido e observável pelo poeta e tudo o que ele contém, a obra manoelina tende a ser reconhecida pelos neologismos que circulam em seus versos, imperando no processo de formação de novas palavras o tipo denominado neologismo sintático através do qual vocábulos se formam “a partir de elementos do próprio idioma, agrupados de maneira inusual, com ajustes no significado”, seja por derivação (prefixal, sufixal, parassintética) ou por composição (justaposição, aglutinação) e casos especiais de composição (por formação de palavra-valise, por reduplicação, por formação de siglas), conforme explica Maria Lucia Mexias-Simon (2001), existindo também a possibilidade de surgimento de novas palavras por truncamento, transposição semântica, empréstimo ou decalque.

Casos desse evento linguístico recorrentes na produção do poeta pantaneiro são os da formação de novas palavras, termos ou expressões pelo acréscimo dos prefixos des- e anti-, os quais, de acordo com Antônio Houaiss (2009), portam entre seus significados a ideia de oposição ou negação.

¹³ Bastante presente nas referências a animais (bem-te-vi, tuiuiú, garça, anu-branco, sabiá, urubu, avestruz, caracol, rã, sapo, caranguejo, borboleta, cobra, tartaruga, quati, tatu, camaleão, formiga etc.) e plantas citadas por Barros (girassol, lírio, rosa, açucena, violeta dália etc.).

É o que se pode notar, por exemplo, em antissalmo, *desheroí*¹⁴, *antióbvio*¹⁵, *desexplicar*¹⁶ e *desutilidade*¹⁷, indícios desse processo de formação de palavras, neologismo sintático, através da derivação prefixal; ocorrem ainda registros de derivação por sufixação com -al que, para Antônio Houaiss (2009), pode ser utilizado para formar adjetivos ou substantivos com ideia de coleção, como *coisal*, no trecho acima, *letral*¹⁸ e *trastal*¹⁹; de derivação imprópria, como a conversão de substantivos em verbos ou adjetivos, é o caso de *pedra*, *borboletam*²⁰, *insetoso*, *violosa*²¹; no entanto, não se esgotam as ocorrências de neologismos por outros processos como a composição por justaposição, encontrando-se registros em nomes de personagens citados, como é o caso de *Mário-pega-sapo*, *Zezinho-margens-plácidas*, *Maria-pelego-preto*, *Mariquinha-besouro*, *Antoninha-me-leva*, todos esses constantes no primeiro livro do poeta *Poemas concebidos sem pecado* (1937).

Por outro lado, o trecho reproduzido há pouco demonstra que tanto “os veios comuns do entendimento” quanto a “agramaticalidade quase insana” referenciam a relação *razão versus* sensibilidade, *conhecimento-cultura versus* natureza-mundo físico que permeiam, por exemplo, a milenar discussão filosófica que põe em um extremo a razão e no outro os sentidos como possíveis fontes do conhecimento humano.

A seguir, entram em cena os louvores à razão tecnológica que atrofia o diálogo, que põe em perigo os mundos, natural e cultural, surgindo novo apelo dessa vez em favor não dos objetos, do saber científico, tecnológico que possibilitou o pisar na lua e duas cidades japonesas serem quase varridas do mapa; o novo apelo é para um retorno ao início, às origens das coisas, confessa o pantaneiro nos versos de *O livro das ignoranças* (1993), compreendendo que “O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas” (BARROS, 2010, p. 321).

¹⁴ Título do poema “Antissalmo por um *desheroí*” (BARROS, 2010, p. 125).

¹⁵ No poema “Um amigo” se lê: “É o próprio esquisitão que aprendeu paciência sem cartilha. O invio nato. O *antióbvio*” (BARROS, 2010, p. 215).

¹⁶ “Ao poeta faz bem / *Desexplicar* – / Tanto quanto o escurecer acende os vaga-lumes.” (BARROS, 2010, p. 265).

¹⁷ “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética. / Nos fundos do quintal era muito riquíssimo nosso *dessaber*.” (BARROS, 2010, p. 329)

¹⁸ “A palavra *garça* em meu perceber é bela. / Não seja só pela elegância da ave. / Há também a beleza *letral*.” (BARROS, 2010, p. 438-439)

¹⁹ “(*Nadifúndio* é um lugar em que *nadas* / [...] O nada destes *nadifúndios* existe e se escreve com letra minúscula.) / Se trata de um *trastal*.” (BARROS, 2010, p. 242)

²⁰ “1. *Uma rã me pedra*.”, “3. *Os jardins se borboletam*.” (BARROS, 2010, p. 358, *itálicos do autor*)

²¹ “Ditados (dois) inscritos na parede de uma tapera: / 1. Homem *astroso*, sujeito *insetoso*, mulher / *violosa* não acertam na prosa.” (BARROS, 2010, p. 295)

É em momento posterior dessa cosmologia narrada pelo poeta que aparece o elemento humano, o qual, portanto, não tem prevalência nem domínio ou força de domínio sobre as coisas; como propõem os traços característicos da ecopoesia é preciso assumir a responsabilidade para com o mundo físico, ser cético diante dos benefícios tecnológicos, confessa o verzejador que prefere as palavras do que um trem como transporte²²:

9.

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá
mas não pode medir seus encantos.

A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

10.

Mosca dependurada na beira de um ralo –
Acho mais importante do que uma joia pendente.

Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos
que os antigos egípcios faziam
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.

O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais
importante do que uma Usina Nuclear.

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.
Assim, o pássaro *tu-you-you* é mais importante por seus
pronomes do que por seu tamanho de crescer.

É no ínfimo que eu vejo a exuberância.
(BARROS, 2010, p. 340-341)

²² Alusão ao último verso do poema “Retrato do artista quando coisa”, 2. “Gosto de viajar por palavras do que de trem” (BARROS, 2010, p. 358).

Manoel de Barros expressa como o mais sublime não está ao alcance da tecnologia, amiga do complexo e do estrutural, já que não há cálculo capaz de medir a beleza dos encantos de um sabiá, muito menos há potência nuclear capaz de ser tão devastadora e ter força de aniquilação quanto uma formiga em ação no seu meio de vivência. Não há peso natural que um ser humano possa carregar que supere a resistência desse simplório inseto que passeia pelo concreto urbano, recolhe seu alimento das sobras das mesas e faz morada onde mais incomoda, mas quem estava aí, no mundo, primeiro?

Não resta dúvida que o ímpeto natural contido nesses versos manoelinos provocam a humanidade praticante do consumo e admiradora do excesso, sempre em busca de informação e tecnologia, mas não para sobreviver e sim para espoliar a um momento de reflexão, como chamado para uma pausa, para um vislumbrar as maravilhas que o engenho humano não há de superar, ainda que invente padrões não praticados pela natureza, afinal, não é objetivo desta tornar-se uma artista do desvario, do desperdício ou do capricho, somente seguir o seu fluxo, manter seu equilíbrio e, como pretendeu o pantaneiro, lançar ao humano o desafio da escuta, da humildade, da contenção, do sossego.

Considerações finais

Por esses tons, por esses compassos, por essas demonstrações de “coerência vigorosa e serena”, como diz Alfredo Bosi (2008, p. 488), é que se pode afirmar a potência dessa voz que soa como forte representante da ecopoesia no país, capturada pelas redes desse tipo de lírica que nasce na crista de uma crise, mas sem perder seu valor estético é capaz de alertar, transmitir e sensibilizar o leitor.

Manoel de Barros não fez mais que cantar sua vida, seu cotidiano e desconhecimentos de primitivo²³; cantou além disso um mundo para onde somente se tem mais olhado em função das notícias e estudos alertando sobre os perigos em que se encontra a vida, toda forma de vida, no planeta.

Em seus versos, o pantaneiro revela seu comprometimento e sua profunda conexão com a natureza e com a paisagem de sua terra já que através de seu canto de louvor e reconhecimento quer contribuir para a reflexão tanto buscada por aquele tipo de lírica que se delinea na sua intensa relação com todas as formas de vida quanto na convivência harmônica com o mundo físico.

Este breve mapeamento não esgota os indícios de ecopoesia possíveis de serem identificados na lavra manoelina nem delineou isso como objetivo, mas manteve-se à caça de deslimites e bem moda ave, contraindo visão fontana a fim de ver “as coisas / por igual / como os pássaros enxergam.” (BARROS, 2010, p. 425), ver sem que o excesso de informação comprometa o vislumbre.

²³ Alusão a verso do poema “Biografia do orvalho” (BARROS, 2010, p. 371).

Autor de volumosa obra poética, mas tardio reconhecimento, Manoel de Barros não permitiu que tal soasse como obstáculo à sua criação literária e os reflexos desse movimento, assegura Rosidelma Pereira Fraga (2014), têm sido evidenciados na última década através do registro de defesa de dissertações e teses e da publicação de artigos em periódicos, os quais se aventuram, partindo de distintos olhares e perspectivas, nas várias nuanças e chaves de leitura que sua poética permite realizar.

Por esse motivo, torna-se incorreto defender que a poesia do pantaneiro é simples ou meramente figurativa; quem prossegue nessa perspectiva não está realmente atento aos versos do poeta que, sendo adulto, prefere-se menino e sendo menino percebeu que não canta como cantam os poetas, pois “para cantar é preciso perder o interesse de informar” (BARROS, 2010, p. 458).

De outro modo, a sede de informar criticada pelo poeta escancara seus abismos técnicos, a superficialidade de seu conteúdo e produz seus próprios monstros sendo preferível, como caminho proposto pelo pantaneiro, estar nas coisas do mundo, fazer parte delas, ser com elas e com elas se comunicar.²⁴

CANTUÁRIO, V. A. P. Manoel de Barros, eco poet by nature. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 17-33, 2020.

■ **ABSTRACT:** *This article presents and discusses Manoel de Barros as an eco poet, considering what is said by J. Scott Bryson (2002), John Bennett (2004), Ann Fisher-Wirth and Laura-Gray Street (2013) about poetry and nature; Cheryll Glotfelty (1996) and Greg Garrard (2004) about ecocriticism, Malcolm K. McNee's (2014) considerations on Barros' poetry, the first one to write directly about the pantaneiro's work as ecopoetry, as well as Rosidelma Pereira Fraga (2014) about Barros' critical fortune, trying to build a biographical portrait and stylistic perception, observing his poetical language, the themes addressed by him, properly equated with ecopoetry characteristics and elements.*

■ **KEYWORDS:** *Manoel de Barros. Ecopoetry. Contemporary Brazilian Poetry. Ecocriticism.*

²⁴ “35 Eu queria fazer parte das árvores como os pássaros fazem. / Eu queria fazer parte do orvalho como as pedras fazem. / Eu só não queria significar. / Porque significar limita a imaginação. / E com pouca imaginação eu não poderia fazer parte de uma árvore. / Como os pássaros fazem. Então a razão me falou: o homem não pode fazer parte do orvalho como as pedras fazem. / Porque o homem não se transfigura senão pelas palavras. / E isso era mesmo.” (BARROS, 2010, p. 465)

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BATE, Jonathan. **The Song of the Earth**. London: Picador, 2000.
- BENITES, Paulo. Poesias: as rasuras da modernidade na poética de Manoel de Barros. **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 8, p. 89-100, jul.-dez. 2016.
- BENNETT, John. **A New Defence of Poetry: and a New Possibilities from Hypertext to Ecopoetry**. Thesis (Doctorate in Philosophy) – University of Wollongong, 2004. Disponível em: <https://ro.uow.edu.au/theses/478/>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- BRYSON, J. Scott. Introduction. In: _____. **Ecopoetry: a critical introduction**. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2002. p. 1-13.
- FISHER-WIRTH, Ann; STREET, Laura-Gray (Eds.). Editor's Preface. In: _____. **The Ecopoetry Anthology**. San Antonio: Trinity University Press, 2013. p. xxvii-xxxi.
- FRAGA, Rosidelma Pereira. **Recepção e convergência na obra de Manoel de Barros: poesia, ilustração e paratextualidade**. Tese (Doutora em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO: Universidade Federal de Goiás, UFG, 2014.
- GARRARD, Greg. **Ecocriticism**. New York, NY: Routledge, 2004.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction. In: _____. FROMM, Harold (org.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996. p. xv-xxxvii.
- HEISE, U. K. Environment and Poetry. In: GREENE, Roland *et al* (org.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4th ed. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012. p. 437-438.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- HOWARTH, William. Some Principles of Ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (org.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996. p. 69-91.
- MCNEE, Malcolm K. Manoel de Barros and Astrid Cabral between Backyard Swamps and the Cosmos. In: _____. **The Environmental Imaginary in Brazilian Poetry and Art**. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014. p. 37-69.

MEXIAS-SIMON, Maria Lucia. Neologismos. **Anais do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia**, 27 a 31 de agosto de 2001. Cadernos do CNFL, série V, nº 02 – Estudos de Textos – Tradução, Análise e Edição. Rio de Janeiro: UERJ/ CiFEFiL, 2001. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/>. Acesso em: 19 fev. 2020.

SKINNER, Jonathan. Editor's Statement. **Ecopoetics**, no. 1., winter, p. 5-8, 2001. Disponível em: <https://ecopoetics.files.wordpress.com/2008/06/eco1.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, 2(2), p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020.

YOUNG, Richard; CISNEROS, Odile. Manoel de Barros. In: _____. **Historical Dictionary of Latin American Literature and Theater**. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2011. p. 73-74.



A ALDEIA *MARAKA'NÀ*, UMA PLURIVERSIDADE INDÍGENA NO CENTRO URBANO: A REXISTÊNCIA DAS COSMOGONIAS DA FLORESTA

Renata Daflon LEITE*

■ **RESUMO:** Analisa-se a aldeia *Maraka'Nà* enquanto dispositivo de subjetivação e de produção de singularidades indígenas baseado na composição de um coletivo pluriétnico e multicultural. A descrição do campo estudado se volta para o processo de ressignificação do território investigado, referente ao antigo Museu do Índio, sublinhando tanto a demarcação espacial, quanto a delimitação de uma enunciação indígena na paisagem. Destacam-se o reflorestamento e as inscrições e pinturas em *graffiti* como elementos de afirmação identitária do indígena urbano. Procede-se uma reflexão teórica instigada pela produção conceitual da aldeia centrada nas ideias de pluriversidade e reexistência, a fim de entrever uma cosmologia da floresta no funcionamento de uma universidade indígena pluriétnica autônoma na aldeia *Maraka'Nà*. Defende-se uma produção multicultural diaspórica, centrada na construção de poéticas da diferença e práticas ecosóficas de sociabilidade. A discussão é entremeadada por trechos de entrevistas efetuadas em campo que apontam para a importância de cosmovisões indígenas na construção de uma territorialidade para o vivente.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Pluriversidade. Reexistência. Aldeia *Maraka'Nà*.

Visível do conturbado tráfego da Avenida Maracanã, uma pequena floresta urbana habita o interior de um muro grafitado onde se lê **Terra Indígena: Aldeia *Maraka'Nà***, bananeiras, mamoeiros e toda uma diversidade de espécimes convivem colateralmente com o prédio tombado do antigo Museu do Índio, em um espaço demarcado por suportes de aço, tapumes e telhas que o circundam. Na fachada do prédio, o enunciado **universidade indígena**, surge pintado sobre uma faixa de pano no alto da construção histórica, e, em inscrições grafitadas em spray sobre algumas placas. A floresta instaura pausas na duração terraplanada das vias, ruas e avenidas, inaugurando um lugar que nasce por contrações espaçadas, no contratempo e na

* Pós-doutoranda em Comunicação e Cultura. UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura - Rio de Janeiro - RJ - Brasil. 22290-240 - renatadaflon@gmail.com

urgência de uma avenida que se estreita e se esvazia, sem nunca se apresentar como índice de um trajeto territorializado. Um lugar denota um espasmo, campo de resistência de subjetividades que irrompem no cotidiano. A universidade indígena nasce por erupções sociais, se inscrevendo na superfície da cidade ao demarcar um lugar de rememoração do patrimônio cultural transmitido nos limites do antigo museu retomado, reinventado e reflorestado.

O prédio da rua Mata Machado, 126, vizinho do complexo esportivo do Maracanã mantém sua arquitetura desde 1910 dentro de uma lógica patrimonial de preservação e de transmissão, quando foi sede do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), passando em 1953 a funcionar como Museu do Índio, por meio de movimento idealizado e liderado por Darcy Ribeiro. Em 1977, o Museu é transferido para Botafogo e o prédio fica abandonado por 30 anos, até ser retomado em 2006 por um grupo de indígenas de 17 etnias, autodenominado Movimento Tamoio dos Povos Originários. Em 22 de março de 2013, os habitantes são brutalmente removidos pela polícia. Nesse mesmo ano, o Rio de Janeiro recebeu a Copa das Confederações e se preparava para sediar a Copa do Mundo de 2014. O plano governamental era o de demolição do prédio para construção de um estacionamento no local, ideia que não se concretizou graças à pressão de ativistas e batalhas jurídicas que discutiam o tombamento da construção. Em 16 de dezembro de 2013, foi aprovado o decreto 44.525 para criação do Centro de Referência da Cultura Viva dos Povos Indígenas, através de negociação entre lideranças indígenas e a secretaria de cultura estadual, tendo sido publicado em diário oficial em 17 de dezembro de 2013, sem, no entanto, ter sido efetivamente implementado¹.

Em meio às contradições enunciativas da paisagem, a aldeia *Maraka'Nà* se destaca como singularidade capaz de emitir significados que deslocam a planificação discursiva dos centros turísticos. Partindo do muro da aldeia, entrevemos as nuances cromáticas de um campo semântico tensionado: de um lado o parque aquático Júlio de Lamare, patrocinado pelo governo do estado do Rio de Janeiro e sua Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude (SEELJE) e de outro a arquitetura secular do antigo Museu do Índio, reabitada pelo movimento social indígena, mas sem nenhum apoio governamental para efetivar o restauro do bem tombado. Na entrada do parque esportivo, *banners* promovem um enunciado difuso e reproduzível com a seguinte frase padronizada: vamos virar o jogo; ao passo que técnicas de *graffiti* são utilizadas para visibilizar os limites da aldeia-universidade, dando origem, assim, à uma espécie de arquitetura molecular, característica de um espaço retomado.

O agenciamento territorial em curso na universidade indígena emerge como a produção imprevisível de espaços de vida transversais, onde se dão novos modos

¹ Informação publicada em 9 de abril de 2015 pela Associação Indígena Aldeia Maracanã no *post* *Origens do coletivo Movimento dos Tamoios e da Aldeia Maracanã*. Disponível em: <https://aldeiamaracana.com/> Acesso em: 20 de fevereiro de 2020

de sociabilidade. Trata-se de uma espacialidade configurada em meio a múltiplas mutações do campo social, operando no nível expressivo das combinações moleculares não-lineares, conforme abordadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980, p. 415) em *Mille Plateaux*, gerando um nível semiótico-material de forças de criação envolvidas na delimitação de uma territorialidade aldeada. Sua vitalidade arquitetural rompe com hierarquias estratificantes e arborescentes, operando por rupturas rizomáticas que recusam os modos dominantes de temporalização. Neste sentido, a aldeia *Maraka'Nà* propõe a descoberta de novas cartografias políticas na configuração de transformações sociais processuais, opostas à padronização do desejo e à modelização dos modos de subjetivação. Essa forma de funcionamento desencadeia sensibilidades urbanas contrárias àquilo que Félix Guattari e Suely Rolnik (2013) em *Micropolítica: cartografias do desejo* entendem por serialização da subjetividade, inserindo a luta do movimento social indígena num contexto de singularização subjetiva, pautado pela busca de novos coeficientes de liberdade.

Há um povoamento das paredes do antigo museu efetuado por fragmentos de enunciações deixadas sob a forma de traços, inscrições, desenhos, pinturas e *graffitis*, evidenciando a historicidade do lugar em meio às marcas visíveis de seu trajeto aparente. Elucidamos, neste artigo, uma continuidade de pensamento entre os motivos grafitados e o desenvolvimento de um modelo conceitual próprio ao aldeamento. A palavra **resistência**, por exemplo, inscrita tanto no muro exterior que circunda o território da aldeia *Maraka'Nà*, quanto nas paredes interiores do prédio, denota uma elaboração discursiva diferenciada. Novos modos de resistência fundamentam poéticas e políticas da existência, perfazendo territorialidades cosmopolíticas que se visibilizam sobre o asfalto. Dentro deste contexto, resistir é re-existir enquanto corpo coletivo autodemarcado, por meio de uma lógica emancipadora que atravessa a palavra indígena, prosseguindo em permanência ao transformar ininterruptamente a realidade.

Debaixo de um telhado entrelaçado artesanalmente por folhagem seca sobre uma estrutura de madeira, um tecido branco com a inscrição **Aldeia Maraka'Nà** **Rexiste: Universidade Indígena** em tinta preta e vermelha abre um breve espaço expositivo onde dois *banners* exibem uma sequência de fotos registradas na aldeia. O local funda a topologia de um discurso transversal demarcado apenas pela fragilidade de um muro, que funciona como suporte permanente de inscrições realizadas pelos artistas da resistência. O contorno do rosto feminino da indígena Kae Guajajara pintado por uma grafiteira de origem Mapuche, as cores do artista Chapeleiro e tantas outras interferências urbanas sobre o muro expõem a superfície pictural da fala indígena que delimita o bem patrimonial. Sendo assim, o aldeamento instala um processo de rememoração na cidade, tornando possível a presença de uma cosmologia indígena que se evidencia na relação estabelecida com a terra.

Grafitada em uma das paredes externas do prédio do antigo Museu do Índio, a palavra **pluriversidade** surge como posicionamento crítico diante da unicidade

de sentido denotada pela palavra **universidade** em sua lógica vertical, una e linearizante. A ideia de uma universidade não-una, regida e sustentada pela noção de pluriversidade, traz à tona o conceito indígena de multiverso antropomórfico, tal como mencionado por Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017) no ensaio *Há mundo por vir?*, enquanto noção cosmopolítica que abarca um diálogo de mundos possíveis, múltiplos e polinômicos. Essa não unicidade de saberes pressupõe uma transmissão que remete a um estado anti-nômico e pré-cósmico, regido pela imanência e pela ausência de polaridade humano/não-humano, em que a espécie humana se encontra inserida numa continuidade com outras espécies vivas. Nesta multiversidade, o que se transmite é a vida enquanto fatia do caos originário antropomórfico. A historicidade do lugar dialoga com a territorialidade do espaço, desenhando seus contornos por movimentos de desterritorialização que reconstroem uma espacialidade para o sujeito que habita e é habitado pela pluriversidade de uma origem reinventada.

Pluriversidade indígena e poéticas da resistência

O presente artigo reflete sobre os agenciamentos e as linhas de fuga que atravessam o bloco espaço-temporal constituído pela aldeia *Maraka'Nà* e leva em conta as reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980). Entendemos que a presença desse aldeamento urbano tensiona a lógica estabelecida, inscrevendo novos devires, dentre os quais o devir-índio delimita e demarca identidades locais. O plano de consistência obtido pelas multiplicidades pluriétnicas, em processo indeterminado de individuação, resulta num agenciamento coletivo de enunciação em que as diversas intensidades indígenas desejanter fundam um território nômade para o pensamento. Essa forma não-sistêmica de funcionamento recusa planificações, certezas e previsões.

Segundo Édouard Glissant e François Noudelmann (2018, p. 47), na obra *L'entretien du monde, o monde tremble*² e um *pensée du tremblement*³ é necessário, porque representa mecanismos que nos afastam dos sectarismos e das intransigências de todo sistema de pensamento. A aldeia se desenvolve por blocos de devir e práticas de resistência, em que um pensamento tremular emerge enquanto manifestação do vivente em seus múltiplos modos de existência. A promoção de encontros interétnicos com apoiadores não-indígenas faz circular, neste aldeamento, muito mais um pensamento arquipélico do que continental ou sistêmico. A lógica arquipélica segue, conforme vemos em *Introduction à une poétique du divers*, de Édouard Glissant (1996), o sentido rizomático da relação e do encontro e não a direção de uma raiz-única e homogênea. Seu caráter errático

² “o mundo tremula” (Tradução nossa)

³ “pensamento da tremulação” (Tradução nossa)

dá lugar a praias temporais onde um caos-mundo Glissantiano se instala de forma fragmentar e imediata, irradiando-se em estéticas imprevisíveis e imprezíveis.

A pluriversidade simboliza o cruzamento de línguas e de linguagens, em que continentes reencontram arquipélagos, acarretando poéticas pluriversas que trazem em si, para além de uma alteridade aparente, a potência política de uma mixeidade: *Il est bien vrai que les ennemis du vivant craignent surtout non pas la totalité mais la diversité, non pas l'altérité mais l'étrange et exigeante mixité.* (GLISSANT, 2010, p. 14)⁴ A territorialidade em questão é considerada em sua rítmica de resistência e sonoridade dissonante na paisagem urbana, distendendo os limites territoriais da cultura massiva na América Latina para se estabelecer enquanto prática de autonomia frente ao poder do Estado.

A permanente construção de um sentido diaspórico para as identidades étnicas retomadas no solo indígena da aldeia *Maraka'Nà*, se dá por intermédio de práticas de rememoração de si vivenciadas no cotidiano. A composição de narrativas individuais e coletivas fundamentadas em uma lógica pluriversa, ressignifica a noção de etnicidade, distendendo seus contornos espaço-temporais para dar vazão a vozes heterogêneas capazes de deslocar a fixidez dos discursos sobre uma origem única e estável. Observa-se uma quebra no regime de historicidade através da instauração de uma palavra aldeada no seio da significação urbana. O agenciamento de tipo aldeia-universidade *Maraka'Nà* emerge em sua força singular de diferir, instaurando um presente que abre novas vias de significação na lógica simbólica da paisagem vivida.

Dentre os muitos efeitos de diferença no cotidiano provocados por este agenciamento não-discursivo de enunciação, temos as performances do 1º Festival de Músicas Tradicionais Indígenas, realizado em 14 de dezembro de 2019 na aldeia *Maraka'Nà* onde foram emitidos cantos em *ze'egté*, idioma da família tupy-guarani, por indígenas de origem Guajajara e Guarani. Trata-se dos povos do maracá, de cantoria que relembra a sonoridade do pássaro que dá nome ao rio da região - rio Maracanã - circunscrevendo uma relação identitária que se desenvolve em continuidade com outros existentes. Um dos *performers* apresenta o canto do maracá, introduzindo-o com uma fala explicativa que diz que os indígenas urbanos continuam resistindo com a força que vem dos rituais e das medicinas sagradas, proporcionando-lhes o equilíbrio necessário para a vida na cidade. Dessa forma, ele entoia um canto sagrado que, em suas palavras “traz a força da mata e da floresta”, repetindo continuamente o seguinte trecho: *Uze'Egar Iko/ Ma'A Muzag Iko/ Maraka ho ho*⁵. As performances do Festival denotam uma relação com

⁴ “É bem verdade que os inimigos do vivo temem sobretudo não a totalidade, mas a diversidade, não a alteridade, mas a estranha e exigente mixeidade.” (GLISSANT, 2010, p. 14, tradução nossa)

⁵ Transcrição e tradução de Urutau Guajajara: “Ele canta aqui/ Ele canta qualquer coisa aqui/ Maracá oh oh”

elementos de territorialidade que aludem tanto ao canto do pássaro maracá, quanto ao território onde a aldeia se localiza e, ainda, ao instrumento musical ritualístico denominado maraca, através de um pensamento que estabelece continuidades entre o espaço e a temporalidade, apontando para a terra como elemento identitário que se faz presente no tempo. Presenciamos ainda outro trecho cantado que ressalta esta abordagem: *Maraka Pynik Katu/ Maraka 'Nà Iwi Iwara He*⁶, na sequência foram apresentadas também o canto-dança da jabuti-fêmea (*Zawti Kuz'A*) e o da arara, denotando uma inter-relação entre os viventes e existentes em seus mais diversos modos de expressão.

Em relação a tais práticas, Ailton Krenak (2019, p.32) em *Ideias para adiar o fim do mundo*, comenta: “Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um espiritual.” Movidos por essa ideia, podemos supor que a cada pé de bananeira que se ergue no solo da aldeia, cada ritual, causo, dança, canto, curso de línguas, exposição ou celebração, o céu se suspenderia mais um pouco diante de nossos olhos. O escritor e líder indígena nos lembra da diversidade indígena brasileira, com aproximadamente 250 etnias distintas umas das outras que mantêm o desejo e o direito de diferir entre si, falando mais de 150 línguas ou dialetos. Ele prossegue discutindo a resistência dos povos originários à colonização, ao defender que nesse processo não se identificam indivíduos, mas sim **peças coletivas**, células que transmitem através do tempo visões de mundo. Podemos dizer que essas células se conectam rizomaticamente, partindo de todas as direções e projetando o vivente tanto para o futuro, quanto para uma narrativa das origens, inaugurando mundos possíveis.

Neste sentido, a aldeia *Maraka 'Nà* funciona como campo de resistência para modos de existência multimodais, dando vazão a singularidades coletivas, sujeitos perpassados e movidos não pela ontologia do ser, mas pela potência daquilo que Bruno Latour (2019, p. 212, grifo do autor) em sua *Investigação sobre os modos de existência*, chama de ser-enquanto-outro, abrindo-se para uma outreidade que desloca o binarismo sujeito-objeto para refundar uma significação onde os seres se enunciam: “O ser-enquanto-outro, de fato, se altera e se retoma, nunca é **em si mesmo**, mas sempre **em e por outros**”. Cada língua falada na aldeia pluriétnica supõe muitas formas de ser em associação com diversos modos de existência que se apresentam uns para os outros, fundando a continuidade de um coletivo habitado por descontinuidades, onde um existente não prevalece em relação a outro. É preciso entender os processos de hibridação cultural presentes na aldeia-universidade enquanto motores de renovação da tradição e de reorganização do espaço público, por meio de um movimento de reafirmação identitária e étnica que insere o indígena no imaginário urbano. Inspirados pelo pensamento de Néstor García

⁶ Transcrição e tradução de Urutau Guajajara: “A dança do maracá é boa/ Na terra-tempo do maracá”

Canclini (2015) na obra *Culturas Híbridas*, podemos dizer que, similarmente às culturas populares urbanas, as culturas indígenas urbanas se inserem em vetores de desterritorialização dos processos simbólicos e de expansão dos gêneros impuros.

Desta forma, os povos originários saem de sua posição de espectadores dos meios massivos de produção, debatendo na universidade autônoma pluriétnica os modos de difusão de seus cantos, artesanatos, rituais, medicinas tradicionais e produtos artísticos, num permanente processo de individuação. A aldeia existe quando as culturas populares urbanas dialogam com modos de vida tradicionais, numa lógica que ultrapassa as práticas de consumo e de produção cultural, para concebê-las e resignificá-las à luz de conceituações gestadas em práticas cotidianas de singularização. Os conceitos de pluriversidade e reexistência se apresentam como motores éticos de devir e práticas desejanter frente às estratégias conceituais homogêneas das indústrias culturais, da folclorização massiva e da teatralização do popular. A aldeia urbana funciona por hibridação entre grupos étnicos diferenciados e movimentos culturais, constituindo uma universidade indígena autônoma no interior de seus 14.300 m². Espaço de confluência de saberes e prática multicultural, onde o sujeito indígena afirma sua identidade em meio ao caos citadino. A aldeia *Maraka'Nà* supõe o exercício político e dialógico cotidiano de identidades culturais pluriversas, capazes de fundar micro-espacos de contestação onde se multiplicam práticas diaspóricas baseadas em uma compreensão não-unívoca da etnicidade. Esta problemática nos leva a atentar para o debate proposto por Stuart Hall (2018, p. 99) em sua obra *Da Diáspora*, a respeito da total reconfiguração da vida social necessária para o estabelecimento de uma nova lógica comunitária radicalmente democrática:

[...] a lógica política multicultural requer pelo menos duas outras condições de existência: uma expansão e radicalização cada vez mais profundas das práticas democráticas da vida social, bem como a contestação sem trégua de cada forma de fechamento racial ou etnicamente excludente.

Sem essas condições o multiculturalismo se deteriora em etnicismo absolutista e comunalismos isolados, levando a uma essencialização da diferença cultural que a congela no tempo e na história. Nossa análise caminha no sentido de sublinharmos que a produção conceitual presente nos termos pluriversidade e reexistência denota um pensamento social voltado para uma abertura étnico-racial que se expõe enquanto totalidade aberta, diferença relacional, devir diaspórico heterogêneo. A aldeia *Maraka'Nà* não deve ser vista como um particularismo radical ou exótico, mas sim como prática de diferença, dentro de uma aparente unidade, onde as etnias em relação negociam suas vozes permanentemente.

Ecologias e modos de subjetivação da floresta no centro urbano

Nosso trabalho de campo na aldeia traduz multiplicidades enunciativas que percorrem a espacialidade do território e o espessamento das falas nele emitidas, por entre singularidades em vias de exprimir um devir-índio dotado de territorialidade. A lógica foucaultiana analisada por Gilles Deleuze (1986) em sua obra intitulada *Foucault*, coloca que os enunciados são raros, não apenas de fato, mas de direito, sendo inseparáveis de uma lei e de um efeito de raridade.

Por essa razão, nossa reflexão aborda a presença urbana de um espaço rareificado no qual singularidades móveis são emitidas e gestadas diagonalmente, desde uma regularidade enunciativa lacunar e rarefeita. Entrevemos a constituição de uma duração transversal que promove um atravessamento, definindo linhas de variação inerentes a uma topologia enunciativa móvel que circunscreve não apenas os limites territoriais físicos da terra indígena aldeia *Maraka'Nà*, mas modos de subjetivação e de singularidade que transbordam o território para insistir enquanto práticas existentes processuais. Na aldeia em questão há uma curva enunciativa pluriétnica que define um espaço de enunciação ao mesmo tempo em que é definida por ele, projetando uma emissão regular de singularidades.

Esses vetores de resistência perpassam a fala de nossos entrevistados, quando, por exemplo, o artista plástico indígena Jair Seixas Rodrigues⁷, de origem Pataxó Baenã, descreve o território da aldeia *Maraka'Nà* como um espaço sagrado, que passa pelo que ele denomina de **vulsões**. Estas seriam erupções de ancestralidade impulsionadas pela convivência pluriétnica. Jair percebe a espiritualidade do prédio tombado do antigo Museu do Índio na presença de uma imensa árvore enraizada em suas paredes. Segundo ele, esta denota uma relação temporal em que os antepassados das centenas de etnias existentes permanecem perto de nós e insistem em retornar como espíritos manifestos nessa forma natural rizomática que compõe e entrelaça a arquitetura predial.

Outro entrevistado, o indígena Ash⁸, de origem Ashaninka, coloca que a resistência cultural e política é a afirmação de uma liberdade, quando seus filhos podem correr por um espaço livre e se alimentar de frutas colhidas no pé ao invés de “se envenenar com agrotóxicos e com comidas que não tem espíritos”, gerando a necessidade de construir um espaço regido pela pluriversidade étnica com a criação de bancos de dados das línguas, das sementes e dos saberes ancestrais trazidos pelos antepassados a fim de compor uma plurinacionalidade. Para Ash, a aldeia *Maraka'Nà* existe para defender a memória originária da plurinacionalidade de Pindorama, com seus biótipos pluriversos, defendendo a pluriculturalidade enquanto resistência frente ao projeto estatal de apagamento das identidades

⁷ Entrevista realizada na aldeia *Maraka'Nà*, concedida a autora em 11 de fevereiro de 2020

⁸ Entrevista realizada na aldeia *Maraka'Nà*, concedida a autora em 10 de fevereiro de 2020

originárias. Ele relembra que o reflorestamento empreendido seguiu a cosmologia da floresta, sendo necessário retirar três camadas de concreto para poder chegar na terra, renovando, assim, uma rede quântica de conexões, já que cada planta tem um pensamento próprio:

Tá vendo onde que tem aquela palha de bananeira ali, eu vou botar uma muda de laranja agora, mas porque, porque a terra precisa é, se conectar com o céu e aí esse espírito que você fala, ele se engendra, vem de lá de cima, entra na copa da árvore e vai pra raiz, aí ele entra na raiz, então há uma conexão espiritual entre a terra e todos esses planos e as dimensões em que estamos, isso é o equilíbrio. Quando você tira uma área grande e faz essa desconexão, há um desequilíbrio quântico, energético, porque a planta ela tem um pensamento, então ela precisa se conectar com os céus, com as outras dimensões, então essas conexões elas criam fibras dessas conexões, porque há uma atração.

Todas as plantas que florescem na aldeia *Maraka’Nà* tem, segundo Ash, conexão com o mundo espiritual, sobretudo as consideradas plantas de poder, como o camarampí e a oroa com as quais se faz a *ayauaska*, bem como outras medicinas sagradas cultivadas que contribuem para aceder a dimensões ancestrais de conhecimento. No mural informativo da aldeia, um recorte da reportagem do cacique Raoni Metuktire ao *The Guardian* enfatiza o ataque aos espíritos da Terra e reforça que todo existente é dotado de espiritualidade:

Pedimos que você pare o que está fazendo, pare a destruição, pare o seu ataque aos espíritos da Terra. Quando você corta as árvores, agride os espíritos de nossos ancestrais. Quando você procura minerais, empala o coração da Terra. E quando você derrama venenos na terra e nos rios – produtos químicos da agricultura e mercúrio das minas de ouro – você enfraquece os espíritos, as plantas, os animais e a própria terra. (METUKTIRE, 2019, n.p.)

Nessa reportagem, o líder indígena prossegue sublinhando que as árvores, as plantas, os animais, os rios e a terra devem ser respeitados “porque todas essas coisas têm espíritos, todas elas são espíritos, e sem os espíritos a Terra morrerá, a chuva irá parar e as plantas alimentares murcharão e morrerão também” (METUKTIRE, 2019, n.p.). O replantio na aldeia-universidade pluriétnica iniciou, segundo Ash, em 2011, obedecendo a vontade do Grande Espírito que se apresentou em uma cosmovisão:

[...] aí um dia o Grande Espírito veio e falou assim: Está na hora de plantar, aí eu, hum, então lá na entrada, era tudo aberto, ali eu fiz umas escadarias, aproveitei as pedras paralelepípedas e fiz uma arquitetura versão inca, né, porque era uma

baixada, né, então botei os degraus e aí plantei, comecei a plantar milho, abóbora, até hoje tem as coisas, batata doce, as coisas assim começaram a nascer, né, por quê? Porque nós entendemos que quando a terra ela nos chama, ela pede. Porque nós somos guardiões dela, ela pede para que nós a cuidemos, então quando nós tira um pedaço de asfalto, um pedaço de concreto, a Terra, que é o nosso planeta, ela fica feliz, ela sorri, porque ela entende que vai entrar água, vai ficar flácida, não vai ficar dura pra quebrar.

Segundo o jovem pesquisador indígena Lucas Munduruku, em breve entrevista de campo, a retomada territorial obedece ao princípio ancestral do *katõ*, pois busca no solo os vestígios daquilo que se considera como terra preta de índio, terra fértil. Muitas são as implicações dos novos paradigmas ético-estéticos gerados nas relações subjetivas que tem, na terra, o *modus operandi* de uma produção de práticas enraizadas segundo o *katõ*, inaugurando universos de referência incorporais regidos por temporalidades multinaturais e transhumanas.

É interessante pensarmos no conceito de pluriversidade gestado pela universidade indígena autônoma como sendo uma ecosofia, logo, capaz de gerar modos de subjetivação independentes do Capitalismo Mundial Integrado. Conforme Félix Guattari (1989) defende em *Les trois écologies*, a concepção ecosófica seria fruto de uma articulação ético-política dos três registros ecológicos, o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana, esclarecendo os desequilíbrios ecológicos em todas as suas dimensões. A permanente padronização de comportamentos pode afundar blocos inteiros de subjetividade coletiva, como no caso do integrismo religioso mencionado no texto Guattariniano. Daí a importância de uma investigação acerca dos domínios moleculares de sensibilidade e do desejo em suas potências político-afetivas.

Dentro dessa concepção, a aldeia emerge em contraposição às cartografias geopolíticas dualistas, com a potência da reivindicação de singularidades circulantes num território existencial múltiplo, frente à subjetividade coletiva da mídia. Entendemos que o conceito de pluriversidade gera uma nova referência ecosófica para os movimentos de re-singularização individual e coletiva em curso na aldeia *Maraka'Nà*. Nesse sentido, consideramos a aldeia enquanto dispositivo de produção de subjetividades, propiciando uma ecosofia social capaz de modificar o contexto urbano, tanto pelas alterações da paisagem local, quanto pela reinvenção de modos de sociabilidade pluriversos. Seguindo a via Guattariniana, constatamos que, na contramão dos fluxos turísticos padronizados, da usinagem cultural e da terraplanagem das sensibilidades, uma nova ecosofia mental se deixa demarcar no intenso universo citadino do Rio de Janeiro por enunciações que consideram a relação do sujeito com sua exterioridade pela via da ancestralidade, distendendo a temporalidade circunscrita no seio urbano.

Nossa análise sobre o pensamento ameríndio em curso no agenciamento universidade-aldeia se dá a partir da noção de multinaturalismo proposta por Eduardo Viveiros de Castro (1996) resultando em categorias cosmológicas que apontam para contextos relacionais, perspectivas móveis ou pontos de vista. De modo que os processos de afirmação identitária funcionam como modos de expressão de uma indianidade, dentro de contextos relacionais onde a diversidade dos corpos do prédio tombado, das casas e ocas, das árvores, dos pássaros, da jabuti que transita no espaço e dos indígenas aldeados se manifesta na unidade espiritual de suas formas manifestas, apreendidas segundo pontos de vista móveis. Os existentes humanos e não-humanos inseridos na aldeia estão em grau comum de socialidade, formando um campo perceptual para corpos que se visibilizam expondo suas marcas de presença no mundo através de suas ecologias político-cosmológicas. A problemática de um dentro/fora do aldeamento urbano coloca a aldeia-universidade *Maraka'Nà* enquanto campo de forças ecosófica para afirmação do existente tanto **lá fora** quanto **aqui dentro**, prolongando suas práticas ecológicas pelos universos de relações onde estão inseridos. O sujeito leva a aldeia consigo e, junto dele, sua corporeidade outra, aberta aos mais diversos pontos de vista praticados nas metamorfoses urbanas.

Os componentes de subjetivação implicados na retomada territorial impulsionam movimentos de retomada ecosófica onde os três registros fundamentais da ecologia tendem a se rearticular ético-politicamente por meio de práticas moleculares cotidianas de reinvenção das sensibilidades indígenas inseridas em contexto urbano. As forças de resistência e os vetores de subjetivação que se consolidam na aldeia desde a retomada territorial até a expulsão dos indígenas após tensão com o poder de polícia, e, posterior retorno e permanência ininterrupta, dão a ver múltiplas ecologias que interagem entre si, formando agenciamentos territoriais onde o vivente se revela. Compreendemos a universidade indígena autônoma ecosoficamente, à medida em que os saberes transmitidos perpassam o eixo sócio-ambiental-subjetivo, provocando desterritorializações nas consciências individuais e coletivas envolvidas.

A luta pela terra indígena patrimonial da aldeia *Maraka'Nà* é aqui considerada do ponto de vista eco-lógico da constituição de um território existencial, dentro de uma lógica das intensidades, conforme a abordagem Guattariniana onde as práxis ecológicas dão vazão a linhas de fuga para vetores de indianidade. A ecosofia social em curso neste pólo multiétnico e multicultural consiste na reinvenção de maneiras de ser índio na cidade, ao passo que a ecosofia mental surge no interior de processos articulados de singularização contra a opinião pública que nega ao indígena urbano o direito de afirmação identitária. Esta dinâmica sócio-subjetiva do pensamento ecológico conflagra a demarcação de um território real de existência, onde a autodemarcação territorial está diretamente relacionada com o contínuo e ininterrupto trabalho de múltiplos componentes de subjetivação indígenas.

Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 163-164) afirmam haver um incessante redevir-índio, tanto local, quanto global em andamento que toma de assalto setores importantes da população brasileira: “O Brasil é uma gigantesca Aldeia Maracanã; aqui todo mundo é índio, exceto quem não é”. As práticas de indianidade se situam nos planos do acontecimento e do devir, traçando uma linha de fuga em meio às polaridades trilhadas pelo Capitalismo Mundial Integrado. A ideia Deleuziana e Guattariniana de um povo que falta (DELEUZE; GUATTARI, 1980) nos conduz a pensar a emergência de coletivos do tipo mundo-todo, evocando aquilo que Édouard Glissant (1993) sintetiza em sua obra *Tout-Monde*, relativo à uma poética do traço presente no caos-mundo onde zonas de hereditariedade se dispõem em feixes e afluentes transversais. Essa concepção supõe que a relação prevalece à lógica da filiação e o pensamento digenético suplanta toda gênese linear, perturbando a origem uma dos começos para propor aquilo que poderíamos chamar de uni-multiplicidade, apontando para devires permanentes. A aldeia apresentaria, então, um *locus* de tremulação do mundo-todo que funcionaria por meio de trocas culturais multiversais.

A universidade pluriétnica funciona como epicentro para a expressão de culturas diaspóricas rumo a uma totalidade-mundo movida pela imprevisibilidade de um caos-mundo que habita as poéticas comunitárias gestadas na aldeia, através de nós de relações e práticas de sensibilidade não monolíngue em que o tupy questiona a unicidade do idioma português. Poderíamos entrever na aldeia-universidade a ideia Glissantiana de direito à opacidade, como signo de não-barbárie, em que não me é mais necessário compreender o outro nem tampouco reduzi-lo a minha própria transparência, mas sim diferir com o outro, sempre numa relação ininterrupta que gera novos **eus** singulares, carregados da diversidade inapreensível do encontro.

A crise climática, subjetiva e social característica da nova era geológico-moral denominada antropoceno vem sendo discutida por autores como Bruno Latour (2019) em sua antropologia dos modernos, ou no ensaio de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017) como também nas reflexões de Ailton Krenak (2019), tecendo, assim, um debate em torno da ideia de finitude. A perspectiva do fim do mundo ganha a concretude de um tempo histórico e geofísico, considerando a iminência de um outro absoluto, que se revela numa coextensão espacial entre o psicológico e o sociológico, donde emerge um real aterrador. Diante desta perspectiva apocalíptica, novas modalidades do ser-em-grupo se apresentam como perspectivas de mundos possíveis, micro-espacos de liberdade para o sujeito enquanto espécie humana em diálogo relacional com todo organismo vivente. Faz-se necessário analisar práticas efetivas de experimentalismo ecosófico, a fim de entrever possíveis espacos de sonho que funcionariam segundo a análise de Ailton Krenak (2019, p. 52):

[...] não como uma experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas.

Considerações finais

Na terra-tempo do maracá, o Grande Espírito perfura o asfalto e a terra, flácida, sorri, abrindo-se para mamoeiros e para bananeiras que se erguem na paisagem urbana, com seus pensamentos não-humanos apreendidos por uma cosmologia da floresta. A aldeia *Maraka'Nà* se inscreve a cada dia no solo asfaltado da paisagem linguística e turística da cidade do Rio de Janeiro, enunciando-se em *ze'egté* e tupy. O aldeamento urbano instaura um espaço de individuação, irrompendo em multiplicidades, feixes e zonas de intensidade que habitam seus interiores, onde a jabuti-fêmea e a arara executam seus cantos e danças, suspendendo um pouco o céu e adiando o fim dos tempos. A enunciação indígena no espaço urbano evidencia o espessamento de uma discursividade étnica no solo terraplanado pelo consumo cultural difundido na grande metrópole.

A aldeia *Maraka'Nà* supõe um endereçamento do espaço urbano em direção a outrem, e, nesse percurso, a construção de uma experiência ética da paisagem. A presença de uma universidade indígena autônoma na aldeia insere os processos de transmissão de saberes na prática do sonhar, enquanto instituição que fundamenta as relações com o outro e com o mundo, por meio de cosmovisões. O aldeamento urbano funda um ecossistema regido pelos conceitos de pluriversidade e reexistência, propondo novos paradigmas ético-estéticos e políticos calcados em práticas moleculares de experimentação ecosófica, voltadas para um equilíbrio sócio-ambiental-subjetivo. A aldeia é um enfrentamento da crise climática, social e ambiental pela construção de poéticas comunitárias, onde práticas de indianidade põem em ação modos de existência singulares, diante de uma totalidade-mundo que se apresenta a cada vez que um encontro pluriétnico se afirma em toda sua potência política de diferir.

LEITE, R. D. The Maraka'Nà Village, an indigenous pluriversity in the urban center: the reistence of the forest cosmogony. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 35-49, 2020.

■ **ABSTRACT:** *The article analyzes Maraka'Nà village as a device of subjectification and production of indigenous singularities based on the composition of a multi-ethnic and multicultural collective. The description of the studied field turns to the process of re-signification of the investigated territory, referring to the old Museu do Índio,*

emphasizing the spatial demarcation and the delimitation of an indigenous enunciation in the landscape. The article highlights the reforestation and the inscriptions and paintings in graffiti as elements of identity affirmation of the urban indigenous. A theoretical reflection is carried out based on the conceptual production of the village centered on the ideas of pluriversity and re-existence, with the aim of seeing a cosmology of the forest in the functioning of an autonomous multi-ethnic indigenous university in the Maraka'Nà village. It defends a multicultural diasporic production, centered on the production of poetics of difference and ecosophic sociability practices. The discussion is interspersed with excerpts from interviews conducted in the field that highlights the importance of indigenous worldviews in the construction of a territoriality for the living being.

■ **KEYWORDS:** *Pluriversity. Rexistence. Maraka'Nà Village.*

REFERÊNCIAS

ASHANINKA, Ash. [Entrevista concedida à autora] Aldeia Maraka'Nà, 10 de fevereiro de 2020.

ASSOCIAÇÃO INDÍGENA ALDEIA MARACANÃ. Origens do coletivo Movimento dos Tamoios e da Aldeia Maracanã. Disponível em: <https://aldeiamaracana.com/> Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2015

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundos por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2017 .

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Paris : Les éditions de Minuit, 1986.

_____; GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux :** Capitalisme et schizophrénie 2. Paris : Les éditions de Minuit, 1980.

GUATTARI, Félix. **Les trois écologies.** Paris : Éditions Galilée, 1989.

_____; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2013.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers.** Paris : Gallimard, 1996.

_____. **Tout-monde.** Paris : Gallimard, 1993.

_____. **La terre le feu l'eau et les vents:** Une anthologie de la poésie du tout-monde. Paris : Galaade, 2010.

A Aldeia Maraka’Nà, uma pluriversidade indígena no centro urbano: a reexistência das cosmogonias da floresta.

_____; NOUDELDMANN, François. **L’entretien du monde**. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2018

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

LATOURE, Bruno. **Investigação sobre os modos de existência**: Uma antropologia dos modernos. Tradução de Alexandre Agabiti Fernandez. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019

METUKTIRE, Raoni. “Nós, povos da Amazônia, estamos cheios de medo. Em breve vocês também terão.”, diz cacique Raoni. **Mídia Ninja**, 3 de setembro de 2019 Disponível em: <https://midianinja.org/news/nos-povos-da-amazonia-estamos-cheios-de-medo-em-breve-voce-tambem-terao-diz-cacique-raoni/> Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

SANTOS RODRIGUES, Jair dos. [Entrevista concedida à autora] Aldeia Maraka’Nà, 11 de fevereiro de 2020

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**: Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, n.2 vol.2, p. 115-144, 1996.



SER (COM) A FLORESTA: MIA COUTO E A CONSTRUÇÃO DE UM MITO DE SIMBIOSE

Márcio Matiassi CANTARIN*

- **RESUMO:** Para pensadores contemporâneos como Michel Serres, Felix Guattari e Richard Heinberg, a profunda crise ambiental que o ser humano experimenta - e da qual é o motor - só poderia começar a ser revertida, ou ao menos redimensionada, se a comunidade humana estabelecesse um novo pacto com a natureza. Para Richard Heinberg (1996), tal acordo só poderá florescer quando novos mitos de base forem criados (ou surgirem, ou forem resgatados). Este artigo demonstra como os caminhos percorridos pela poética do escritor moçambicano Mia Couto acenam para essa direção por meio do resgate de vozes imemoriais que poderiam, hoje, ser índice para o (re) florescimento de (novos?) mitos de união dos homens com as árvores e com a floresta e, assim, com as lições ancestrais de vida em comunhão.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ecocrítica. Mia Couto. Literatura moçambicana.

Introdução

Vistos do alto, conglomerados verdes como a floresta amazônica ou a floresta de Bornéu ou mesmo algum bosque europeu recomposto, apresenta-se sob a aparência de massa única, cuja grandiosidade e vastidão costumam inspirar sentimentos da ordem do sublime. As florestas podem até mesmo se comportar como um único superorganismo, se considerarmos as dinâmicas de interação entre as espécies vegetais que as compõem, sejam aquelas relações simbióticas mais explícitas e já fartamente documentadas pela ciência, como o inquilinismo, mutualismo ou parasitismo, sejam as menos conhecidas, como aquelas elencadas em *A vida secreta das árvores*, de Peter Wohlleben (2017), que se vale de conceitos como “amizade”, “personalidade” e “linguagem” para se referir às relações entre esses seres, termos, em geral, aderentes apenas ao contexto das interações entre seres humanos, ou outros animais, quando muito.

* Professor Associado da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens - PPGEL/UTFPR/Campus Curitiba. Investigador do CLEPUL - Universidade de Lisboa. Contato: cantarin@gmail.com

Ora, se já parece estranha a utilização de palavras de um campo semântico relacionado a sentimentos humanos para se pensar a dinâmica entre espécies vegetais, mais incomum será pensar uma interação, nestes termos, de um homem ou uma mulher com a floresta ou, ainda, com uma árvore individualmente. Na literatura, no entanto, oral ou escrita, desde há muito se tematiza essa relação, seja por meio de narrativas de variadas mitologias (que podem ir dos textos das *Metamorfoses*, de Ovídio, talvez o exemplo mais conhecido do mundo antigo, até as narrativas indígenas brasileiras, como a lenda da mandioca), ou mesmo da literatura dita “de massa”, que consagrou um “Meu pé de laranja-lima”, obra do brasileiro José Mauro de Vasconcelos, em cujo enredo aparece um menino que conversa com sua árvore. Os exemplos poderiam ser exaustivos.

No caso de Ovídio, há dois mil anos, as narrativas pertenciam à ordem do mito, muito embora a realidade das deidades tradicionais já fosse questionada pelo menos desde a época de Xenófanes, há 25 séculos. No caso de José Mauro de Vasconcelos, a possibilidade de interação entre os seres de reinos tão diferentes circunscreve-se ao universo da imaginação infantil, que será, necessariamente, superado com o crescimento do protagonista.

Para efeito deste estudo, serão tomados os contos “O cachimbo de Felizbento”, “O adeus da sombra” e “Pranto de coqueiro”, reunidos em *Estórias abensonhadas*, bem como “O embondeiro que sonhava pássaros”, da coletânea *Cada homem é uma raça* e “A outra”, do livro *Na berma de nenhuma estrada*, todos de Mia Couto. Nessas narrativas, o escritor moçambicano faz algo diverso dos exemplos citados anteriormente. Embora não se trate de algo totalmente original, a diferença reside em trazer à baila o tema da relação do humano com o vegetal em um contexto, qual seja, o da guerra de libertação em Moçambique, que, aprioristicamente, não guarda relação com o mito (no sentido clássico grego) e nem mesmo com o contexto de imaginação infantil (apesar de haver uma criança em uma das narrativas).

Há os que advogarão que as narrativas coutianas são atravessadas por características do fantástico e do maravilhoso, como que para justificar determinadas imagens, ao que se preferirá opor, neste ensaio, que parece mais lícito se falar em **realismo animista**, termo originalmente cunhado pelo escritor angolano Pepetela e que possui uma lógica que “subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre o mágico e a narrativa secular da modernidade, reabsorvendo o tempo histórico nas matrizes do mito e da mágica” (GARUBA, 2003, p. 265). Por essa razão, entende-se que os caminhos percorridos pela poética de Mia Couto acenam para o resgate de vozes imemoriais que poderiam, hoje, ser índice para o (re)florescimento de (novos?) mitos de união do ser humano com as árvores e a floresta e, assim, com suas lições ancestrais de vida em comunhão.

É essa ideia de vida em comunhão que o termo simbiose, utilizado no título do trabalho, reivindica. Refere-se, nessa acepção, menos ao seu sentido técnico para o campo dos estudos da ecologia, e mais ao sentido figurado de associação íntima

entre duas ou mais pessoas. No caso de simbiose que aqui se expõe, as árvores são tomadas no mesmo nível das pessoas para efeito dessa associação íntima a ponto daquelas inclusive estarem sujeitas a direito.

A narrativa de Mia Couto possui posição bem definida a esse respeito e acena com especial empatia para os “seres e coisas fustigados pelos ventos da história” (LARANJEIRA, 2001, p. 201), a saber, os pobres, as mulheres, as crianças os velhos e a natureza. Os contos analisados destacam como esses seres e essas coisas possuem preponderância sobre aqueles valores que os fustigam, logo, anuncia uma moral para o novo tempo que, paradoxalmente, não é “nova”, mas já estava na base que sustentava antigas tradições. Isso não quer dizer, em absoluto, que a nova ordem ética para a qual o mundo precisa caminhar será simples retorno - que todos sabem ser impossível, talvez sequer desejável - entretanto deve sim ser uma recuperação de valores fundamentais que em algum momento foram esquecidos pelo mundo ocidental.

A retomada desses valores tradicionais/ancestrais redefine o lugar do humano no mundo: *na* e não *sobre* a natureza. Nessa volta à natureza é fundamental o sentimento de simbiose pelo qual “nossa relação com as coisas deixaria [de ser de] domínio e posse pela escuta admirativa, pela reciprocidade, pela contemplação e pelo respeito, onde o conhecimento não mais suporia a propriedade nem a ação a dominação” (SERRES, 1991, p. 51). Nas palavras de Mia Couto (2005, p. 49), presentes em *Pensatempos*, é tudo uma questão de “entendermos e partilharmos a língua das árvores, os silenciosos códigos das pedras e dos astros. Conhecermos não para sermos donos. Mas para sermos mais companheiros das criaturas vivas e não vivas com quem partilhamos este universo”.

Ecocrítica: para uma brevíssima exposição teórica

Nossa leitura crítica proposta adota alguns dos pressupostos basilares da Ecocrítica, modalidade teórico-crítica ainda pouco difundida nos meios acadêmicos brasileiros. A exemplo do feminismo e do marxismo, a Ecocrítica configura-se como um mecanismo político de crítica, que se baliza por um projeto moral e político verde (GARRARD, 2006, p. 14). Ela se propõe à análise “literária” ou “cultural” do fato ecológico e das catástrofes, observando as representações e implicações da ruptura da harmonia do homem com a natureza (GARRARD, 2006, p. 13). Nas palavras de Cheryll Glotfelty (apud GARRARD, 2006, p. 15): “A ecocrítica procura avaliar os textos e as idéias em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental”.

A escolha dessa modalidade crítica para análise da obra de um escritor oriundo de um país que vivenciou largamente a experiência do colonialismo se sustenta na constatação de Greg Garrard de que um caminho pouco explorado pela ecocrítica tem sido o *locus* de encontro da crítica ambientalista com a política colonial de

resistência à globalização econômica. A leitura por este viés assegura coerência e razão - e não ignorância ou misticismo - à desconfiança e até mesmo a resistência do camponês para com o progresso, a tecnologia, a modernidade, dada a maneira como tudo foi imposto, primeiramente, pelo colonialismo e, mais tarde, pelo capitalismo corporativo. Isso se pode observar lapidarmente nos contos selecionados para este estudo, que trabalham com a ideia de que a resistência à opressão colonial/capitalista está em linha com a manutenção dos valores tradicionais, que, por sua vez, tem no ambiente natural (árvores, frutos e plantas medicinais) sua sustentação.

A reflexão sobre o lugar ocupado pelo ser humano no planeta, em relação ao conjunto dos demais seres, torna-se campo privilegiado de embates por poder e significado, podendo também ser palco para a releitura dos conceitos “mulher” e “homem”, ambos, tal qual a natureza, construídos pelo discurso hegemônico.

Greg Garrard (2006) fornece alguns tropos para o estudo da literatura de acordo com a corrente ecocrítica, entre eles, os que se dedicam à análise dos **Animais**, da **Pastoral**, do **Apocalipse** e da **Habitação da Terra**. Este último tropo se mostrou mais útil para as leituras aqui propostas, uma vez que, diferentemente dos demais, reflete sobre a possibilidade do ser humano “vir a habitar a Terra numa relação de dever e responsabilidade” (GARRARD, 2006, p. 154) para com os demais seres.

Cet arbre c'est moi

“O cachimbo de Felizbento” tematiza como a guerra ignora ou desrespeita qualquer valor humano. Como motor mais importante da história, ao excluir os miseráveis, a guerra torna-os seres a-históricos. Um narrador em terceira pessoa conta o que se passou em um lugar pacato quando lá “desembarcou a guerra” (COUTO, 1996, p. 48). Alertados por funcionários do governo, os cidadãos deveriam deixar o local. Felizbento se opôs a retirada, pois, se fosse para sair, teria de levar consigo todas as árvores dali. No dia seguinte apressou-se em desenterrar pelas raízes as tais árvores, a começar por uma planta sagrada de seu quintal. A despeito das tentativas da esposa para demovê-lo da intenção, o protagonista continuou a cavar até que um dia, paramentado com um terno, entrou no buraco que cavara. Antes, porém, retirou do bolso um velho cachimbo, atirando-o na areia. Felizbento desapareceu no buraco para não mais ser visto. Todos os dias, de balde, a esposa ainda chamava por ele. Do cachimbo brotou “uma planta fervorosa de verde” (COUTO, 1996, p. 50) que esfumava ao poente. Como em outros contos do autor, aqui também “o sagrado tem seus métodos” e recusa submeter-se às imposições de algo profano como a guerra.

A narração do episódio derradeiro da vida de Felizbento está pontuada por dois símbolos de rica interpretação, o buraco e o cachimbo. No *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p. 148-149) destacam, no verbete buraco, que este representa o “símbolo da abertura para o desconhecido,

estando ligado, no plano psicológico, à “espiritualização do homem”. Embora a princípio a intenção manifesta de Felizbento fosse desenterrar a árvore, ao cavar o buraco parece ter encontrado um elo transcendental, optando não apenas por ficar na terra, ficar com a árvore, mas ser terra, ser árvore. Os que vem de fora, de um abstrato lugar chamado “Nação”, não compreendem essa dinâmica do pensamento de Felizbento. Ele, natural daquele lugar, sabedor de suas raízes, entende que, longe do seu quintal, longe da terra onde vivem seus mortos, não há vida plena.

O que se tem chamado neste ensaio de pacto de simbiose está perfeitamente representado nessa imagem. Corrobora com isso o simbólico do cachimbo enquanto “signo místico da união do homem e da natureza”. Portanto, “colocar sua vida em harmonia com a da natureza inteira, é o que significa, em sua essência, a fumaça sagrada que se evola do cachimbo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 159), basta que se pense nos variados rituais que se utilizam do cachimbo com o intuito de acessar estados de transe sagrado, das diversas práticas xamânicas originadas dos rituais de povos indígenas da América do Norte ao ritual da Jurema, originado entre os índios do nordeste brasileiro. Tem-se aí a imagem do corpo em harmonia com a natureza contrapondo-se aos mecanismos externos de repressão, mesmo conceito que aparecerá no conto analisado na sequência.

Um último e poderoso símbolo dessa união é o terno, que a personagem veste antes de entrar e desaparecer no buraco. Trata-se de roupa para ocasião especial e solene, roupa para casar e roupa para ser enterrado: casar-se com o chão, esposar o todo da natureza. Esse gesto parece conter uma “ímbricação a longo prazo dos seres humanos numa paisagem de memória, ancestralidade e morte”, que Greg Garrard (2006, p. 154) descreve como necessária para a possibilidade de habitação harmoniosa da Terra. Em perfeita comunhão com o chão de Moçambique, “Feliz e bento” passou a ser, ele próprio, o chão de Moçambique que fuma seu cachimbo elevando aos deuses o mais legítimo desejo da terra: “a maiúscula e definitiva Paz” (COUTO, 1996, p. 50), novo motor para uma nova, e por certo maiúscula, História.

“O embondeiro que sonhava pássaros” é uma narrativa cuja interpretação dialoga com a história de Felizbento, a começar pela imagem da natureza como espaço do exílio, do banimento do nativo, imagem recorrente da desordem em oposição à ordem vigente na cidade do cimento. O conto narra o caso de um velho negro sem nome (moçambicano, acredita-se) que habitava o oco do tronco de uma árvore (o embondeiro¹) e sobrevivia de vender pássaros silvestres. Todas

¹ O embondeiro, também conhecido como baobá, (árvore que ficou popular no ocidente por meio da obra *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint Exupéry) é uma árvore gigantesca de tronco e galhos excessivamente grossos e folhas esparsas, comum nas savanas africanas. Atingem em média quinze metros de altura e oito metros de diâmetro do tronco (embora exista o registro de uma árvore com quinze metros de diâmetro!). O embondeiro está relacionado ao sobrenatural, ao mágico, por toda a África, por vezes com um caráter maléfico, principalmente na porção árabe do continente, povoando o imaginário de diversos povos. Na cultura quimbundo, ele é equiparado a uma espécie de gênio da

as manhãs o velho adentrava o bairro dos colonos portugueses com suas gaiolas, provocando algaravia entre as crianças brancas e granjeando-lhes a amizade. Os pais não gostavam da situação, que consideravam como uma afronta por parte do negro (pelo simples motivo de ser negro), ainda mais por este ficar “enchendo” a cabeça dos pequenos com suas histórias. Tal fato se agrava quando as aves do vendedor, que a despeito de tudo os colonos acabavam comprando, começam a provocar desavenças nas casas, fugindo das gaiolas e espalhando alpiste por gavetas ou abrindo portas dos guarda-roupas. O crescendo chega ao ponto dos portugueses se organizarem para ir “falar” com o velho. Uma das crianças, porém, escuta a conversa dos pais e corre para avisar o amigo da intenção dos adultos. Não obstante o alerta, o vendedor não foge sendo espancado pelos colonos. O garoto observa tudo de um esconderijo. O passarinho é então levado para a prisão, de onde desaparece misteriosamente na manhã seguinte. O menino, que passara a noite do lado de fora da cadeia à espera de notícias, não vendo mais ninguém ali, volta ao embondeiro e se abriga em seu oco. Os portugueses, que procuravam pelo fugitivo, ouvem, então, o som da gaita que lhe pertencera e ora era tocada pelo menino. No ímpeto da vingança, ateiaram fogo ao embondeiro, matando a árvore e o portuguesinho.

Interessa aqui que a árvore se circunscreve ao mundo sócio-religioso dos africanos, sendo assim, elemento cultural desses povos. Partindo desse ponto poder-se-á notar que o embondeiro da história, bem como os pássaros e o passarinho vão operar, enquanto colonizados, uma estratégia de invasão, conquista e destruição dos colonizadores, travando o que Maria Geralda de Miranda (2009, p. 7) chama de “luta político-mitológica da resistência”. São os próprios colonos que, embora em tom depreciativo, irão constatar a harmonia do nativo com a terra: “Eles se igualam aos bichos silvestres” (COUTO, 1997, p. 63). É de dentro dessa conjuntura que se deve procurar enxergar e entender as atitudes tomadas pelo negro-embondeiro-pássaros, enquanto agente(s) do mundo colonizado.

Segundo José Castello (2003, n.p.), em “Janela para o impossível”, Mía Couto “narra de um jeito para transformar Moçambique num reino de fadas”, sendo que os relatos do autor moçambicano permaneceriam “suspensos da realidade como as lendas antigas” e seus personagens - maravilhosos - habitariam uma “zona intermediária entre a terra e o nebuloso”. Assim, se pode equiparar a árvore, os pássaros e o negro como se fossem um único ser - talvez Kituta -, uma vez que tais pássaros provavelmente não existissem de verdade (eram sonhos do embondeiro, como o título anuncia) e o negro desaparecesse misteriosamente em meio a uma invasão das aves. Emblemático do episódio é quando Tiago “gritou pelo velho, responderam os pássaros” (COUTO, 1997, p. 67), que evidencia o quanto a cultura

natureza, o espírito Kituta. As crateras que se abrem no tronco podem servir de celeiros de cereais e mesmo de sepulturas para os *griots*.

africana “mantém viva a ideia de integração e harmonia entre a natureza e os humanos, própria do animismo” (MIRANDA, 2009, p. 3).

Enfim, velho-criança-natureza estão alinhados: pássaros e embondeiro são um só; o velho e o embondeiro são um só; a árvore e o menino se unirão na mesma cinza. E assim posto: “No velho e no menino se unem as pontas do saber ancestral” (MIRANDA, 2009, p. 6).

Para Teresa Calzolari (2009, p. 11), essas personagens todas

[...] são inocentes, doces e têm asas de sonho. São livres de preconceitos e ávidos de colherem o mundo. Por isso, tamanha identificação e intimidade entre elas, os pássaros e o velho. (...) Esquecidos da infância, submersos em pragmatismo e afeitos à ordem, os colonos, por sua vez, temem e invejam o velho, os pássaros e as crianças.

Melhor seria que os colonos adultos se deixassem levar pela harmonia dos doces cantos da terra, reconhecendo e respeitando que “há uma vasta rede de conhecimentos nos subterrâneos da resistência” (MIRANDA, 2009, p. 8).

“O adeus da sombra” é outra narrativa que se presta muito bem a uma leitura ecocrítica. Apresenta um narrador poeta e biólogo, espécie de *alter ego* do autor. Antes de uma excursão pelos matos, ele recebe a visita de uma vizinha que lhe pede o favor de trazer uma erva capaz de curar a asma de que sua filha sofria desde que tivera um desgosto de amor. O narrador empenha palavra que traria a tal planta e segue para o serviço junto a Julinho Casa’beto, guia e ex-presidiário. O objetivo era chegar à casa de Nãozinha de Jesus, curandeira de quem o pesquisador colhia informações sobre plantas medicinais. Quando, afinal, encontram Nãozinha, a velha hostiliza Julinho. O narrador, então, revela à curandeira que aquela seria a última visita, já que as autoridades retiraram verbas de seu projeto e pede a planta que a vizinha encomendara. Saem ambos à procura, embora a curandeira não acredite que ainda exista tal espécie. De fato, nada encontram. No retorno, decepcionado, o biólogo vai ao quarto da moça doente, assistir a seus últimos momentos. Súbito aparece Julinho, que apunhala o narrador e, abraçado à asmática, recolhe sua sombra - o sopro da vida de que a moça precisava.

Em “O adeus da sombra”, fica mais uma vez nítida a mensagem de como o impacto do domínio do colonialismo/capitalismo sobre a terra, sobre a natureza, afeta diretamente os mais fracos, nomeadamente, as mulheres. Trata-se de uma atualização do tema medieval da caça às bruxas: a mulher que acumula o saber ligado ao corpo e à natureza sendo controlada pelo poder civil patriarcal. Reaparece o tema do embate entre a tradição, o natural *versus* a modernidade, o cultural. Embate no qual o polo mais fraco, qual seja, o da tradição, do natural, do colonizado, do feminino, tem imensa desvantagem, nem por isso deixando de impor resistência à máquina de destruição da modernidade, do cultural, do colonizador e do masculino.

A despeito do fatalismo que move essa engrenagem (o próprio nome da curandeira reforça a negatividade), afinal é difícil vislumbrar alternativa ao ímpeto colonial-capitalista que exauriu até à última folha a riqueza natural, o enredo apresenta uma figura como virtual tábua de salvação: um biólogo e poeta. Trata-se de um cientista e artista, um pesquisador com estudos financiados pelo governo, em tudo um representante do mundo urbano, moderno, da academia... No entanto, dotado de humildade (sabedoria?) suficiente para deixar sua zona de conforto e buscar “receber aprendizagem” de uma mulher idosa e rural. Esse homem - também o narrador - tenta ser ponte para o diálogo entre os dois mundos; buscar “na analfabeta mata” (COUTO, 1996, p. 127) e no contato com a sabedoria ancestral/tradicional, não tanto a cura da AIDS, como de “outra incurável doença: a síndrome da humanodeficiência adquirida” (COUTO, 1996, p. 127), uma vez que no mundo dito civilizado/alfabetizado “proliferam as ciências desumanas” (COUTO, 1996, p. 127).

Embora a perspectiva não seja das melhores, afinal o ministério está a retirar a verba para as pesquisas, e mesmo nos matos já não se encontram as “medicinais plantas”, pois “levam tudo, esses que vem da cidade cortam tudo, nem raízes nos deixam...” (COUTO, 1996, p. 129), a existência do cientista/pesquisador que apregoe uma relação benéfica entre as partes, acena com uma esperança. Não se pode perder o vínculo com a terra tanto quanto não se pode perder o vínculo com o que há de humano nas ciências.

O narrador de “O adeus da sombra” parece ser o protótipo do biólogo do qual fala Van Rensselaer Potter (apud AZEVEDO, 2002, p. 156), ou seja, alguém definidor de comportamentos mais éticos para o campo das ciências. Em uma intervenção durante um congresso de Literatura em Estocolmo, Mia Couto defendeu qual deve ser a postura em face dos saberes de uma mulher como Nãozinha de Jesus, utilizando sua experiência pessoal - em muito semelhante à experiência do narrador do conto - para exemplificar:

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os mortos, perdi contacto com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade. Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. (COUTO, 2009b, p. 17)

Em “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras” reforça a mesma ideia, como que para gravá-la na mente de seu público por força da reiteração:

Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que tem conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para qual o meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos. Estar disponível para escutar nessa linha de fronteira: essa pode ser uma grande fonte de prazer. (COUTO, 2005, p. 48-49)

A indiferenciação que se faz entre o humano e a natureza, a amálgama que admite o valor intrínseco de todos os seres vivos (e mesmo não vivos) do planeta aparece em inúmeras narrativas, mas em “A outra” toca, com o leve humor coutiano, importante questão, a do parentesco da mulher com a natureza. Um narrador em terceira pessoa conta a história de Laura e Amaral, cujo casamento já sofria dos “quotidianos desgastes” (COUTO, 2004, p. 67). Embora nunca tenha tido conhecimento de qualquer traição do marido, Laura começou a desconfiar que Amaral tivesse outra mulher, tamanho seu alheamento da vida de casal, passando a segui-lo em seus constantes passeios. No entanto, o homem não fazia mais que sentar-se todas as tardes à sombra de uma árvore até que a Laura descobre que “O marido se tomara de amores por aquela bela árvore, a bauhinia de flores róseas”², a quem “semeava beijos como chuva sobre a folhagem” (COUTO, 2004, p. 69). A imprevista reação de Laura foi a de uma mulher traída por outra mulher, feita de insultos e xingamentos à rival, chegando por fim ao extremo de ir extirpar a vida da outra. Porém, ao desferir a primeira machadada, sentiu escorrer seiva de seus olhos, tal qual do tronco da bauhinia, descobrindo, na árvore, “semelhança de irmã longínqua” (COUTO, 2004, p. 70). Providenciou, então, o transplante da árvore para seu quintal. “E vivem assim os três, a mulher, o marido e a amante. Todos debaixo da mesma copa” (COUTO, 2004, p. 70).

Laura Padilha (2002, p. 220) identifica o “entrelace signico mulher/terra” como “um dos vetores da formação das chamadas modernas literaturas africanas produzidas em português”. Não é difícil perceber isso na obra de muitos autores, como uma Ana Paula Tavares ou Paulina Chiziane, para ficar apenas com dois exemplos notórios. Em Mia Couto, esse entrelace estende-se ao homem, como é de crer já tenha ficado evidente em algumas análises feitas. Trata-se do reconhecimento da natureza no próprio ser.

Para Teresa Calzolari (2009, p. 9): “Árvore e mulher se irmanam na delicadeza, na força, na capacidade de gerar vidas, de alimentar e acolher”. Se por um lado a imagem da árvore, ressaltada em sua condição feminina, pode ser mais uma armadilha essencialista do discurso que quer identificar a mulher à natureza com fins de dominação de ambas (pois, no fim das contas, Laura aceita a bigamia de

² Bauhinia é o nome dado a uma variedade de árvores da mesma família, conhecidas, popularmente, no Brasil como “pata de vaca”, em função do formato de suas folhas.

Amaral), por outro, ressalta a consubstanciação de ambos na natureza, ela familiar do vegetal, ele aberto a “amores arbóreos” (COUTO, 2004, p. 69), integrados e parte do todo, nesse cosmo intrincadamente ligado. O pormenor relevante desse conto em relação aos demais é que agora não se trata apenas da inscrição no humano no universo natural, mas do trânsito da árvore para o registro do cultural: a bauhínia se torna sujeito de direito, na medida que passa a fazer parte de uma relação civil de casamento.

É oportuno destacar que, no tempo do mito, a “ação de Eros esteve, desde sempre, ligada à ordem da Natureza, mas também que essa ação se fazia agregadora e construtivamente” (SOARES, 1999, p. 55). Com “A outra” o autor atualiza para o imaginário ocidental a noção da ligação entre o erótico e o ecológico, para além do mais ampliando a percepção que o leitor possa ter tanto do erótico quanto do ecológico através de uma apreensão telúrica do corpo. Interessante notar que desde a etimologia de seu nome, a personagem feminina já possui ligação com uma árvore, o loureiro, para além do mais, tida, pelos gregos “como um planta que possuía qualidades divinatórias, era utilizada pelas pitonisas antes de procederem aos oráculos” (OLIVER, 2005, p. 219). Parece que a mulher é, também aqui, meio de acesso ao divino, a outra realidade.

Para concluir

Na obra coutiana, mesmo quando não detém posição privilegiada, a imagem das árvores é, de acordo com Teresa Calzolari (2009, p. 2), “imponente e bastante simbólica, marcando o lugar da cultura, da tradição e da ancestralidade, da comunhão entre o natural e a terra, a natureza”. Destaque-se que muita filosofia africana considera a árvore como o ser perfeito, pois possui, além das dimensões de ascensão e expansão, algo de que o ser humano carece: raízes. Em “Pranto de coqueiro” ela é, sem dúvida, guardiã dos valores ancestrais, morada dos espíritos dos antepassados, que abençoam ou punem seus “filhos” consoante as atitudes destes em face da tradição. Em “O adeus da sombra”, ainda que numa breve passagem, também se faz presente a árvore sagrada, a cuja seiva a curandeira mistura sua saliva, como para confirmar sua autoridade/conhecimento de mulher sobre o mundo natural, na medida em que se consubstancia seiva e saliva.

Lá e cá, árvores diversas se farão presentes noutros contos além dos analisados aqui (bem como nos romances, tal qual *A Varanda do Frangipani*): “As lágrimas de Diamantina”, de *Na berma de nenhuma estrada*, “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu”, de *Cada homem é uma raça*, “O poente da bandeira”, incluído nas *Estórias abensonhadas*, “A palmeira de Nguézi” ou “Raízes”, ambos da coletânea *Contos do nascer da Terra*, ora testemunhas silenciosas e impotentes dos desmandos coloniais, ora agentes no revide contra tais desmandos. É em “O cachimbo de Felizbento” e em especial em “O embondeiro que sonhava pássaros”

que o simbólico da árvore potencializa a leitura ecocrítica. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p. 84-5), a árvore liga-se à ideia do “Cosmo vivo”, em constante regeneração, “símbolo da vida, em perpétua evolução”, de modo a pôr em comunicação os três níveis do cosmo (subterrâneo, superfície e alturas), outrossim, estabelecendo, tal qual a fumaça do cachimbo, relações entre a terra e o céu. É justamente essa ligação cósmica que Felizbento quer demonstrar ao tornar-se chão e árvore; a religação que o espírito do homem ocidental necessita para redefinir seu lugar no cosmo.

No caso do embondeiro do conto, a imagem faz-se ainda mais rica ao partilhar da simbologia do buraco e do fogo, já citadas. Em geral, símbolo solar e fálico (em função de seu tronco erguido para o céu), a árvore, quando oca, evoca “a imagem arquetípica lunar da mãe fértil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 88). Do oco do embondeiro, os pássaros nascem (ou transitam desde outro mundo) e, ventre às avessas, recebe Tiago, criança sonhadora, espírito aberto a ser aprendiz da seiva. Para renascer novo é preciso desnascer.

Mas não são apenas mulheres e crianças que possuem essa relação de proximidade e respeito para com o meio natural. Também homens - em particular os nativos africanos do meio rural e com idade avançada - surgem como guardiões de valores que se ligam à nova ética, valores de respeito aos deuses, que são gênios da natureza e, portanto, devem ser vistos e louvados nas coisas da natureza: árvores, pássaros, pedras; respeito pela sacralidade da terra e dos ancestrais que a ela pertencem e respeito pela espécie humana, inclusive para com os que não são naturais - os invasores. Aliás, de acordo com Joseph Ki-Zerbo (2006, p. 103): “Na África précolonial, as pessoas consideravam que a solidariedade era um dever moral”. Tal se nota em narrativas como “O embondeiro que sonhava pássaros” e “O cachimbo de Felizbento”.

De fato “se queremos elaborar uma nova aliança com a natureza, de integração e de harmonia, encontramos na mulher e no feminino (no homem e na mulher) fontes de inspiração” (BOFF, 1995, p. 53). Quando Michel Serres (1991, p. 49), considerando a natureza como um sujeito de direito, pergunta sobre quem poderia falar por ela, é Luc Ferry (apud SERRES, 1991, p. 49) – outro filósofo francês - que pondera uma resposta: os povos primitivos e as mulheres. Oxalá suas vozes possam ser ouvidas.

CANTARIM, M. M. To be (with) the forest: Mia Couto and the construction of a symbiosis myth. *Itinerários*, Araraquara, n. 51, p. 51-63, 2020.

■ **ABSTRACT:** *For many contemporary thinkers (one can cite Michel Serres, Felix Guattari, and Richard Heinberg, to stay on a shortlist), the profound environmental crisis that the human being experiences - and of which he is the engine - could only*

begin to be reversed, or at least re-dimensioned, to the extent that the human community established a new pact with nature. For Heinberg (1996), such an agreement can only flourish when new basic myths are created (or arise, or are rescued). What this article intends to demonstrate is how the paths which are taken by the poetics of the Mozambican writer Mia Couto wave to this direction through the rescue of immemorial voices that could, today, be an index for the (re)flourishing of (new?) myths of mankind's union with trees and the forest and, thus, with their ancestral lessons of life in communion.

■ **KEYWORDS:** *Ecocriticism. Mia Couto. Mozambican literature.*

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Eulália Lima. Feminismo & Bioética: uma relação (In) Dispensável? In: FERREIRA, Sílvia L.; NASCIMENTO, Enilda R. (Orgs.) **Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. p. 155-164.

BOFF, Leonardo. **Ecologia: grito da terra, grito dos pobres**. São Paulo, Ática, 1995.

CALZOLARI, Teresa Paula Alves. Aprendizizes da seiva: o homem e a árvore nos contos de Mia Couto. In: **Revista Mulemba**. Nº 1. On-line. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Disponível em: http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/download/artigo_1_7.pdf . Acesso em: 15 jun. 2010.

CASTELLO, José. Janela para o impossível. **ISTOÉ**, São Paulo, 21 junho 2003. Disponível em: <https://istoe.com.br/cultura> . Acesso em: 21 jun. 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos** - Mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COUTO, Mia. **Estórias Abensonhadas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

_____. **Cada Homem é uma raça**. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. **Na berma de nenhuma estrada**. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **Pensatempos** – Textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. **Contos do nascer da Terra**. Lisboa: Caminho, 2009a.

_____. **E se Obama fosse africano e outras Interinvenções**. Lisboa: Caminho, 2009b.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora UnB, 2006.

GARUBA, Harry. Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture and Society. In: **Public Culture** 15, n. 2, 2003, pp. 261-285.

HEINBERG, Richard. **Um novo pacto com a natureza**. Tradução de Jorge Pinheiro. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando África?** Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2006.

LARANJEIRA, Pires. Mia Couto e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. **Revista de Filologia Românica**. Anejos, II. Madrid: Universidade Complutense, 2001. p. 185- 205.

MIRANDA, Maria Geralda de. O embondeiro e a mulemba: árvores e literatura. In: **Revista Mulemba**. Nº 1. On-line. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Disponível em: http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_1_4.php . Acesso em: 20 jul. 2010.

NAESS, Arne. **The Deep Ecology Movement: An Introductory Anthology**. Berkeley: North Atlantic Publishers, 1995.

OLIVER, Nelson. **Todos os nomes do mundo**: origem, significado e variantes de mais de 6.000 nomes próprios. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: Ed. PUC- RS, 2002.

SERRES, Michel. **O contrato natural**. Tradução de Beatriz Sidoux. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SOARES, Angélica. **Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista**. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa18/apontamentosparauma_angelica-soares. Acesso em: 18 fev. 2010.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Tradução de Petê Rissati. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.



DECOLONIALIDADE DA NATUREZA: PARA UM OLHAR NÍTIDO COMO UM GIRASSOL

Angela Maria GUIDA*
Gleidson André Pereira de MELO**

- **RESUMO:** O meio ambiente é apresentado na literatura, quer seja representado pelo ideal imaginário da poética engendrada nas relações indissociáveis do homem com a natureza, quer seja através das relações com acontecimentos reais que vão além do estético ficcional. O presente artigo apresenta uma reflexão na perspectiva do pensamento ecocrítico no conto “A princesa russa”, do livro *Cada homem é uma raça* do escritor moçambicano Mia Couto. A partir da análise de excertos representativos, o estudo foi conduzido por meio da reflexão ecocrítica, a fim de destacar questões ambientais. A análise oferece uma percepção relacionada aos problemas decorrentes da pressão sobre o meio ambiente e do racismo ambiental oriundos da exploração humana e dos recursos naturais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e meio ambiente. Racismo ambiental. Moçambique. Mia Couto.

Meu olhar é nítido como um girassol [...]

Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é, mas porque a amo, e amo-a por isso [...]

(Alberto Caeiro)

(PESSOA, 2005, p. ii)

A terra não pertence ao homem, mas é o homem que pertence à terra (Cacique Seattle, 1854/55).

Pensamento ecológico – Toda manhã eu tento entender a linguagem da natureza: ‘As pedras falam, e eu me calo’. Gosto de escrever isso, a que eu chamo de ‘pensamento ecológico’, em oposição ao pensamento cartesiano (**Ponto de mutação, 1991**).

* UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Campo Grande – MS – Brasil – 79070-900 – angelaguida.ufms@gmail.com.

** UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Campo Grande – MS – Brasil – 79070-900 – gandmelo@gmail.com.

Introdução

Em meados do século XIX (1854/55)¹, um chefe do povo *Suquamish*, dos Estados Unidos, onde atualmente se encontra Washington, escreveu uma carta que se tornou um verdadeiro manifesto para quem acredita (e nós acreditamos) que não é possível pensar a natureza separada do ser humano.

Assim teria dito/escrito o cacique Seattle:

O ar é precioso para o homem vermelho, porque todos os seres vivos respiram o mesmo ar, animais, árvores, homens. [...]

O homem não tramou o tecido da vida; ele é simplesmente um de seus fios. Tudo o que fizer ao tecido, fará a si mesmo. (CACIQUE SEATTLE, 1854/55)

Em fins do século XX, o filme *O ponto de mutação* (1991), dirigido por Bernt Capra e inspirado no filme homônimo de Fritjof Capra, traz igualmente significativa reflexão acerca da integração homem-natureza e se dá como um eco do que o cacique disse há mais de um século. Três pessoas: um político, um poeta e uma cientista discutem várias questões, sendo a mais relevante a teoria dos sistemas, que acredita na interligação de tudo no nosso planeta. O ponto alto do filme de Bernt Capra é possibilitar ao telespectador e à telespectadora que ampliem sua percepção sobre as conexões que ligam os elementos no mundo em que habitamos, ou seja, uma teia da vida que envolve indistintamente todos os seres, que humanos ou não.

Um cartesiano olharia para uma árvore e a dissecaria, mas aí ele jamais entenderia a natureza da árvore. Um pensador de sistemas veria as trocas sazonais entre a árvore e a terra, entre a terra e o céu. Ele veria o ciclo anual que é como uma gigantesca respiração que a Terra realiza com suas florestas, dando-nos o oxigênio. O sopro da vida, ligando a Terra ao céu e nós ao Universo. Um pensador de sistemas veria a vida da árvore somente em relação à vida de toda floresta. Ele veria a árvore como o habitat de pássaros, o lar de insetos. Já se vocês, políticos, tentarem entender a árvore como algo isolado, ficariam intrigados com os milhões de frutos que produz na vida, pois só uma ou duas árvores resultarão deles. Mas se vocês virem a árvore como um membro de um sistema vivo maior, tal abundância de frutos fará sentido, pois centenas de animais e aves sobreviverão graças a eles.

Interdependência - a árvore também não sobrevive sozinha. Para tirar água do solo, ela precisa dos fungos que crescem na raiz. O fungo precisa da raiz e a

¹ Não há consenso com relação à data nem à existência desta carta ou até mesmo do referido cacique, entretanto ela vem sendo lida, relida e citada mundialmente, sempre que se quer fazer com que as pessoas reflitam como é estar no mundo em harmonia com os outros seres viventes.

raiz do fungo. Se um morrer, o outro morre também. Há milhões de relações como esta no mundo, cada uma envolvendo uma interdependência. (PONTO DE MUTAÇÃO, 1991)

Recentemente, em Minas Gerais, aconteceram dois grandes acidentes ambientais que causaram grande comoção: a queda das barragens de Mariana e de Brumadinho. Em 1984, o poeta Carlos Drummond de Andrade (1984), em *O Cometa Itabirano*, um jornal de Itabira, sua terra natal, onde há “noventa por cento de ferro nas calçadas e oitenta por cento de ferro nas almas” (ANDRADE, 1988, p. 272), já via a mineradora Vale do Rio Doce com mau agouro.

“Lira itabirana” se dá como um verdadeiro vaticínio poético diante das barbáries ambientais cuja responsabilidade se atribuiu à mineradora que tornou Itabira mais triste, mais cinzenta, mais “de ferro”.

Lira Itabirana

O Rio? É doce.
A Vale? Amarga.
Ai, antes fosse
Mais leve a carga [...]

Quantas toneladas exportamos
De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos
Sem berro?
(ANDRADE, 1984)

Desde outrora, a literatura carrega consigo a capacidade de enxergar além. Muito antes do movimento em prol da sustentabilidade que hoje corre o mundo e torna celebridade uma jovem de dezesseis anos que, em vez de ir para o colégio, ia para a frente do parlamento sueco, a fim de alertar o mundo quanto aos problemas climáticos, anteriormente às renomadas e acaloradas conferências em Davos e Porto Alegre ou da Eco-92, do Rio+ 20 ou da Declaração de Joanesburgo, entre tantos outros movimentos em prol da sustentabilidade do planeta Terra e até de certos modismos, a literatura já doava como uma grande aliada da natureza.

As obras de Guimarães Rosa, por exemplo, são uma ode à natureza e arriscaríamos até dizer que a natureza roseana é personagem de sua escrita. Afinal, “o sertão está em toda parte” (ROSA, p. 9), ou, o poeta “aparelhado para gostar de passarinhos” (BARROS, 2003, p. IX). Na esteira desse pensamento, Manoel de Barros (2008, p. XIV) diz que “as folhas das árvores servem para nos ensinar a cair sem alardes”, bem como Clarice Lispector (1984), ao se emocionar com uma

baleia que agonizava encalhada em uma praia carioca, refleti sobre o nosso lugar na natureza.

Dos muitos estudos com enfoque na decolonialidade, também tem se pensado que a natureza, ao longo dos tempos, passa por acentuado processo de colonialidade, sobretudo quando se olha para ela como apenas um espaço do qual se pode extrair algum bem material. Essa história do homem ter domínio sobre a natureza vem de longe. Em vista disso, o domínio do homem sobre a natureza é apresentado no livro de Gênesis 1:26: “e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se move sobre a terra” (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p. 7). Na perspectiva do capitalismo, como bem assinala Catherine Walsh (2008, p. 16-17), a colonialidade da natureza acontece quando há a separação entre homem e natureza e prevalece o capital:

La separación cartesiana cultura/naturaleza descarta enteramente la relación milenaria entre los seres humanos y los no humanos, los mundos espirituales y ancestrales, negando incluso la premisa de que los humanos somos parte de la naturaleza, estableciendo el dominio sobre las racionalidades culturales e intentando eliminar y controlar los modos de vida, los sentidos, los significados y las comprensiones de la vida².

A essa forma de controle, de dominação e de completo desrespeito à diversidade e à biodiversidade, em certa medida, podemos chamar de **monoculturas da mente**. Vandana Shiva (2003), importante nome na luta por uma cultura sustentável e heterogênea, argumenta que a principal ameaça à vida é o hábito humano de pensar em “termos de monoculturas”, ou seja, de forma única e hegemônica. As monoculturas da mente fazem com que a diversidade desapareça de nossa percepção e do mundo, levando, por conseguinte, à construção de um discurso ideológico dominante que se sustenta num falso esgotamento de alternativas.

Com que frequência, nos tempos de hoje, o extermínio completo de natureza, tecnologia e comunidades e até de uma civilização inteira não é justificado pela “falta de alternativas”? As alternativas existem, sim, mas foram excluídas. Sua inclusão requer um contexto de diversidade. Adotar a diversidade como uma forma de pensar, como um contexto de ação, permite o surgimento de muitas opções. (SHIVA, 2003, p. 15)

² “A separação cartesiana de cultura/natureza descarta completamente a relação milenar entre seres humanos e não-humanos, mundos espirituais e ancestrais, negando inclusive a premissa de que os seres humanos fazem parte da natureza, estabelecendo domínio sobre a racionalidade cultural e tentando eliminar e controlar os modos de vida, os sentidos, os significados e os entendimentos da vida” (WALSH, 2008, p. 16-17, tradução nossa).

Literatura, ecocrítica, racismo ambiental e a teia da vida

No pensamento sistêmico, “a natureza é vista como uma teia interconexa de relações, na qual a identificação de padrões específicos como sendo “objetos”, depende do observador humano e do processo de conhecimento” (CAPRA, 1996, p. 38). Nota-se, então, uma relação na qual tudo depende de elos que em conjunto formam complexas redes de unidades conectadas umas às outras, e sua fragilidade de quebra pode se dar no ponto de inflexão mais frágil.

Inserido nessa teia, o homem se coloca como racional, a ponto de se deixar interferir nessa pulsante dinâmica da natureza e de tornar cada vez mais insustentável a vida na Terra. A exploração mineral em áreas de florestas pode provocar desequilíbrio pela supressão da vegetação e pela destruição das camadas do solo, assim como pode influenciar nos ciclos ecológicos. Desse modo, “qualquer dano pode quebrar a integridade desse ciclo harmônico e provocar uma destruição em cadeia” (LEÃO, 2000, p. 119), além de outras questões como a exploração humana como mão de obra barata, análoga ao trabalho escravo.

Reflexão que envolve a complexidade da exploração ambiental, do homem pelo homem e da desvalorização dos recursos naturais, o valor das “coisas” precisa ser repensado, haja vista que as representatividades globais devem estar aptas a reexaminarem fatos concretos das condições atuais de esgotamento da Terra e suas consequências para toda forma de vida.

Envolvida por movimentos de criticidade a respeito das problemáticas ambientais surgiu a ecocrítica, que, conforme Cheryll Glotfelty (1996, p. xviii), “*ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment*”³. Sendo assim, conforme observa Garrard, o “*ecocriticism explores the ways in which we imagine and portray the relationship between humans and the environment in all areas of cultural production [...]*” (GARRARD, 2004, p. ii)⁴. Dentro dessa perspectiva, Terry Gifford (2009, p. 244) apresenta a ecocrítica relacionada aos estudos culturais nos seguintes aspectos:

A ecocrítica enquanto movimento relativamente novo nos estudos culturais, tem estado extraordinariamente livre de crítica teórica interna. Tem havido debates sobre ênfases e lacunas, mas isso não desafiou diretamente as posições de quem originou o movimento. Ao contrário, esses debates apontam para novas direções para a pesquisa em campos variados: ecofeminismo, textos tóxicos⁵, natureza

³ “Ecocrítica é definida como o estudo do relacionamento entre a literatura e o ambiente físico” (GLOTFELTY (1996, p. xviii, tradução nossa).

⁴ “Ecocrítica explora as maneiras pelas quais imaginamos e retratamos a relação entre humanos e meio ambiente em todas as áreas da produção cultural [...]” (GARRARD, 2004, p. ii, tradução nossa).

⁵ “Termo criado que se refere a textos que lidam com assuntos surgidos a partir do lixo tóxico/lixo

urbana, darwinismo, literaturas étnicas, justiça ambiental e ambientes virtuais, por exemplo.

Contudo, vale ressaltar que “a ecocrítica não desenvolveu uma metodologia de trabalho, embora sua ênfase na interdisciplinaridade assuma que as humanidades e as ciências devem dialogar e que seus debates devem ser informados igualmente pela atividade crítica e criativa” (GIFFORD, 2009, p. 244). Contudo, estudos ecocríticos relacionados a obras literárias têm se tornado essenciais, pois evidenciam informações que perpassam diversas questões ambientais. Aliada à reflexão ecocrítica, sobressaem-se os estudos da ecosofia, que, para Félix Guattari (2001, p. 8), são fundamentados entre os três registros ecológicos: do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana.

Aos três registros ecológicos acrescentamos mais um: relações raciais. Por este viés, apresentamos uma das dimensões da questão ambiental, o chamado **racismo ambiental**. Esse termo surgiu em fins da década de 1970, nos Estados Unidos, em virtude de movimentos de negros americanos que se colocaram nas ruas do Condado de Warren, Carolina do Norte, para protestar contra o depósito de lixo tóxico vizinho a suas comunidades. Será que era pura coincidência que boa parte dos aterros desse tipo de lixo se localizava em bairros cujos moradores eram negros? Parece que não. Atribui-se ao pastor afro-americano Benjamin Chavis a autoria do termo racismo ambiental.

Segundo Selene Herculano (2008), o racismo ambiental acontece toda vez que uma maior carga de danos ambientais recai em comunidades raciais marginalizadas e vulnerabilizadas, causando grande degradação ambiental no entorno desses grupos.

O conceito diz respeito às injustiças sociais e ambientais que recaem de forma desproporcional sobre etnias vulnerabilizadas. O racismo ambiental não se configura apenas por meio de ações que tenham uma intenção racista, mas igualmente por meio de ações que tenham impacto racial, não obstante a intenção que lhes tenha dado origem. Diz respeito a um tipo de desigualdade e de injustiça ambiental muito específico: o que recai sobre suas etnias, bem como sobre todo grupo de populações ditas tradicionais – ribeirinhos, extrativistas, geraizeiros, pescadores, pantaneiros, caiçaras, vazanteiros, ciganos, pomeranos, comunidades de terreiro, faxinais, quilombolas etc. – que têm se defrontado com a ‘chegada do estranho’, isto é, de grandes empreendimentos desenvolvimentistas – barragens, projetos de monocultura, carnicultura, maricultura, hidrovias e rodovias – que os expõem de seus territórios e desorganizam suas culturas, seja empurrando-os para as favelas das periferias urbanas, seja forçando-os a conviver com um

nuclear e envenenamentos [nota da tradutora]” (GIFFORD, 2009, p. 258).

cotidiano de envenenamento e degradação de seus ambientes de vida. Se tais populações não-urbanas enfrentam tal chegada do estranho, outras, nas cidades, habitam as zonas de sacrifício, próximas às indústrias poluentes e aos sítios de despejos químicos que, por serem sintéticos, não são metabolizados pela natureza e portanto se acumulam. (HERCULANO, 2008, p. 16)

Um exemplo bastante comum de racismo ambiental ocorreu no continente africano, em meados da década de 1990, culminando no assassinato do líder ogoni Ken Saro-Wiwa⁶, que lutava contra exploração do petróleo na região do Delta do Níger, na Nigéria. Naquele período, ocorreram desastrosos impactos ambientais em terras africanas que comprometeram seriamente o meio ambiente e, por conseguinte, a qualidade de vida das pessoas.

Face ao cenário apresentado, o texto literário intitulado “A princesa russa”, do escritor moçambicano Mia Couto, evidencia uma das peculiaridades do racismo ambiental⁷: a mineração e a degradação ambiental de terras moçambicanas, bem como de seus habitantes marginalizados, visto que as interferências no ambiente natural influenciaram e influenciam a cultura de Moçambique.

O conto “A princesa russa” integra a coletânea de contos *Cada homem é uma raça*, publicado em 1990, período em que Moçambique sofria com uma guerra civil. A narrativa orbita em torno da exploração de minas de ouro na província de Manica, região central de Moçambique, no então período colonial. A respeito das composições ficcionais, assinala-se que

[...] graças às virtualidades imagéticas da criação literária, torna-se-lhe possível dar materialidade e visibilidade àqueles elementos que, doutra forma, seriam intraduzíveis e imperceptíveis a olho nu. Trata-se de elementos sutis, constitutivos da interface oculta entre realidade e imaginação, natureza e cultura. (SCARPELLI, 2007, p. 190)

Nesse contexto, a narrativa do conto em questão se dá pelo personagem Duarte Fortin, encarregado geral dos criados da casa de Iuri e Nádía, que chegaram da Rússia para explorar e comprar as minas de ouro da região. A história é revelada nos momentos de confissões ao padre da vila. Conta Fortin, que vivenciara um sentimento de um impossível relacionamento amoroso com sua senhora, que “diziam era uma princesa lá na terra de onde viera” (COUTO, 2016, p. 78). Nádía

⁶ Sugerimos o documentário Ken Saro-Wiwa presente!, parte da pesquisa de doutorado de Elisa Dassoler, que se encontra nos endereços: <https://www.youtube.com/watch?v=7laqD-pxqRc> (parte I) <https://www.youtube.com/watch?v=OP3ZaRWR5qA> (parte II)

⁷ Aliás, a vasta obra de Mia Couto, em sua maioria, se dá em constante diálogo com questões ambientais.

era uma mulher que sofria por se sentir abandonada em seu próprio lar. Certo dia fora visitar Fortin em sua cubata⁸ e ficou perplexa com a forma precária de vida dos empregados.

Nesse ambiente ficcional envolto pela problemática ambiental da exploração do ouro, destaca-se a importância da compreensão da inter-relação dos estudos de literatura com o meio ambiente,

[...] commonly called “ecocriticism” or “environmental criticism” in analogy to the more general term literary criticism—comprise an eclectic, pluriform, and cross-disciplinary initiative that aims to explore the environmental dimensions of literature and other creative media in a spirit of environmental concern not limited to any one method or commitment. Ecocriticism begins from the conviction that the arts of imagination and the study thereof—by virtue of their grasp of the power of word, story, and image to reinforce, enliven, and direct environmental concern—can contribute significantly to the understanding of environmental problems: the multiple forms of ecodegradation that afflict planet Earth today (BUELL, 2011, p. 418)⁹.

Sob o mesmo ponto de reflexão, ao despertar a atenção para o cerne da questão ambiental, esta nota antecede o conto “A princesa russa” e apresenta uma citação histórica a respeito das consequências da exploração do ouro na província:

Bastou correr fama que em Manica havia ouro e anunciar-se que para o transportar se construiria uma linha férrea, para logo aparecerem libras, às dezenas de milhar, abrindo lojas, estabelecendo carreiras de navegação a vapor, montando serviços de transportes terrestres, ensaiando indústrias, vendendo aguardente, tentando explorar por mil formas não tanto o ouro, como os próprios exploradores do futuro ouro [...] (Antônio Ennes, Moçambique, Relatório Apresentado a Governo de Lisboa, Agência Geral das Colônias, 1946, pp. 27-30). (COUTO, 2016, p. 75)¹⁰

⁸ “Pequeno quarto onde eram alojados os empregados domésticos” (COUTO, 2016, p. 196).

⁹ “[...] comumente chamados de “ecocrítica” ou “crítica ambiental”, em analogia com os demais termos gerais da crítica literária, compreendem uma eclética, pluriforme e interdisciplinar iniciativa que possibilita explorar as dimensões ambientais da literatura e de outras mídias criativas com espírito ambiental, não preocupada em se limitar a qualquer método ou compromisso. A ecocrítica se inicia a partir da convicção de que as artes da imaginação e seu estudo, em virtude de seu alcance do poder da palavra, história e imagem para reforçar, animar e direcionar as preocupações com o meio ambiente pode contribuir significativamente para a compreensão dos problemas ambientais: das múltiplas formas de ecodegradação que hoje afetam o planeta Terra” (BUELL *et al.*, 2011, p. 418, tradução nossa).

¹⁰ Os textos citados neste artigo, incluídos no conto “A princesa russa”, mantiveram a grafia vigente

Mia Couto (2016) revela parte do relatório da Agência Geral das Colônias apresentado, em 1946, ao Governo de Lisboa sobre a exploração mineral do ouro em Manica. Ao analisar essa problemática, própria do período colonial em Moçambique, aponta-se que

[...] ao longo do período de dominação portuguesa, poder-se-ia verificar toda sorte de exploração, desmandos e situações que não cumpre pormenorizar, mas que configuram a marca indelével dos colonialismos no inconsciente coletivo de uma nação. Destruição dos recursos da terra com a exploração desmesurada; destruição das culturas dos povos da terra pela imposição de usos, costumes, mentalidade e língua estrangeiras, dados como superiores, a despeito de não atenderem às necessidades reais da vida e cosmovisão no ambiente africano; destruição física – através da escravização, trabalhos forçados, guerrilha – e psíquica dos indivíduos, que se tornam sujeitos deslocados, demonstrando aquela ambiguidade do sujeito dominado que se pode verificar nos colonialismos em qualquer latitude. (CANTARIN, 2012, p. 30)

Indubitavelmente, essas características fazem parte de nações e de povos que ainda vivem nas amarras do domínio do colonizador, uma vez que “de muitas formas, a colonização foi uma *co-invenção*. Ela tanto foi o resultado da violência ocidental, quanto do trabalho de seus auxiliares africanos em busca de lucro” (MBEMBE, 2001, p. 190). Em vista disso, ao se referir à formação da economia colonial, Luís de Brito (2017) destaca como uma das dinâmicas paralelas, no primeiro período, que

[...] desde os finais do século XIX até ao fim da segunda guerra mundial, é caracterizado por duas dinâmicas paralelas: por um lado, a integração de Moçambique na economia capitalista regional cujo centro é a indústria mineira sul-africana (que se desenvolve a partir da segunda metade do século XIX com a descoberta de diamantes e ouro na região do Transvaal), e, por outro, a relação clássica das economias coloniais, que faz de Moçambique fornecedor de matérias primas para as indústrias metropolitanas. (BRITO, 2017, p. 149)

Nesse universo, também “figura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político” (MBEMBE, 2016, p. 131). Portanto, “*one of the central tasks of postcolonial ecocriticism as an emergent field has been to contest – also to provide viable*

na obra *Cada homem é uma raça* (COUTO, 2016, p. 73-92).

alternatives to – western ideologies of development” (HUGGAN; TIFFIN, 2015, p. 29)¹¹.

Nessa reprodução de dominação, destaca-se o racismo ambiental presente em “A princesa russa”, que se evidencia pela exploração da população local, destruição do ambiente natural e promessa de aparente progresso.

A fragilidade das minas de ouro: por uma questão ambiental

Ao longo da história de Moçambique, as reservas minerais despertam interesse e ganância. Nessa trajetória, as ações do homem sobre os recursos naturais se tornam cada vez mais destrutivas e impactantes, tanto no aspecto ambiental, quanto no aspecto social.

Ao nos depararmos com as ações em “o casal chegou por causa do ouro, como os outros todos estrangeiros que vinham desenterrar riquezas deste nosso chão” (COUTO, 2016, p. 78), percebe-se um sentimento de pertencimento à terra e um alerta a respeito da exploração insustentável das minas de ouro da região por mineradores de outros países. Nesse âmbito de exploração dos recursos minerais, João Mosca (2010) apresenta os impactos da mineração do ouro em Moçambique:

Os impactos ambientais da mineração são alarmantes: (1) a fertilidade dos solos degrada-se devido à sua remoção e alteração da estrutura física, da composição morfológica e química, e não são realizadas ações de recuperação; (2) a paisagem altera-se com grandes covas e colinas de terra removida; (3) O mercúrio, utilizado na extracção do ouro, penetra nos solos e nas águas superficiais e subterrâneas, afectando a produção agrícola, a pesca e contaminando a cadeia alimentar com consequências incalculáveis, a longo prazo, sobre a saúde pública e dos cidadãos. Estes aspectos são conhecidos e não existem medidas eficazes e abrangentes que tenham reduzido esses impactos. Existem sinais evidentes de delapidação do património natural e de recursos que as futuras gerações nos emprestaram. Assim como vem acontecendo na exploração de outros recursos naturais, como as florestas, a fauna e a pesca. Está-se perante actividades predadoras e por isso não sustentáveis. (MOSCA, 2010, p. 43)¹²

É importante destacar que “durante a época colonial, as actividades mineiras eram de natureza industrial, proporcionando emprego à população local. Durante

¹¹ “Uma das tarefas centrais da ecocrítica pós-colonial como um campo emergente tem sido o de contestar – também para fornecer alternativas viáveis – ideologias ocidentais de desenvolvimento” (HUGGAN; TIFFIN, 2015, p. 29, tradução nossa).

¹² Os textos citados dos artigos publicados em periódicos de Moçambique mantiveram a ortografia original.

a guerra, grande parte da população refugiou-se em zonas seguras e a produção mineira formal foi interrompida” (DONDEYNE, 2007, p. 1). Após esse período, surgiu a forma artesanal de exploração do ouro, que, por suas características constitui um sério problema ambiental dada às formas tradicionais de coleta do minério com a utilização do mercúrio, principal veículo de contaminação do solo e das águas. Dessa feita, explorações para extração inadequada de minérios e de outros recursos naturais da terra podem causar danos ambientais irreparáveis. Além disso, atividades de mineração de forma descontrolada trazem consequências, não apenas refletidas nos ambientes onde ocorrem a degradação, mas também podem atingir outros locais e outros povos. No Brasil, tivemos um exemplo recente disso quando houve a queda da barragem em Sobradinho. Uma extensão gigantesca do Rio Doce foi afetada, comprometendo a vida de pessoas que moravam bem distante de Sobradinho.

Quanto ao ambiente ficcional, em seu relato, Fortin assinala: “as minas, padre, eram do tamanho de uma poeira, basta um sopro e o quase fica nada” (COUTO, 2016, p. 78). Depreende-se que a exploração dos recursos naturais - associada ao discurso do desenvolvimento - traz componentes que projetam um pseudoprogresso, que se apresenta como fator impulsionador de melhorias de infraestruturas das regiões onde essa atividade se desenvolve e pela qualidade de vida para uma sociedade que vai sendo moldada pelos artificios do capital. Contudo, se desdobra a exploração irracional dos recursos naturais, como consequência seu esgotamento, cercada de impactos negativos provocados pela corrida desenfreada do ouro, como também da exploração humana. Faz-se refletir sobre a questão: qual seria o preço do ouro e da exploração dos recursos naturais? Recorremos a Ailton Krenak (2019, p. 69).

Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser.

Percebe-se a fragilidade das minas, denunciada em uma breve menção à questão do esgotamento dos recursos naturais, visto que a falta de resiliência constitui condição quando se trata, principalmente, da extração irregular do ouro e de outros minerais retirados da terra.

Nesta oração: “Manhã cedinho, o patrão despegava para a mina, machamba¹³ do ouro, era assim que chamava” (COUTO, 2016, p. 79), avulta-se a relação de

¹³ Em Moçambique, machamba significa terreno de cultivo agrícola.

exploração inadequada da mina, no sentido de ser uma terra agricultável, que na simplicidade se faz a colheita, quando, na verdade, a questão da exploração mineral não se constitui de simples colheita e vai muito além disso, porque envolve questões sociais, culturais, econômicas e ambientais.

No excerto: “Ela só agora entendia o motivo do patrão não lhe deixar sair, nunca autorizar. É só para eu não ver toda esta miséria, dizia ela” (COUTO, 2016, p. 81), ressalta-se que em meio à exploração dos recursos naturais e do próprio homem moçambicano, a liberdade de ir e vir da princesa russa fora tolhida, pois não era autorizada a sair de casa. Ao buscar o entendimento da situação, ela manifesta o descontentamento das condições humanas vividas pelo povo da região. Denota-se com isso um sentimento de solidariedade quanto às condições de vida da população local, no sentido de viverem na miséria, em consequência da exploração da mão de obra voltada para a retirada do ouro das minas pertencentes aos povos de outras nacionalidades. De alguma forma, a princesa russa é responsável por aquele estado de iserabilidade que tanto a comoveu.

Por questões de dominação sobre o devir do homem da terra, a narrativa se desenvolve e evidencia a exploração humana de forma impiedosa. Neste sentido, mais uma vez se sobressai o racismo ambiental incitado entre os homens locais que vivem em torno da problemática da extração do ouro em Manica:

Pancada ou morte eles não executam, encomendam os outros. Somos nós a mão das suas vontades sujas, nós que temos destino de servir. Eu sempre bati por mando de outros, espalhei porradarias. Só bati gente da minha cor. Agora, olho em volta, não tenho ninguém que eu posso chamar de irmão. (COUTO, 2016, p. 83)

A exploração do homem sobre o homem não deveria ser vista como algo natural. Entretanto, em diferentes sociedades, essa condição condiz com as posições hierárquicas viabilizadas pelo efeito do dominador explorador estrangeiro, levada a efeito por questões ambientais e de interesses econômicos.

A vida humana pode ser desvalorizada, ignorada e interrompida a qualquer preço, motivada pela exploração dos recursos naturais. Assim, com pesar, relata Fortin em sua impotência devido ao desabamento da mina:

Chegámos à mina, fomos dados as pás e começámos a cavar. Os tetos da mina tinham caído, mais outra vez. Debaixo daquela terra que pisávamos estavam homens, alguns já muito mortos, outros a despedirem da vida. As pás subiam e desciam, nervosas. Víamos aparecer braços espetados na areia, pareciam raízes de carne. Havia gritos, confusão de ordens e poeiras. (COUTO, 2016, p. 83-84)

Nas circunstâncias de trabalho forçado dos mineradores, pode-se constatar que a vida passa a não ter significado, nenhum valor. Porquanto, se muitos homens foram mutilados e morreram na mina, por imposição da exploração, eles eram substituídos por outros homens e outro ciclo de exploração se iniciava.

Considerações Finais

Ao considerar o argumento de Vandana Shiva (2003, p. 15), de que sempre há alternativas e opções, questionamos se a literatura e a ecocrítica podem oferecer opções para pensarmos formas de convivência harmoniosa com o meio ambiente. Sem a pretensão de uma resposta salvífica, acreditamos que sim, pois a literatura e a ecocrítica passam por nossa sensibilidade.

Racionalmente, qualquer pessoa pode entender que a degradação ambiental equivale à destruição da espécie humana, mas - ao que parece - essa história de racionalidade precisa ser revista para que realmente o ser humano possa pensar e existir no sentido mais amplo da vida: pensar e existir com sensibilidade e harmonia com os outros seres que conosco habitam este planeta. Afinal, deve ser muito bom ser aparelhado para gostar de passarinhos, e isso nos dá abundância de sermos felizes, como poeticamente dizia Manoel de Barros (2003, p. IX).

“A Princesa russa” incorpora diferentes tipos de sentimentos de ambição, ódio, tristeza, ganância, desgosto, mágoa, discriminação, usura, mas também inclui paixão, piedade e remorso. Todos esses pesares são manifestados em circunstâncias da exploração do ouro que acirra o desrespeito sobre o meio ambiente e principalmente sobre o homem.

O ciclo da mineração apresenta em toda sua história um modo de produção que acentua problemas ambientais e sociais severos, bem como provocam moléstias e conflitos culturais em diversas sociedades. Todavia, os aspectos funestos dessas transformações são insignificadamente combatidos. Em vista disso, a exploração dos recursos naturais tende a prosseguir em diferentes partes do globo, sujeitando a Terra e o próprio homem a seguirem no caminho da destruição.

Torna-se imprescindível o despertar de um senso crítico voltado para questões da ecocrítica, como também das questões ambientais, em especial, o racismo ambiental, destacado pela leitura crítica do conto, mas que, em perspectiva ampla, permeia a obra de Mía Couto. Evidenciaram-se a exploração do homem sobre os recursos naturais e a do homem sobre o homem. Tais mecanismos intensificam a pobreza e se relacionam às questões ambientais, econômicas e socioculturais de regiões que apresentam condições favoráveis à extração de minérios e de outras riquezas da natureza.

Em contraponto, nessa inter-relação de literatura e meio ambiente, vem à tona a importância de lançarmos um olhar diferenciado e crítico que se volta para a compreensão da necessidade de conservação do patrimônio natural, social e

cultural, logo, tal aspecto deve oferecer uma solução plausível e ser a pedra angular para a sustentabilidade ambiental.

GUILDA A. M.; MELO, A. P. de. Decoloniality of nature: for a look as clear as a sunflower. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 65-80, 2020.

■ **ABSTRACT:** *The environment is presented in the literature, whether represented by the imaginary ideal of poetics engendered in the inseparable relationship of man with nature, or through relations with real events that go beyond fictional aesthetics. This article presents a reflection on the perspective of ecocriticism thinking in the tale 'A Princesa russa', from the book Cada homem é uma raça by the Mozambican writer Mia Couto. From the analysis of representative excerpts, the study was conducted through ecocriticism reflection to highlight environmental issues. The analysis offers a perception related to the problems that arise from the pressure on the environment and environmental racism arising from human exploitation and natural resources.*

■ **KEYWORDS:** *Mozambique. Literature and environment. Environmental racism. Mia Couto.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Lira itabirana: Carlos Drummond de Andrade, 1984. In: Memórias poéticas de lágrima, lama e luta. **Jornal da Unicamp Edição Web**, Campinas, 16 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/07/16/memorias-poeticas-de-lagrima-lama-e-luta>. Acesso em 14 set. 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a terceira infância**. São Paulo: Planeta, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. **A Bíblia Sagrada**. Revista e corrigida no Brasil. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BRITO, Luís de. IDEIAS Nº 13 - Moçambique: de uma economia de serviços a uma economia de renda. In: BRITO, Luís de; CHIVULELE, Fernanda Massarongo (org.). **Economia, Recursos naturais, pobreza e política em Moçambique: uma coletânea de textos**. Maputo: IESE, 2017. p. 149-164.

BUELL, Lawrence; HEISE, Ursula; THORNER, Karen. Literature and environment. **Annual Review of Environment and Resources**, California, n. 36, p. 417-40, 2011. Disponível em: http://environment.harvard.edu/sites/default/files/Buell_Heise_Thorner_ARER_2011_Lit_and_Envr.pdf. Acesso em: 25 nov. 2019.

CACIQUE SEATTLE. Carta datada de 1854/55. **Anarquista.net**, Belo Horizonte, 19 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.anarquista.net/carta-do-cacique-seattle-escrita-para-o-presidente-em-1855/>. Acesso em 12 fev. 2020.

CANTARIN, Matiassi. **Por uma nova arrumação do mundo**: a obra de Mia Couto em seus pressupostos ecosóficos. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. Tradução de Nilton Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 1996.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DONDEYNE, Stefaan; NDUNGURU, Editha; CESARIO, F.; JANTAR, P.; NHACA, F.; RAFAEL, P. **Em Busca do Ouro**: Garimpo e Desenvolvimento Sustentável, uma Difícil Conciliação? Manica: Centro de Desenvolvimento Sustentável, 2007.

GARRARD, Greg. **Ecocriticism**. London: Routledge, 2004.

GIFFORD, Terry. A Ecocrítica na mira da crítica atual. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 244-261, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/download/11049/8065>. Acesso em: 15 dez. 2019.

GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: literary studies in an age of environmental crisis. *In*: _____; FROMM, Harold. **The Ecocriticism reader: landmarks in literary ecology**. London: University of Georgia Press, 1996. p. xv-xxxvii.

GUATTARI, Félix. **As Três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus, 2001.

HERCULANO, Selene. O clamor por justiça ambiental e contra o racismo ambiental. **INTERFACEHS**: Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente, n. 1, p. 1-20, 2008. Disponível em: <http://www3.sp.senac.br/hotsites/blogs/InterfacEHS/wp-content/uploads/2013/07/art-2-2008-6.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2020.

HUGGAN, Graham; TIFFIN, Helen. **Postcolonial ecocriticism**: literature, animals, environment. New York: Routledge, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEÃO, Regina. **A floresta e o homem**. São Paulo: Editora da Edusp, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 171-209, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eea/v23n1/a07v23n1.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 15 dez. 2019.

MOSCA, João. Comentários. In: SELEMANE, Tomaz. **Questões à volta da Mineração em Moçambique**: Relatório de Monitoria das Actividades Mineiras em Moma, Moatize, Manica e Sussundenga. Maputo: Centro de Integridade Pública (CIP), 2010. p. 41-50.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caieiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PONTO de Mutação. Direção: Bernt Amadeus Capra. Produção: A. J. Cohen. 1991. (112 min), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8Qi1ccUAG_g. Acesso em 12 fev. 2020.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SCARPELLI, Marli Fantini. Meio ambiente e literatura. **Aletria**, Belo Horizonte, n. 15, p. 188-204, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1396/1494>. Acesso em: 19 dez. 2019.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectiva da biodiversidade e da biotecnologia. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Gaia, 2003.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistêmicas de refundar el estado. **Tábula rasa**, Bogotá, n. 9, p. 131-152, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a09.pdf>. Acesso em 12 fev. 2020.



AS FOLHAS MORTAS DE JAIME ROCHA: UMA FLORESTA POÉTICA EM DE-COMPOSIÇÃO

Daniel de Oliveira GOMES*

- **RESUMO:** Em suma, traça-se um excursionismo teórico pela temática das “folhas mortas” do escritor português Jaime Rocha. Para tal, toma-se o conceito tanto clássico quanto pós-moderno de ruína. Em *Lâmina* e em *Necrophilia*, a poesia de Jaime Rocha alude à temática da morte e, assim, a palavra, como composição lírica, é, em verdade, “de-composição”, tendendo ao fragmento e à obra como espécie de decadência composicional. Evidencia-se uma poesia contemporânea com caráter antigo. O cenário poético da morte, em Jaime Rocha, reenvia sempre a um tempo precedente ao controle sobre a vida e a morte atuado pelo mecanismo da biopolítica.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Jaime Rocha. Poesia. *Necrophilia*. *Lâmina*. Foucault.

«Les feuilles mortes se ramassent à la pelle /Tu vois, je n'ai pas oublié/ Les feuilles mortes se ramassent à la pelle/ Les souvenirs et les regrets aussi./ Et le vent du Nord les emporte./ Dans la nuit froide de l'oubli./ Tu vois je n'ai pas oublié./ La chanson que tu me chantais... » (Jacques Prévert, 1945)

Segundo João Barrento, o possível “enredo” na sequência de poesias da obra *Necrophilia* (2010) encaminharia o sujeito para uma espécie de apaziguamento com a morte, a ruína final. No livro de Jaime Rocha, tal ruína final ocorre no outono, momento em que as folhas castanhas caem. Gostaríamos de iniciar nossa argumentação com a imagem das folhas mortas para aludir à paisagem arruinada como temática-chave em Jaime Rocha. Para penetrar o conceito de ruína, tomemos as antigas ponderações de Georg Simmel (2016, p. 96), quando diz que “a decadência da construção destrói a coesão da forma, os partidos da natureza e do espírito se separam e manifestam a hostilidade originária que atravessa o mundo”.

* Pós-doutor em Literatura - Université Paris Nanterre. UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa. -Departamento de Estudos da Linguagem – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Ponta Grossa – PR – Brasil. 84015-000 – dogomes@uepg.br

No entanto, a ruína traria uma impressão de paz, para Simmel, no sentido em que ela se integra à natureza naturalmente. A ruína incessantemente se integra à floresta, ao panorama natural.

Jaime Rocha, como João-de-barro despreocupado, deixa tombar sua escrita em uma ruína sem controle, quem sabe ao modo da alegoria natural de um tempo em que a morte aferir-se-ia em um outro rito. Talvez a dor, a vagabundagem e a falta de sanidade, o pântano retorcido, esses bosques medievais, na literatura de Rocha, alegorizassem uma espessura fragmentária que baliza outro pacto com a morte. Arvora um pacto de outros tempos. A viscosidade arruinada, numa espécie de limbo de uma noite primitiva sob os elementos pútridos, as feridas nos pregos, as manchas do sangue velho dos corpos que se decompõe, algas, corvos comendo vermes, fraturas, dilaceramentos sangrentos na paisagem verde. Porém, jamais descritos exatamente pelo ângulo do horror, e sim tudo isso em meio às colunas de templos, altares de estanho, muros partidos, arcas de barro, e ruínas estranhas, marcando uma atemporalidade da morte numa dimensão sem controle. Quem sabe, o lado “clássico” que Barrento apontara em seu prefácio ao livro de Jaime Rocha. Inclusive, sem um controle “biopolítico”.

Pode parecer estranho, aqui, aludir à ideia de “biopolítica”, ou controle biopolítico, apenas pelo fato de que a morte não se esconde na literatura de Rocha, sendo uma morte sem controle. Não queremos forçar uma menção a Michel Foucault em Jaime Rocha. Contudo, recordemos que o conceito de biopolítica tem a ver com o controle da vida e da morte. Buscamos notar como Rocha pintaria surrealmente uma dimensão soberana da morte. Muitos autores, como Michel Foucault ou Michel de Certeau, afirmam que, na Idade Média, morrer era um episódio público. O próprio Walter Benjamin (1994, p. 207), em *Magia e Técnica, Arte e Política*, acercava-nos de uma crescente expulsão da morte do universo paisagístico dos vivos, quando, cada vez mais, os burgueses estariam em “espaços depurados de qualquer morte”, pois quando chega a hora de suas próprias mortes serão, frequentemente, alocados em sanatórios ou hospitais, ou seja, retirados de cena. Interessante que Benjamin notava uma contraposição entre a relação da burguesia com a morte *versus* a paisagem medieval da morte, em que quase todas as casas medievais tinham abrigado ou testemunhado alguém a morrer. Podemos dizer que Walter Benjamin circula nestas incipiências do que paradigmaticamente Michel Foucault elaboraria como esfera biopolítica.¹ O autor alemão explicava-nos

¹ Outra relação ritualística da morte no espaço público, compartilhado, ou no espaço íntimo, afastado. Benjamin, como marxista, destaca, no século XIX, as etapas com que a “burguesia” (o que para Foucault seria não tanto uma classe social mas uma potência mais autônoma do poder disciplinar em seu clímax), segundo ele, teria produzido instituições higiênicas e de controle privado e público, cujo objetivo talvez fosse “permitirem aos homens evitarem o espetáculo da morte” (BENJAMIN, 1994, p.207).

como passou a perder-se, no decorrer dos últimos séculos, a força de evocação que a noção de morte antes possuía, num imaginário coletivo.

Em meados dos anos setenta, Foucault, na obra *Em defesa da sociedade*, lembrava a teoria clássica da soberania, quando o soberano tinha por atributo a decisão sobre a vida e a morte do outro (o súdito), podendo, em suma, fazer morrer ou deixar viver. Uma das metamorfoses do direito político da modernidade teria sido o advento do prolongamento deste direito de soberania, na instalação do “direito de fazer viver e deixar morrer” (FOUCAULT, 2005, p. 289). Assim, Michel Foucault (2005) organizava a acepção biopolítica do poder disciplinar, uma nova técnica, ou melhor, a mesma metodologia em outra escala, em que o homem como corporeidade individual passou a ser objetivado como homem-espécie para o controle. A preocupação com o corpo passaria a uma preocupação com a vida. Então, eis o advento do controle extremo do espaço, da higiene, da dor, da doença, do futuro, do trabalho, dos cerimoniais, enfim, das condições de vida das populações... A biopolítica moderna exige um espaço límpido e presumível (“anti-florestal”, “anti-rizomática”, digamos) onde a morte é um horror coletivo. Ela exige, para a morte e para a vida, um processo objetivado que solariza, purifica fisicamente o espaço artificial e os homens, os individualiza, os organiza, os contabiliza, os responsabiliza, e, por exemplo, jamais encontraria lugar representativo em uma floresta literária sobre a morte como a nebulosa de Jaime Rocha.

Embora o espaço urbano atual seja delineado por trajetórias informes, podendo ser “observado como um palimpsesto, fluido, de difícil apreensão e descrição.” (REJANY, 2000, p. 76), as “folhas mortas” de Jaime Rocha estão extensamente mais perto da loucura florestal do que da contradição da desordem metropolitana, ainda marcada por uma ordem de base. Ou seja, suas imagens são bem menos adjacentes à límpida luz, higienizadora, panóptica, “loucura branca” (para aludir a uma imagem conhecida do autor), do que próximas às sombras e dejeções. “Aquela sombra mexe-se ao sabor do lixo” (ROCHA, 2010, p. 32). Não há “população” referida em Rocha, ou uma dinâmica urbana, e, para além disso, não consta nenhum rastro mais evidente que reenvie o tempo narrativo ao sujeito moderno, ou à reformulação espacial que excitou a negatividade visual de “eu líricos” canônicos ante a experiência estético-arquitetônica da urbanidade (como os que se inspiram em Cesário Verde ou Baudelaire, no sentido de radiografar o homem contemporâneo de após o século das luzes, concentrado populacionalmente). Embora algumas imagens isoladas, como um fio de nylon², por exemplo, pudessem querer articular

² O “nylon” foi sintetizado no começo do século XX. Mas, se aparece um polímero de nylon num verso de Rocha, isso não seria suficiente para competir com suas tantas remissões naturais ou helênicas, as rochas, os rios sujos, colunas de templos, arcos, etc., sendo o nylon um elemento a mais que compõe os destroços atemporais de suas ruínas. Um fio de nylon não seria suficiente para o reenviar para um contexto diferente. As imagens são trabalhadas atemporalmente. Além disso, o estilo em si denota todo um referencial antigo, e, aparentemente, se estamos num período do capitalismo ou

que estamos num período histórico do artifício (quando fragmentos de objetos de consumo aparecem), período posterior ao advento do capitalismo industrial e do seu trabalho assalariado. A morte em *Necrophilia*, possivelmente, se confere num outro tempo (onde a “força de trabalho” pouco importa), confiada a outro ritual da memória e do luto, em que nenhuma tecnologia de poder tomou ainda controle da vida, no sentido disciplinar, a ponto de deixar a morte soberanamente desenrolar seu movimento exterior. Portanto, a morte, em Rocha, aparece descontrolada numa paisagem anacrônica de cemitério, onde o pedreiro, o construtor de túmulos, convive com ela de modo exterior. A morte está exteriorizada ao extremo, em cada verso, como uma tragédia atemporal. A morte é imagem mesma.³

Mas, voltando à temática das ruínas, diríamos que são um fenômeno de intensidade alegórica, ou necessidade, íntima ou subjetiva (“solidão essencial”, diria Blanchot), que se enuncia para além do sentido físico como destroços materiais. Trata-se (na angústia da subtração, na errância do sem astros, do des-astre⁴) de um encantamento/estranhamento... Construção fantasmática que permanece, que ultrapassa a vida, na tentativa de realizar certos sonhos de nobreza, grandeza histórica. A elevação não se completa, ao contrário, o que parece estar em jogo é a queda, e sempre ela. A queda para um lado “menor”, uma literatura menor, neste caso. Entre as heras crescendo sem controle, são sonhos, quimeras, que são

no pré-capitalismo, pouco lhe interessa. O pedreiro de mão nuas, como imagino o eu-lírico, também, ante a temporalidade que edifica.

³ Conforme Inês Lacerda Araújo: “Com essa nova política que incide sobre a vida, até mesmo os rituais da morte mudaram. Ela se torna acontecimento privado, tabu. Não era assim, a morte de uma pessoa não ficava reclusa à capela mortuária, havia ritos de passagem, passava-se do poder terreno ao poder celestial. Isso porque o biopoder tem domínio sobre a mortalidade, algo genérico. A morte de cada um é privada, a tecnologia do poder é outra na sociedade moderna industrializada, com explosão demográfica. Michel Foucault brinca com Martin Heidegger: a morte não se esconde como consequência da angústia existencial. E brinca com Herbert Marcuse: a morte não se esconde devido a modificações nos mecanismos de repressão. Ela se esconde porque ao poder a morte só interessa como fenômeno estatístico.” (ARAÚJO, 2018, p. 150). O que tentamos notar aqui não vem a ser exatamente que Jaime Rocha produziria uma crítica foucaultiana às tecnologias regulamentadoras da sociedade disciplinar moderna, longe disso, apenas aceitamos ler nas suas paisagens poéticas certas relações filosóficas no tema da morte e do poder.

⁴ A modo de um pequeno parêntesis, diríamos, blanchotianamente, que não poderia haver um mundo a que se pensar sem o pressuposto do desastre. A sublimidade do paradigma de desastre em Blanchot tem a ver com a impossibilidade ambivalente do pensamento dar conta do mundo ou de sua elevação, a não ser tomando o próprio mundo enquanto solidão essencial, ausência, ruína. É deste modo que uma literatura em ruínas deve ser sempre uma literatura que pensa o mundo nos destroços do que ele realmente é. Longe estou de querer adivinhar se Jaime Rocha seria um leitor de Blanchot ou Foucault, ou mesmo de filosofia, apenas tento inventar novos rastros no movimento de rastreamento deste poeta (consciente estou de que a imagem da ruína exige a plausibilidade de um pensamento crítico que transporte certa coragem subversiva, em detrimento de um regime absoluto que fugisse do desastre).

derruídos, como águias tombadas (corvos em Rocha), o que nos remete, *en passant*, ao velho soneto “Ruínas”, de Florbela Espanca:

Se é sempre Outono o rir das Primaveras,
Castelos, um a um, deixa-os cair...
Que a vida é um constante derruir
De palácios do Reino das Quimeras!
E deixa sobre as ruínas crescer heras,
Deixa-as beijar as pedras e florir!
Que a vida é um contínuo destruir
De palácios do Reino das Quimeras!
Deixa tombar meus rútilos castelos!
Tenho ainda mais sonhos para erguê-los
Mais alto do que as águias pelo ar!
Sonhos que tombam! Derrocada louca!
São como os beijos duma linda boca!
Sonhos!... Deixa-os tombar... Deixa-os tombar. (ESPANCA, 1994, p. 29)

O tombamento dos palácios no Reino das Quimeras, pois, no caso do poema de Florbela Espanca, uma voz que cede à ruína, querendo viver às soleiras de todas as experiências possíveis, ou seja, voz cedendo à lei da queda, deixando os sonhos e desejos tombarem. Percepção crítica contraarquitetural que estabelece o pensamento como uma morte incessante, a vida como constante derruir. Contraarquitetura da experiência como queda, que jamais a examina (a experiência), comumente, na noção de edificação, progresso, aperfeiçoamento (enfim, o próprio sentido da história na miragem das elevações da alma e da biografia humana triunfante ante a natureza). Não há medo da morte quando se nota que a morte desastrada é, psicologicamente, o próprio medo, uma poesia da assombração, um espectro.

Se a finitude está perigosamente próxima de nós, é ela também que faz com que nos pensemos historicamente e que se constitua, a partir disso, todo um saber. Vale dizer, a experiência de finitude foi anunciada claramente no século XIX por Nietzsche através da morte de Deus, e em seu correlato, que é a morte do homem. (PRATA, 2018, p. 158)

A noção radial de que o sentido histórico teria como força motriz a própria finitude tratar-se-ia de uma experiência anunciada nietzscheaneamente na questão da morte de Deus. A psicanalista Maria Regina Prata, trabalhando a finitude através do conceito de pulsão de morte, a partir de Nietzsche, afirma ainda as palavras de Michel Foucault (apud PRATA, 2018, p. 158):

Em nossos dias, e ainda aí Nietzsche indica de longe a ponte de inflexão, não é tanto a ausência ou a morte de Deus que é afirmada, mas sim o fim do homem [...] Descobre-se então que a morte de Deus e o último homem estão vinculados [...] Assim, o último homem é ao mesmo tempo mais velho e mais novo que Deus; uma vez que matou Deus, é ele mesmo que deve responder por sua própria finitude.

Mais do que a morte de Deus, o que pode ser levantado aqui é o fim de seu assassino, o fim do homem. Nessa perspectiva, é importante ressaltar que apesar do fato de Foucault estar falando das ciências do homem, aqui se constitui, por excelência, um anti-humanismo: se o sujeito é finito e histórico, não há necessidades estáveis e válidas para qualquer tempo e lugar. A consciência histórica do tempo que Foucault advoga supõe “que nós não somos nada além do que acontece atualmente e que o importante é justamente trabalhar para mudar o modo como pensamos, agimos e somos” (VAZ, 1992, p. 58). Há aqui uma crítica à pesquisa de origem, pois ela apresenta uma maneira narcísica de se referir ao passado pretendendo garantir a soberania do sujeito e lhe dar estabilidade. Esse humanismo está associado à postulação de uma subjetividade transcendental.

O que apavora o homem, em tal finitude, nesse eterno crepúsculo, não seria só o fim em si de um fio linear que se corta, a conclusão da vida, mas sim a própria existência. Uma vez notada a morte divina, se, de fato, “ouvimos os pedreiros enterrarem Deus”, após o acabamento de Deus. Águas de onde Blanchot também solve profunda inspiração. Como escreve Eclair Almeida Filho (2009, p. 13):

Blanchot, em talvez um de seus últimos textos, em 1998, sussurraria que a morte não é o que apavora o homem, mas a existência, a existência como dia inexorável que sempre se levanta. *Le pas au-delà* se abriria, de modo inexato, com uma sequência de fragmentos, cujo primeiro talvez reescrevesse este excerto da primeira versão de Thomas, não estamos habituados à morte, não podemos fazer ideia da morte; depois, pensando nós morremos se morrendo nós nos dispensamos de pensar; todo pensamento, último pensamento. Pensar é desconhecer a morte, pois que, pelo pensamento, não se cessa de morrer – morrer não se cumpre em morte –, do mesmo modo que pensar é nunca estar seguro de pensar, jamais ter o pensamento por pensado, se dispensar de pensar na impossível (e real) tarefa de des-pensar.

Justamente o contrário, portanto, a experiência poética se confere sob o estatuto da queda, é o que nos suscita também a obra “Necrophilia”. Consciência de que, por se estar vivo, já se jaz em queda. A poesia, tombamento, gesto contraarquitetural. Mais do que apenas a experiência poética, falamos igualmente da experiência da existência em si, a experiência mesma, o sentido da história, que se confere sob o

signo da queda, do declínio, como Capela (2016, p. 328) relembra, por exemplo, na crítica benjaminiana:

A crítica benjaminiana à noção de progresso atravessa essa armação conceitual de que resulta o postulado de uma conjugação inelutável entre história e natureza, colocada sob o signo da transitoriedade e da queda. O estudo do drama trágico alemão possibilita a Walter Benjamin reinterpretar o caráter e o sentido da história, tratando-a não como ‘o progresso de uma vida eterna, mas como o progredir de um inevitável declínio.

Gerações que buscavam a perpetuidade, a elevação, acabam com ela sempre inutilizada no entulho, na demolição, no vazio da ruína. Esperança aprisionada, amuralhada, realidade motora da história, dos templos dos nossos sonhos. Nesse sentido, a poesia ruinológica, por assim dizer, deve notar que, nesse conceito de ruína, por um lado, há a própria experiência, o progresso; por outro lado, que a ausência impacta mais que a presença, que o declínio impacta mais que a edificação.

O modo como a poesia de Jaime Rocha o faz, especificamente, em *Lâmina*, parece-nos que seria, dentre outros fazeres, esteticamente abordando uma ruína onde o humano em si quase não aparece. Aparece como traços fantasmáticos. O poeta foca negativamente as margens noturnas da ruína tendo o rio morto quase como *punctum* fotográfico a ser descrito em palavras-versos, que lhe fixam o olhar poético. Essas margens centralizam o rio podre, no caso do poema “Ruína”. São meros fragmentos, como pistas do humano despedaçado, que aparecem denunciando a morte de um rio qualquer. A presença do humano se oferece como sombra. Tal ausência mais presente que a presença, nas ruínas, nas cinzas, atravessa o contemplador e remete a qualquer cidadela em destroços desvalidos, tomadas pela vida orgânica florestal, templos imperfeitos cuja imperfeição é o que, no fim das contas, triunfa sobre os dias de sua edificação e culto. O culto é uma ausência presente. Rastros de presença abatida, mas não abolida de outro tempo, outro espaço. Este olhar declinado e florestal que persiste igualmente em Rocha, no livro *Lâmina* e em outros poemas da mesma obra, por exemplo, no “Ciclo Segundo do Ciclo das Aves”:

A cidade continua o seu ciclo de ervas.
As poças encontram fios de nylon no
Interior da água e as pedras soltas
Rebentam os nós de todas as árvores.
Uma mulher inclina-se para as cinzas,

Para as margens dessa cidade onde tudo
Aparece envolto numa espécie de lixo
Acumulado. (ROCHA, 2014, p. 15)

Neste poema, nas margens da cidade, também se acumulam rastros de lixo como acontece nas águas, no poema “Ruína”. O “ciclo” continua, entretanto, e a presença feminina inclinando-se, também (para as cinzas, a morte). O mesmo tom acinzentado, a água rasa, marcando a presença arruinada, a água parada, e o “ciclo de ervas” remete-nos ao musgo que cresce. Notamos que do rio podre, empoçado, no poema “Ruína”, também aparecem pedras soltas, e ele é esverdeado. O veludo musgo e a pacificação vegetal invadem a ruína.

Nos textos clássicos disponíveis na obra *Ruinologias*, vemos a remissão a essa vegetação aparente na ruína que enraíza simbolicamente a indiferença vegetal a uma edificação passada, uma paisagem como cicatriz da soberba e da ambição humana em realizar sonhos eternos, utopias pretensamente indesabáveis. A suave vida verde brotando entre os destroços acaba por pacificar os esforços brutos de um triunfo ao avesso. Como sustenta Maria Zambrano, “não há ruínas sem o triunfo da vida vegetal sobre aquilo que um dia se levantava soberbamente sobre a terra” (ZAMBRANO, 2016, p. 217). Ruínas são, então, cacos de esperanças, pensando com Zambrano, dos vencidos. As ruínas são as “folhas mortas” da história e da arquitetura, são os destroços de uma aspiração coletiva que não consegue sobrepujar o tempo. (Vencidos haja vista a nossa insignificância ante esta espécie de *poiésis* natural que vence o artifício, sem esforços; a existência triunfante da vida natural ante nossos destroços simbólicos, mesclada a eles).

Note-se, novamente, que se meras pistas humanas aparecem no poema “Ruínas” de Jaime Rocha, o fator fantasmático da ruína quer ser reforçado, ali também, em um enfoque integralmente no rio que morre, nas margens arruinadas. O eu lírico está como aquele sujeito em miragem, fascinado, em Blanchot, que pressente a aproximação da “outra noite”, o “âmago da noite” (BLANCHOT, 1989, p. 169).

*O homem continua*_____.

*Na casca das arvores há um movimento,
uma sombra antiga, restos de um pássaro.*

Alguém terá morrido ali empurrado
pelo vento. Por que tudo é silêncio
à sua volta e a humidade desfaz-se
como o vidro de um carro.

Cala-se. Amarrota o papel e mete-o
no bolso. Ninguém mais se mexeu
desde esse dia, a cidade não mais
acordou. Apenas algumas aves
voavam pelas ruínas, mas também
fugiram porque era insuportável
poisar sobre os despojos de guerra. (ROCHA, 2014, p. 33)

A presença das aves voando pelas ruínas, ou poisando nos despojos, deixando restos nas cascas das árvores, aparece no primeiro Ciclo, o das aves. A presença que, em *Necrophilia*, condiz a dos abutres. Há esse olhar repetido: as aves descem, declinam, baixam, as aves pousam, movimento vertical da queda, da descida à ruína, o rebaixamento. O vento será tematizado logo adiante, no próximo ciclo de “Lâmina”; no entanto, ele aparece reforçando o pressentimento de destruição, fatalidade. Alguém terá morrido empurrado pelo vento como uma folha desprendida para o abismo. Alguém caiu, um corpo tombado (em geral, como em outros poemas, é possivelmente um corpo de mulher). O silêncio toma conta da cidade e confere a ela o caráter de arruinamento, pois apenas algumas aves voam pelas ruínas, ou voavam, pois fugiram dado o insuportável dos despojos. A vida fluida da floresta vence a artificialidade em permanência.

Estar contemplativo dentre destroços alude, como vemos reiteradamente, à sensação negativa da edificação tombada, do aspecto falho da edificação caída, vencida pela natureza. O “Ciclo do Vento”, em “Lâmina”, surge logo a seguir, com os versos seguintes: “Um homem edifica a arquitetura/ da casa antes da chegada dos ventos. / Uma mulher chora quando encontra/ o sítio dos móveis. A sua morte/ está a ser construída com os quartos/ e esse destino corrói-lhe todo o corpo [...]” (ROCHA, 2014, p. 41). Uma vez mais, o vento (elemento natural também de *Necrophilia*) concorre com a arquitetura, a construção em trânsito, e a sensação intensa de morte aparece na figura de uma casa, ainda fragmentada, em construção. A mulher presente a sua própria morte ante uma arquitetura imperfeita, incompleta. Ela não observa uma arquitetura erguendo-se, mas, estranhamente, é uma edificação como em queda, tombada, pois olhada negativamente, melancolicamente. Neste caso, acredito que parece ser uma arquitetura inacabada, mas que, mesmo antes de ser totalizada, já traz em si a disposição da ruína, sob um olhar ruinológico que ultrapassa uma coerência diacrônica, ou seja, observa na incompletude daquela edificação uma ruína possível, futura. Ali, babelicamente, uma queda, uma punição.

Em suma, neste ensaio, tentei criar um excursionismo teórico pela temática das “folhas mortas” de Jaime Rocha. A conclusão seria de que tanto em *Lâmina*, quanto em *Necrophilia*, a poesia do poeta português alude à temática da morte de modo obsessivo, onde a palavra, como composição lírica, é, em verdade, “de-composição”. Herdando ao seu modo traços da perspectiva do homem subterrâneo

da modernidade, Rocha tende sempre ao fragmento. Ao tentar alocar o seu leitor num aquém da morte, na sensação de um quase-cair, testemunhando sempre a morte como pistas e rastros, as folhas dos livros de Jaime Rocha caracterizam-se, então, como folhas pardas, prestes ao tombamento. Folhas arruinadas.

Longe de se afirmar que não haja vida ou realismo em seus poemas, o processo criativo do autor passa por uma perspectiva surreal da queda, de um reforço constante da experiência como queda e não como elevação, onde o sagrado e o sinistro se acasalam. São as folhas mortas de Jaime Rocha, elas que se repetem em cada obra como um galho distinto numa mesma árvore composicional, à espera do leitor para juntar os restos, no mesmo instante em que a presença deste apenas poderia fazer mais fragmentos se soltarem, mais obras aparecerem no ar. Este, o leitor de Rocha, não deve cair na inocente busca de tentar reconstruir ou reorganizar o ruído, a ruína, o reino, não deve tentar em vão realocar as folhas mortas novamente na árvore. Mas sim, esquecendo o pressuposto do constructo, ser um leitor capaz de doar-se como uma espécie de, digamos, ação de ventania. Um vento capaz de permutar no espaço da leitura aquilo que já está embaralhado no anacronismo das suas menções. Leitor arvorado numa poesia das ruínas.

GOMES, D. de O. Jaime Rocha's dead leaves: a poetic forest in decay. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 81-91, 2020.

■ **ABSTRACT:** *In this article, a theoretical tour is sought on the subject of “dead leaves” in the work of Portuguese writer Jaime Rocha. To do so, the concept of “ruin” is used. In the books *Lâmina* (2014) and *Necrophilia* (2010), Jaime Rocha's poetry addresses the theme of death, in which the word produced by its poetic dimension can be read as a “decomposition”, exploring the fragment and the work as a kind of decay. It is a contemporary poetry with a certain ancient character. In this specific style of the author, the metaphorical place of death always occurs at a time prior to biopolitical control over life and death.*

■ **KEYWORDS:** *Jaime Rocha. Poetry. Necrophilia. Lâmina. Foucault.*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, Eclair; CASAL, Amanda. “Do Roman ao Récit? Metamorfose e escritura do desastre em *Thomas l'Obscur*, de Maurice Blanchot”. In: **Cadernos do IL**. Porto Alegre, n.º 39, dezembro de 2009. pp. 5-19. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>. Acesso em: 19 janeiro 2020.

ARAUJO, Inês Lacerda. Foucault com Bush: Ou da relação entre Bush e o Viagra. In: SOUZA, Pedro de; GOMES, Daniel de Oliveira (org.). **Foucault com outros nomes: Lugares de Subjetivação**. 2ª Ed. Ampliada. Ponta Grossa: EdUEPG, 2018. p. 143-152.

BARRENTO, João. Como figuras desenhadas num livro... In: ROCHA, Jaime. **Necrophilia**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Paulo Sergio Rouanet, Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 2. ed. . Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CAPELA, Carlos Eduardo. Euclides e a escritura em ruínas. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Capela (org.). **Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016. p. 211-220.

ESPANCA, Florbela. **Poesia Completa**. Lisboa: Bertrand Editora, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GOMES, Daniel de Oliveira. **Dissonâncias de Foucault**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

PRATA, Maria Regina “Foucault com Freud: Notas para uma leitura positiva do desejo na psicanálise.” In: SOUZA, Pedro de; GOMES, Daniel de Oliveira (orgs.). **Foucault com outros nomes: lugares de Subjetivação**. 2. ed. Ponta Grossa: EdUEPG, 2018.

REJANY, Marcia Mendonça. As faces do espaço urbano na Literatura. In: _____. **Ensaio e Ciência: Ciências Biológicas, Agrárias e da Saúde**. Campo Grande, vol. 4, núm. 3, dezembro 2000, pp. 69-82. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26040305>. Acesso em 19 jan. 2020.

ROCHA, Jaime. **Lâmina**. Lisboa: Língua Morta, 2014.

_____. **Necrophilia**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

SIMMEL, Georg. “A Ruína”. In: **Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**, Org. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Capela. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016.

ZAMBRANO, Maria. “Uma metáfora da esperança: as ruínas”. In: In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Capela (org.). **Ruinologias. Ensaio sobre destroços do presente**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016. p. p. 211-220.



FACES DO *AETNA*: *MAGISTER*, ENSINAMENTO E *DISCIPULUS*

Matheus TREVIZAM*

- **RESUMO:** Depois de apontar alguns traços essenciais do poema latino *Aetna*, como a presença da constelação professor-aluno e a veiculação hexamétrica de saberes, fazemos comentários analíticos mais específicos sobre alguns desses aspectos. Assim, o *magister* (professor) é analisado sob a perspectiva retórica do *ethos*; o ensinamento é abordado nos pontos de sua natureza, modos e objetivos; o *discipulus* (aluno), enfim, é por vezes descrito pelo *magister* como incrédulo no tocante a suas palavras, mas perigosamente crédulo quanto a rumores.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia didática. *Aetna*. Professor. Ensino. Aluno.

Introdução

Lendo o poema didático *Etna*, chamado *Aetna* em latim – com autor desconhecido e muitas vezes datado da segunda metade do séc. I d.C. (VOLK, 2005, p. 70) –, divisamos um texto, em certo sentido, *sui generis*; em outro, bastante afinado com os ditames da categoria literária a que pertence. A crítica tem ressaltado, no tocante aos traços de “originalidade” da obra em pauta, que talvez se trate do único texto por inteiro destinado à abordagem da vulcanologia que a Antiguidade nos legou (GOODYEAR, 1984, p. 347). Na verdade, apesar do tangenciamento de temas em nexos com os vulcões em várias obras poéticas e/ou em prosa¹ que remontam já ao mundo grego, descontando *Aetna*, não temos notícias, nas Letras antigas, de algo como um tratado **sistematicamente** comprometido com esses assuntos.

* Professor associado III da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; e Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem (pós-doutorando no Departamento de Linguística), Campinas, São Paulo, Brasil – matheustrevizam2000@yahoo.com.br.

¹ Para um “catálogo”, com comentários, dos poetas e autores em prosa que se ocuparam, na Grécia Antiga, do *tópos* do Etna – Píndaro, Eurípides, Tucídides, Estrabão... –, veja-se ensaio de Buxton (2016, p. 25-45).

No *De rerum natura* lucreciano, a título de exemplificação, coube uma parcela do livro VI justamente a desenvolvimentos teóricos que visam a informar quanto aos mecanismos eruptivos do monte Etna. Tal parcela corresponde ao intervalo entre os versos 639 e 711 e, nele, apenas do verso 680 em diante se iniciam explicações mais efetivas sobre as causas físicas dos movimentos geológicos do vulcão; dessa maneira, ecoando uma ideia contida em outro autor antigo – cf. Sêneca, *Naturales Quaestiones* VI, 12, 1 –, fala-se ali no caráter oco do subsolo e no “fato” de serem as galerias subterrâneas da crosta terrestre percorridas por ventos. Seriam tais ventos, portanto, que às vezes se agitam e geram sismos na superfície, bem como, pelo atrito, as chamas e o derretimento de rochas observáveis nas erupções vulcânicas.

Um tratado em prosa romano de assuntos naturais, por sua vez, que poderia ter dado a seu autor o ensejo de desenvolver-se no sentido da abordagem da vulcanologia, sintomaticamente, não o faz de forma plena. Referimo-nos, aqui, às *Naturales Quaestiones* de Lúcio Aneu Sêneca – composição entre 62 d.C. a 65 d.C. –, cujos respectivos livros abordam, sempre de acordo com pressupostos estoicos de entendimento do mundo físico, *grosso modo* 1. os meteoros, arco-íris etc.; 2. os trovões e relâmpagos; 3. a água; 4. o granizo, neve etc.; 5. os ventos; 6. os terremotos e as fontes do rio Nilo; 7. os cometas. O mesmo Sêneca, ainda, convidou Lucílio, seu amigo e costureiro interlocutor nas *Epistulae morales* – epístola 79, 5 –, a compor “algo” (um trecho descritivo? uma obra completa?) sobre o monte Etna durante sua estada em função oficial na Sicília, o que nos faz supor ter sido a profunda abordagem de tal assunto, até essa ocasião, desconhecida do filósofo.²

Quando pensamos nos traços de escrita que mais identificam a tessitura literária de *Aetna* com a de outras obras antigas consideradas “poemas didáticos”, entendemos que semelhante harmonização estaria, sobretudo, no fato de tais textos reproduzirem uma espécie de situação de “aula”. Então, o ponto de partida da única “voz” emanada de cada poema didático configura-se como um “eu” (enunciador em primeira pessoa) que se direciona explícita e sistematicamente a um “tu” (“ouvinte” em segunda pessoa); o que é dito ao longo do contato comunicativo assim estabelecido, além disso, não são palavras quaisquer, mas antes conteúdos instrutivos veiculados pela fala do *magister* (professor) para o *discipulus* (aluno).³

² Carmen Codoñer (2007, p. 553) situa as *Epistulae morales* entre as mais tardias obras de Sêneca, junto com *Naturales Quaestiones* e *De beneficiis*. A data de 65 d.C., dada acima para limitar a extensão cronológica da escrita das *Questões Naturais*, na verdade coincide com o ano da morte do filósofo, que então se suicidou a mando do imperador Nero, depois de o acusarem de conspirar contra o príncipe em companhia de Caio Calpúrnio Pisão e outros.

³ Katharina Volk (2002, p. 40) emprega a expressão *teacher-student constellation* (constelação professor-aluno) para referir-se a essas duas personagens típicas da poesia didática antiga. A estudiosa alemã, no mesmo livro e trecho, também elenca o “explícito intento didático”, a “autoconsciência poética” e a “ilusão de simultaneidade poética” – ou seja, pronunciar-se nos textos como se fossem obras cuja construção é concomitante ao contato com o receptor – à maneira de pontos adicionalmente

Outros elementos, ainda – a exemplo da intercalação de trechos descritivos ou narrativos em meio aos estritos preceitos do *magister*, de um razoável nível de seriedade expositiva diante de assuntos, a depender do caso, como a agricultura, a física, a astronomia, a vulcanologia etc. e da clara preferência pelo emprego dos versos hexâmetros datílicos para compor os poemas didáticos (TOOHEY, 1996, p. 4) –, poderiam ser juntados aos que citamos primeiro. Contudo, sem desdém de sua importância para a feitura de todos os poemas em vínculo compositivo com o didatismo na Antiguidade, os contornos do *magister*, os do ensinamento/modo instrutivo e a peculiar conformação do *discipulus* em *Aetna*, por ora, mobilizarão nossos comentários no espaço deste artigo.

Postura e *ethos* do *magister* didático de *Aetna*

Antes de passarmos à análise de alguns dos principais elementos que caracterizam a postura e o *ethos*, no sentido retórico,⁴ do *magister* a veicular o curso de vulcanologia contido na obra de nosso interesse, convém inicialmente ter em mente uma condição que essa personagem partilha com muitas outras da mesma tipologia literária envolvida. Deve, portanto, ficar claro que a personagem do *magister* encontrável em obras como *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, as *Geórgicas* de Virgílio e, entre vários exemplos possíveis, o *De rerum natura* lucreciano não se identifica de imediato com a figura empírica dos poetas que compuseram tais textos.

De fato, embora eventualmente possa haver relativa sobreposição de características entre os poetas e os *magistri* desse tipo,⁵ operam convenções em demasia na constituição dos derradeiros para podermos falar nas obras com as quais ambos se relacionam, de maneiras distintas, como fiel “decalque” de uma espécie de profissão docente dos efetivos autores. Um dado que nos permite ilustrar essa

integrantes dos contornos que delimitam essa tipologia literária.

⁴ REBOUL, 2004, p. 48: “O *ethos* é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança: ‘Por isso é que sua equidade é praticamente a mais eficaz das provas (1356a)’”.

⁵ Em *Geórgicas* III, 40-42, encontramos a seguinte passagem expressa pelo *magister* agrário: *Interea Dryadum silvas saltusque sequamur/ intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa:/ te sine nil altum mens incohat. (...)* – “Enquanto isso, sigamos às matas e às clareiras intocadas/ das Driades, tuas ordens não fáceis, ó Mecenas:/ sem ti, nada de alto a mente principia” (...) – todas as traduções do artigo são de responsabilidade do autor. A interpretação em geral dada para essa passagem corresponde a ver nos versos em jogo uma espécie de “documento” das solicitações, ou mesmo pressões, a que os poetas do “Círculo de Mecenas” – como Virgílio, Horácio, Propércio etc. – estariam submetidos, em troca de agregar-se em torno de figuras tão associadas ao poder político quanto tal “ministro” e Augusto. Para uma discussão mais aprofundada sobre a face “propagandística”, ou não, das obras dos poetas que citamos nesta nota, veja-se Weeda (2015, p. 13 *et seq.*).

afirmação diz respeito a que os *magistri* didáticos se apresentam com frequência como quem necessita infundir autoridade nos dizeres transmitidos por sua “voz”.⁶

Assim, no Hesíodo d’*Os trabalhos e os dias* há recorrência, em resposta a essa necessidade, à imagem de o enunciador ser divinamente inspirado pelas musas da Piéria para falar como o faz (v. 1-10). Em *Aetna*, o mesmo ponto convencional da figura do *magister* encontra próxima ressonância no confronto com o modelo hesiódico na medida em que ele também pretende, nesse poema, pronunciar-se sob a condução de entes sagrados (Apolo e as musas da Piéria), apesar, como dissemos, da grande novidade do assunto arrostado nesse texto, ou seja, a vulcanologia:

*Aetna mihi ruptique cauis fornacibus ignes
et quae tam fortes uoluant incendia causae,
quid fremat imperium, quid raucos torqueat aestus,
carmen erit. Dexter uenias mihi, carminis auctor,
seu te Cynthos habet, seu Delo gratior Hyla,
seu Dodona tibi potior, tecumque fauentes
in noua Pierio properent a fonte sorores
uota: per insolitum Phoebos duce tutius itur.*
(*Aetna* 1-8)⁷

Esse mesmo início de *Aetna*, ademais, já nos permite avançar algumas considerações que se relacionam, propriamente, aos peculiares contornos do *ethos* do *magister* associado a tal obra. Ora, um dos *tópoi* em nexos com entretecer um “caráter retórico” favorável para quem pronuncia alguma fala corresponde àquele da modéstia, como se, confrontado com a tarefa de comunicar-se com o público, o orador ou poeta explicitasse, em geral logo ao início de sua intervenção (portanto, no exórdio ou proêmio), a dificuldade da tarefa e, também, seus “fracos” dotes diante dos esforços exigidos.⁸

⁶ Também poderíamos dizer que tais *magistri* devem, como esclarece Volk (2002, p. 40), **explicitamente** declarar que tencionam ensinar algum assunto – quase sempre, no proêmio dos poemas didáticos em que se inserem –, que por vezes antecipam as reações dos *discipuli* (vejam-se *De rerum natura* II, 718: *sed ne forte putes* – “mas **não venhas acaso a julgar**”; *Aetna* 158-159: *sed summis si forte putas concedere causas/ tantum opus* – “mas, **caso julgues** que tão grandes fenômenos advêm/ de causas externas” (grifos meu) etc.

⁷ “O Etna, as chamas que irrompem de ocas fornalhas,/ que causas tão fortes rodopiam incêndios, por que/ brame poderosamente e por que retorce roucos fervores/ será meu poema. **Vem auxiliar-me, ó instigador da poesia,**/ quer te tenha Cinto, quer Hila mais doce que Delos,/ quer Dodona preferível. **E contígo as [musas] irmãs,/ favoráveis a meus novos votos, se apressem da fonte Piéria: sendo Febo o guia, vai-se mais seguro pela novidade**” (grifo nosso).

⁸ “Na tradição retórica clássica, tal lugar humilde, entendido como modéstia afetada, constitui

Desse modo, quando o *magister* de *Aetna* dá voz à ideia, imaginamos, de que não há de ser tão simples levar a cabo a tarefa à qual se dispõe nesse poema – note-se, a propósito, o emprego de *insolitum*, “pela novidade” em v. 8 –, tangencia um dos elementos significativos a integrarem o *tópos* da modéstia. Contudo, em vez de ele prosseguir afirmando ser “incapaz” de pronunciar-se de forma “nova” a respeito do vulcanismo, foi encontrada outra solução a fim de afastar traços indesejavelmente petulantes para o mesmo *magister*: então, insólita e, por conseguinte, difícil pode ser a tarefa à frente, mas, como o auxiliam Apolo e as musas, segundo dissemos há pouco, isso resulta num caminho “mais seguro” (*tutius*, v. 8) e, é óbvio, possível.⁹

Em outras palavras, a (auto)confiança detectável no *ethos* dessa personagem parece, no contexto proemial de *Aetna*, como que temperada pela delegação de parte importante das responsabilidades e/ou méritos compositivos da obra a dois poderosos tipos de entes sagrados, obtendo-se assim efeito de amortecimento do excesso de ousadia do “professor de ciência”. O emprego dessa última expressão, acrescentamos, faz lembrar que a crença em uma abordagem racional – ou até empírica – em face dos fenômenos da Natureza constitui, combinada ao entusiasmo pelo conteúdo mesmo do ensinamento, mais uma importante característica do *magister* sobre o qual, aqui, tecemos comentários:

*Aetna sui manifesta fides et proxima uero est.
Non illic duce me occultas scrutabere causas:
occurrent oculis ipsae cogentque fateri:
plurima namque patent illi miracula monti.
(Aetna 177-180)¹⁰*

um importante recurso dentre aqueles que visam a *captatio beneuolentiae*, isto é, o processo de conquista da atenção e boa vontade do interlocutor para aquilo que se vai formular em seguida. Nesse sentido, o narrador de tipo rústico deve ser interpretado, em particular, como desdobramento muito erudito da figura retórica de *rusticitas*, cujo exemplo mais citado é o de Cícero, no *Orator* [I, 1-2], quando se coloca a si e a sua inteligência muito abaixo da matéria que lhe é proposta” (PÉCORA, 2001, p. 81).

⁹ Veja-se também *Aetna* 24: *fortius ignotas molimur pectore curas*. – “com mais coragem, nossa mente arrosta **ignota obra**” (grifo meu).

¹⁰ “O Etna dá prova evidente e **verossímil** de sua natureza./ **Sem minha tutela**, ali perscrutarás causas ocultas: **elas/ mesmas se apresentarão a teus olhos e obrigarão a reconhecer**./ Com efeito, são evidentes as inúmeras maravilhas daquele vulcão” (grifo meu).

*Nunc opus artificem incendi causamque reposcit,
non illam parui aut tenuis discriminis: ignes
mille sub exiguo ponent tibi tempore uera.
Res oculique docent; res ipsae credere cogunt.
Quin etiam tactus moneat, contingere tuto
si liceat: prohibent flammae custodiaque ignis
illi operi est; arcent aditus diuinaque rerum
[ut maior species Aetnae succurrat inanis]
cura sine arbitrio est; eadem procul omnia cernes.*

(Aetna 189-195)¹¹

Depois de um próêmio em que temas míticos, relacionados ao monte Etna (forja de Vulcano e sepultamento do Gigante Encélado sob a mesma montanha – v. 29-35 e v. 41-73) ou não (Medeia, lendas do ciclo troiano etc. – v. 17 e v. 18-19), são destituídos dos horizontes do *magister* de *Aetna* como “mentira(s) dos vates” (*fallacia uatum*, v. 29), essa personagem dedica sua fala à seguida exposição das causas **físicas** das erupções vulcânicas. Conforme se nota pelos excertos acima, em tal percurso expositivo o “professor de ciência” decerto enfatiza que o melhor mestre do homem desejoso de conhecer os segredos do Universo é o contato direto com a Natureza, tendo por guia a “verdade” – v. 177 e v. 191 – dos sentidos;¹² isso justifica que ele, modestamente, acabe por se colocar em posição **dispensável** como via de acesso aos saberes atinentes ao mundo físico (*non duce... me* – “sem minha tutela”, v. 178).

Quanto ao entusiasmo do *magister* pelos temas de que trata, lembramos com Katharina Volk que, como dito em *Aetna*, “o fogo do vulcão não se deve comparar ao empregado pelo homem, mas é quase celestial e semelhante à chama, i.e. ao raio, de Júpiter”.¹³ Além disso, o vocabulário referente às “maravilhas” do vulcão e/

¹¹ “Agora, o trabalho pede o autor e a causa do abrasamento,/ não é insignificante ou difícil de discernir: mil/ chamas, em pouco tempo, **exporão a ti a verdade./ Os olhos ensinam os fatos; os próprios fatos levam a crer./ Além disso, o tato instruiria, se fosse permitido tocar/ com segurança:** mas as chamas o impedem e o fogo é guarda/ daquele vulcão; elas barram o acesso e o divino cuidado das coisas/ [para dispor o cavernoso Etna de mais grandioso aspecto]/ não admite ser controlado; de longe observarás o mesmo” (grifo meu).

¹² Em semelhante aspecto, ou seja, em conceder pleno crédito às experiências sensoriais do homem, a caracterização do *magister* se aproxima do pensamento epicurista (DELLA CORTE, 1984, p. 46); por outro lado, quando oferece múltiplas explicações para fenômenos que não podem ser de todo acessados sensorialmente, como os terremotos (v. 94 *et seq.*) e os ventos subterrâneos (v. 282 *et seq.*), também se vincula a concepções epicuristas ou, de forma mais concreta, lucrecianas (*De rerum natura* VI, 703-711).

¹³ VOLK, 2005, p. 78: “... *das Feuer des Vulkans dem von Menschen verwendeten nicht zu*

ou da Natureza circundante abunda na obra analisada: vejamos, assim, *miranda... spectacula* (“espetáculos maravilhosos”, v. 156); *plurima... miracula* (“inúmeros prodígios”, v. 180); *mirandus... faber* (“maravilhoso artesão”, v. 197); *miranda* (“[tais] maravilhas”, v. 223); *quaecumque... miracula* (“quaisquer prodígios”, v. 256); *quae... miranda* (“quais maravilhas”, v. 251) etc.

Natureza, meios e fins do ensinamento vulcanológico em *Aetna*

Primeiramente, importa observar que, dentro de certa bipartição dos poemas didáticos que Peter Toohey (1996, p. 6) propôs – ou seja, diferenciando tais obras antigas, pelos temas, entre aquelas de caráter 1. técnico e 2. filosófico-científico –, um texto com as características de *Aetna* decerto se enquadra na segunda categoria. Basta reforçar, em princípio, que o assunto desse texto corresponde “maciçamente” a explicações em vínculo com alguns dos principais fatores envolvidos nas erupções do monte Etna, situado na Sicília.

Descontando, então, o longo proêmio (v. 1-93), uma digressão contida em *Aetna* – como, de resto, é comum para todos os poemas didáticos antigos (TOOHEY, 1996, p. 4) –¹⁴ e o “fecho” da obra,¹⁵ concentram-se os ensinamentos vulcanológicos do *magister* respectivamente 1. em um trecho longo (v. 94-217), a ter como foco expositivo as galerias de fluxo – para ar, ventos, água e fogo – abrigadas no subsolo; 2. em uma seção (v. 281-383) relacionada ao ponto dos ventos subterrâneos, sem os quais a teoria antiga não dispunha de meios para explicar a ocorrência de erupções vulcânicas e/ou terremotos; 3. em uma passagem (v. 384-566) a abordar as chamas do Etna, com destaque daquilo que se reputa, ali, sua matéria combustível essencial (ou seja, a “pedra molar” ou *molaris lapis*).

Ora, repisamos que os assuntos vinculados à física (= explicação do mundo material) e, em especial, à vulcanologia, constituíram preocupação teórica, ainda que eventual, de sucessivos filósofos da Antiguidade, entre os quais poderíamos mencionar, além dos supracitados Lucrecio – cujo *De rerum natura* se publicou

vergleichen, sondern nahezu himmlisch ist und ähnlich der Flamme, d. h. dem Blitz, des Jupiter”.

¹⁴ Considere-se, nesse sentido, o intervalo compreendido por v. 218-280, no qual se enaltece o tipo de investigação filosófico-científica que ocorre em *Aetna*, em detrimento do interesse de alguns por ensinar/aprender (ou mesmo praticar) a rendosa agricultura, a “distante” astronomia e a predatória mineralogia.

¹⁵ Essa parcela do poema – v. 567-644 –, situada exatamente ao fim do “curso” de vulcanologia, contém na verdade duas partes: na primeira, de v. 567 até v. 601, ocorre a crítica do *magister* ao interesse de alguns por “falsas” maravilhas, como certas localidades associadas a lendas no Oriente helenizado (Atenas, Corinto etc.) e obras de arte raras, dispondo o homem de tantos prodígios naturais para admirar, por vezes, ao pé de si. Na segunda parte, narra-se a lenda dos dois *pii fratres* (irmãos piedosos) de Catânia, que salvaram seus pais idosos durante violenta erupção do monte Etna, inclusive ao correrem risco de vida eles próprios.

em meados do séc. I a.C. – e o Sêneca das *Naturales Quaestiones*, no mínimo o peripatético Teofrasto – 372 a.C. a 287 a.C. –, autor de uma obra perdida a respeito da lava vulcânica (GOODYEAR, 1984, p. 347) e o estoico Posidônio de Apameia, que viveu no séc. I a.C. e escreveu sobre a Sicília (frs. 249-50) ou, especificamente, sobre o Etna (fr. 234), como explica o mesmo Goodyear (1984, p. 354).

No contraste, ainda, com a tessitura de poemas didáticos mais afins à tecnicidade, a exemplo das *Geórgicas* de Virgílio, é perceptível no plano lexical que em *Aetna* não se privilegia diante do *discipulus* – como esperado em uma obra com características, sobretudo **teóricas**, conforme temos dito – o emprego de verbos afins a significados de ação, mas antes, inclusive nas partes mais técnicas, vocábulos em nexos com a ideia de **contemplar**, física ou mentalmente:

*Inde ubi iam ualidis amplexae stirpibus ulmos
exierint, tum **stringe** comas, tum brachia **tonde**;
ante reformidant ferrum: tum denique dura
exerce imperia et ramos **compesce** fluentis.
(VIRGÍLIO, *Geórgicas* II, 367-370)¹⁶*

*Immensos plerumque sinus et iugera pessum
intercepta licet densaeque abscondita nocti
prospectare: procul chaos ac sine fine ruinae.
Cernis et in siluis spatiosa cubilia retro
antraque demissas penitus fodisse latebras:
incomperta uia est; aer tantum effluit intra.
Argumenta dabunt ignoti uera profundi.
Tu modo subtiles animo duce percipe curas
occultamque fidem manifestis abstrahe rebus.
(*Aetna* 137-145)¹⁷*

¹⁶ “Daí, quando já saírem com ramos vigorosos/ a enlaçar os olmeiros, então **corta** a cabeleira, então **amputa** os braços;/ antes, muito temem o ferro: então, enfim, **exerce**/ um duro poder e **reprime** os ramos fluentes” (grifo meu).

¹⁷ “Podem-se em geral **observar** enormes voragens e jeiras/ arrebataadas para o fundo, escondidas por uma sombra/ espessa: ao longe, caos e destroços sem fim./ **Vês** também, nos bosques, que vastos covis na parte posterior/ e cavernas, profundamente, cavaram esconderijos subterrâneos;/ o acesso é desconhecido; apenas o ar, no interior, se evade./ Mostrarão os argumentos verdades sobre ignotas profundezas./ Tu apenas, sendo guia tua mente, aprende questões sutis/ e **obtem de pontos evidentes a realidade oculta**” (grifo meu). Em v. 145, na verdade se fala de uma tentativa de apreensão mental dos mecanismos envolvidos no vulcanismo, mas ainda assim o vocabulário em uso neste ponto – com marcada antítese entre **occultam** (oculta) **fidem** e **manifestis** (evidentes) **rebus** – parece remeter, de algum modo, às impressões físicas de “claro” e “escuro”.

Isso se explica porque, no contato com uma maquinaria tão grandiosa quanto o monte Etna, a qual, inclusive, é mostrada no poema de nosso interesse como algo a operar com autonomia em seus “incêndios”,¹⁸ nada resta ao homem e, sobretudo, ao *discipulus* que dela se aproxima para o aprendizado, exceto conceder-lhe a própria atenção e procurar ver/entender com maravilhamento, sob a eventual tutela do *magister*. Nas *Geórgicas*, em contrapartida, os limites que separam a (agri)cultura de um estado natural sempre mostrado como caótico e ameaçador do equilíbrio a alto custo obtido pelos *agricolae* romanos são tênues,¹⁹ justificando-se então que o *magister* associado a esse texto frequentemente ressalte a necessidade do trabalho contínuo, a fim de resguardar seus “alunos” dos riscos da negligência com os deveres rústicos. Conseqüentemente, uma passagem semelhante à citada há pouco, relativa ao oneroso cultivo das vinhas, desenvolve-se como série frenética de ações no ponto delicado da poda das plantas um pouco mais crescidas.

Uma vez feitas essas considerações sobre a “natureza” do *magisterium* contido em *Aetna* – filosófico-científico e avesso, pela própria peculiaridade do objeto de ensinamento, a direcionar para a ação transformadora do *discipulus* no Cosmos –, passa-se agora a observar com concisão que, no tocante ao modo instrutivo encontrável no mesmo poema, parecem evidenciar-se as tentativas de tornar palatáveis²⁰ tão árdios conteúdos e, ainda, de permitir entender o difícil/não visível através de comparações com aspectos da realidade um pouco menos recônditos ao *discipulus*:

¹⁸ *Aetna* 365-370: *Nec te decipiant stolidi mendacia uulgi, / exhaustos cessare sinus, dare tempora rursus / ut rapiant uires repetantque in proelia uicti. / Pelle nefas animi mendacemque exue famam. / Non est diuinis tam sordida rebus egestas, / nec paruas mendicat opes nec conrogat auras.* – “Nem te enganem as mentiras do povo tolo: que o centro / se acalma esgotado, que é necessário tempo para de novo / haver forças e, depois da derrota, tornarem à batalha. / Expulsa o sacrilégio da mente e deixa essa opinião mentirosa. / Não sofrem as coisas divinas de tão miserável indigência, / nem ela mendiga um pouco de ajuda, nem obtém o ar rogando”.

¹⁹ VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, 155-159: *Quod nisi et adsiduis herbam insectabere rastris / et sonitu terrebis auis et ruris opaci / falce premes umbras uotisque uocaueris imbrem, / heu magnum alterius frustra spectabis aceruum / concussa que famem in siluis solabere quercu.* – “Se não segares, pois, continuamente a erva, / espantares as aves com ruídos, perseguires as sombras do campo / escuro com a foice e chamares a chuva com preces, / ai! em vão observarás um vasto celeiro de outro / e matarás tua fome sacudindo o carvalho nas matas!”

²⁰ É impossível não remeter, neste ponto, à imagem da poesia como mel colocado à borda de uma taça de remédio amargo – ou da difícil teoria atinente à física epicurista –, tal como expressa em *De rerum natura* I, 936-950.

*Sed simul ac ferro quaeras, respondet et ictu
scintillat **dolor**; hunc multis circum inice flammis
et patere extorquere animos atque exue robur:
fundetur ferro citius, nam mobilis illi
et **metuens** natura mali est, ubi coritur igni.
(Aetna 402-406)²¹*

*(...); **utque** animanti
per tota errantes percurrunt corpora **uena**e,
ad uitam sanguis omnis qua comheat, isdem
terra uoraginibus conceptas digerit auras.
(Aetna 98-101)²²*

O primeiro excerto, acima, aborda as características encontráveis na rocha vulcânica chamada *molaris lapis* (pedra molar), contudo de um modo que não se identifica, apenas, com oferecer detalhes físico-químicos atinentes a sua constituição. Dessa forma, em “parceria” com outros itens encontráveis no inóspito ambiente siciliano do monte Etna,²³ a rocha em questão é mostrada à maneira de algo imbuído de traços antropomorfizantes,²⁴ como demonstram a menção à “dor” que sente ao ser batida (v. 403), a seu “medo” (v. 406) do fogo etc. Ainda poderíamos acrescentar que esses sofrimentos infligidos à pedra molar pelo homem, a fim de fazê-la “entregar” suas características, recriam nesse contexto de *Aetna* o procedimento judicial da tortura, a que estavam expostos, no mundo antigo, somente réus e/ou testemunhas de baixíssima extração social (os escravos).²⁵

²¹ “Mas, logo que a indagas com o ferro, ela responde e **a dor**/ do golpe faz soltar faíscas; lança-a em meio a muitas chamas./ deixa extorquirem sua alma e despe-a da dureza:/ há de fundir-se mais rápido que o ferro, pois tem natureza/ mutável e **temerosa** do mal, quando entra em luta contra o fogo” (grifo meu).

²² “(...). **E assim como veias**/ errantes percorrem o corpo inteiro de um vivente,/ por elas circulando todo o sangue para a vida,/ a terra distribui os ares apanhados em voragens” (grifo meu).

²³ Conforme se dá em v. 217, contexto em que o fogo se apresenta como “soldado”, no emaranhado de galerias sob o Etna, e o vento como seu “general”, ou força motora: *hic princeps magnoque sub hoc duce militat ignis*. – “ele é o líder, o fogo milita sob esse grande general”.

²⁴ O mesmo procedimento de “animar” o inanimado, a fim de atribuir alguma “cor” ao que poderiam ser “cinzentos” preceitos agrícolas, ocorria também em Virgílio, como se nota pelo exemplo supracitado de *Geórgicas* II, v. 367-370 (veja-se *supra* nota 16), no qual palavras amiúde empregadas para designar porções do corpo humano – *coma* (cabeleira) e *brachia* (braços) – passam a ser aplicadas à descrição de parreiras.

²⁵ VILLAS, 2017, p. 4: “Durante a República [romana], podemos afirmar que o Estado buscava o respeito à dignidade do cidadão romano (*status* que não abrangia os escravos e estrangeiros), extirpando quaisquer atos cruéis dos processos penais, que pudessem violar os direitos dos homens livres”.

O segundo excerto, por sua vez, deixa-nos divisar uma comparação entre a passagem do ar pelas galerias subterrâneas do Etna e a circulação sanguínea nas veias dos seres humanos ou dos animais, sendo essa última realidade bem mais acessível, até por uma questão de proximidade experiencial e de espaço, a qualquer receptor da obra. Também Lucrécio, lembramos, servira-se de procedimentos analógicos ao explicar a física no *De rerum natura*, por exemplo aproximando os átomos em constante movimentação – algo de todo invisível para a percepção humana pela pequenez da escala – do mais óbvio vaivém dos grãos de poeira em um ambiente fechado, quando um raio de luz os atravessa a partir de fora (livro II, 114-124).

Por fim, em contraste com um poema didático, também, filosófico-científico – não apenas técnico – como o *De rerum natura*, cuja meta suprema correspondia, além de expor racionalmente os meandros da Natureza, a expurgar o(s) medo(s) da experiência humana,²⁶ *Aetna* divisa na própria contemplação “desinteressada” dos mistérios naturais o mais nobre fim a que podemos almejar, sendo humanos e pensantes:

*Implendus sibi quisque bonis est artibus; illae
sunt animi fruges, haec rerum maxima merces:
scire quod occulto terrae natura coerces;
nullum fallere opus; non mutos cernere sacros
Aetnaei montis fremitus animosque furentis;
non subito pallere sono, non credere subter
caelestis migrasse minas aut Tartara mundi;
nosse quid impediatur uentos, quid nutriet illos,
unde repente quies et nullo foedere pax sit.
(Aetna 272-280)²⁷*

²⁶ GALE, 2001, p. 47: “If, as has been argued, the main theme of the first three books is the foolishness of fearing death, there are also hints of what is to come in Books 4-6. Lucretius’ second major task is to free us from superstition, by which he means, essentially, the belief that the gods have anything to do with the human world, and that we can influence them either in our favour or to our detriment”. – “Se, como foi discutido, o tema principal dos três primeiros livros é a tolice de temer a morte, também há indícios do que está por vir nos Livros 4-6. A segunda tarefa principal de Lucrécio é libertar-nos da superstição, pela qual ele quer dizer, essencialmente, a crença de que os deuses têm algo a ver com o mundo humano e de que podemos influenciá-los a nosso favor ou em nosso detrimento”.

²⁷ “Cada qual deve imbuir-se de nobres saberes; eles são/ as searas da mente, **isto é a maior paga de todas**:/ saber o que a Natureza esconde no fundo da terra;/ por fenômeno algum ser enganado; não divisar sem palavras/ os rugidos sagrados do monte Etna e seu ímpeto furioso;/ não empalidecer por som repentino, não crer que ameaças/ celestes desceram abaixo, aos Tártaros do mundo;/ saber o que barra os ventos, o que os nutre, donde/ de repente se faz o sossego e a paz sem trato algum” (grifo meu).

Esses dizeres se encaixam, por sinal, em um contexto no qual se vinham contrapondo, às inquirições “científicas” contidas nessa obra, os interesses daqueles ocupados com a astronomia – v. 250-255 –, a mineralogia – 256-261 – e a agricultura – 262-271. No caso da astronomia e da agricultura, é válido lembrar que dois dos mais importantes poemas didáticos da Antiguidade romana, os *Astronomica* de Manílio – primeiro quartel do séc. I d.C. – e as próprias *Geórgicas*, têm esses assuntos como alvo de seu *magisterium*, o que parece apontar, em *Aetna*, para críticas especialmente dirigidas contra tais predecessores compositivos, não contra quaisquer amantes das estrelas ou camponeses ávidos de ganhos (DI GIOVINE, 1981, p. 298 *et seq.*).

Delineamento breve da figura do *discipulus* em *Aetna*

Confrontados com a tarefa de apresentar um esboço da figura do *discipulus* em *Aetna*, encontramos-nos em relativa desvantagem na comparação com nossas tentativas anteriores, de delineamento do *magister* e do respectivo *magisterium* nesse poema didático. Primeiramente, convém lembrar que, em contraste com outro tipo de produção letrada antiga também associável à veiculação de saberes – ou seja, os diálogos –, a poesia didática apresenta como “regra” de pertença a seus limites tipológicos que apenas à figura de um único *magister* seja delegada a tarefa do ensino (TOOHEY, 1996, p. 4). Em outras palavras, o *discipulus* se apresenta, nas obras desse tipo, sempre como elemento colocado na posição de **ouvir**, nunca na de falar.

Desse modo, somente a partir das palavras do *magister* ao *discipulus*, pelo conteúdo e forma de ocorrência de tal endereçamento, dá-se ao crítico a possibilidade de divisar os tênues contornos da personagem do “aluno”. Importa ainda dizer, semelhantemente ao ocorrido quando tecemos comentários sobre os traços do *magister* didático, que não se deve entender esse “aluno” como idêntico ao “leitor empírico”: na verdade, por mais que indivíduos distintos se tenham aproximado como público, ao longo dos séculos, de obras afins às *Geórgicas* de Virgílio, ao *De rerum natura* lucreciano, ao *Aetna* etc., os contornos dos respectivos *discipuli*, em parte convencionais, em parte atinentes às escolhas dos poetas que compuseram tais obras, permanecem inscritos na letra dos poemas.²⁸

Certas colocações de Alison Sharrock (1994, p. 7), nesse sentido, diferenciam claramente *reader* (leitor) de *Reader* (Leitor), como instâncias receptivas vinculadas à poesia didática antiga: no primeiro caso, encontram-se para essa estudiosa os

²⁸ Em *De rerum natura* e nas *Geórgicas*, para exemplificar, ocorre a destinação explícita da “voz” do *magister* em um caso a (Caio) Mêmio – propretor da Bitínia em 57 a.C. – e, em outro, a (Caio Cílnio) Mecenas. Nessas ocorrências, o público é levado a revestir-se da máscara dessas *personae*, quando interage com tais poemas didáticos e se interpela em segunda pessoa, mesmo sem nunca ter sido “Mêmio” ou “Mecenas”.

efetivos receptores das obras no “mundo”, os quais podem, ou não, adaptar-se à imagem ideal dos leitores ovidianos da *Ars amatoria*, por exemplo. Para que essa adaptação ocorresse, no entanto, seria preciso uma abordagem da obra de Ovídio citada como se, através dela, o público – na origem, os leitores romanos de Ovídio – estivesse em busca de reais conselhos amorosos.

Em contrapartida, *Reader* (Leitor) corresponde, para todos aqueles em contato com a poesia didática antiga, à face que se constrói como destinatária implícita dos preceitos direcionados desses textos a uma segunda pessoa do discurso.²⁹ Então, nos tempos de Ovídio, um leitor do sexo masculino a ter contato com os conteúdos do livro III de sua *Ars amatoria* seria, em tal situação, por força interpelado pela obra sob a figuração didática de uma *discipula* (aluna) – não de um *discipulus*, como nos livros I e II.

Em *Aetna*, além da questão do completo silenciamento do *discipulus*, que há pouco comentamos, também se dá que traços particularizadores dessa personagem didática, a exemplo de um nome e da ênfase no sexo, estejam ausentes, pelo que o entendemos, desta feita, sob o molde genérico de um “aluno de vulcanologia”. Contudo, o teor de certas passagens do poema deixa que tenhamos vislumbres de como compreender os grandes traços constitutivos de tal *discipulus*:

*Quod si praecipiti conduntur flumina terra,
condita si redeunt, si qua et iam incondita surgunt,
haud mirum clausis etiam si libera uentis
spiramenta latent. Certis tibi pignora rebus
atque oculis haesura tuis dabit ordine tellus.*
(*Aetna*, 132-136)³⁰

*Quod si forte putas isdem decurrere uentos
faucibus atque isdem pulsos remeare, notandas
res oculis locus ipse dabit coetque negare.*
(*Aetna* 328-330)³¹

²⁹ SHARROCK, 1994, p. 7: “I shall frequently refer to the ‘Reader’, by which I mean the notional addressee. I use the term ‘Reader’ in preference to ‘addressee’ in order to encourage the potential slippage between Reader and reader which I am suggesting, while at the same time retaining a sense of difference by the use of the upper case R”. – “Vou referir-me frequentemente ao ‘Leitor’, com o que quero dizer o destinatário notional. Uso o termo ‘Leitor’ em vez de ‘destinatário’ a fim de fomentar o potencial deslizamento entre o Leitor e o leitor que estou a sugerir, mas conservando, ao mesmo tempo, certa sensação de diferença pelo emprego da letra maiúscula R”.

³⁰ “Com efeito, ocultando-se rios na terra/ em abismo, ressurgindo os ocultos e alguns não ocultos/ se mostrando, não admira também se esconderem passagens/ livres para ventos encerrados. **Por seguros indícios**, a ti dará/ a terra **as provas** ordenadamente, e **elas saltarão a teus olhos**” (grifo meu).

³¹ “Com efeito, caso julgues que os ventos pelas mesmas gargantas/ passam e por elas mesmas

*Nec te decipiant stolidi mendacia uulgi,
exhaustos cessare sinus, dare tempora rursus
ut rapiant uires repetantque in proelia uicti.
Pelle nefas animi mendacemque exue famam.
Non est diuinis tam sordida rebus egestas,
nec paruas mendicat opes nec conrogat auras.
(Aetna 365-370)³²*

*Quem si forte manu teneas ac robore cernas,
nec feruere putes ignem nec spargere posse.
(Aetna 400-401)³³*

Os excertos acima, colhidos ao longo da obra a título de amostragem, apresentam, por vezes, uma caracterização do *discipulus* sobretudo como quem hesitasse em crer nas revelações que o ensinamento do “professor” faz, sendo uma personagem que necessita “ver para crer” (dois primeiros trechos),³⁴ além disso, mesmo no contato tátil direto com *molaris lapis* (pedra molar) – quarto excerto –, tal “aluno” se comporta como se ainda duvidasse das propriedades comburentes que o *magister* lhe empresta, com plena confiança. Por último, embora assim cauteloso diante das palavras do *magister*, ou mesmo do significado de suas experiências, trata-se o *discipulus* de *Aetna* de um receptor apto a dar “sacrílegos” ouvidos a rumores e “mentiras” sobre o funcionamento dos vulcões,³⁵ como se esses um dia pudessem vir a extinguir as próprias chamas.³⁶

retornam ao serem impelidos, **o próprio/ sítio fará notar os fatos por teus olhos**, e obrigará a negar” (grifo meu).

³² “**Nem te enganem as mentiras** do povo tolo: que o centro/ se acalma esgotado, que é necessário tempo para de novo/ haver forças e, depois da derrota, tornarem à batalha./ **Expulsa o sacrilégio da mente e deixa essa opinião mentirosa.**/ Não sofrem as coisas divinas de tão miserável indignância./ nem ela mendiga um pouco de ajuda, nem obtém o ar rogando” (grifo meu).

³³ “Caso a segurasses com a mão e julgasses pela dureza./ **não pensarias abrasar-se nem que pode difundir a chama**” (grifo meu).

³⁴ (VOLK, 2005, p. 79): “*Diese negative Haltung gegenüber mythologischer Naturerklärung und mythologischer Dichtung, verbunden mit der Emphase der Sinneswahrnehmung, rückt den Aetna-Dichter ideologisch in die Nähe des Epikureers Lukrez, eines Autors, dessen Einfluss in unserem Gedicht an vielen Orten sichtbar ist, z. B. in der wiederholten Anrede an einen oft als skeptisch vorgestellten Schüler*”. – “Essa atitude negativa em relação à explicação mitológica da Natureza e à poesia mitológica, combinada com a ênfase na percepção sensorial, move o poeta de *Aetna* à proximidade ideológica do epicurista Lucrécio, um autor cuja influência em nosso poema é visível em muitas partes, por exemplo, no discurso reiterado que se dirige a um aluno, muitas vezes, apresentado como cético”.

³⁵ Veja-se *supra* excerto correspondente a *Aetna* 365-370, em nota 32.

³⁶ Em contrapartida, como se viu em nota 21, referentemente a v. 269 de *Aetna*, o *magister* equiparara

Conclusão

Por inserir-se na tradição compositiva da chamada “poesia didática antiga”, o poema *Aetna* apresenta em comum com outras obras da mesma tipologia vários elementos constitutivos indispensáveis, como a abordagem sistemática de certo conteúdo (neste caso, a vulcanologia) pela “voz” única de um *magister*, o qual se dirige do começo ao fim do texto a um *discipulus* de segunda pessoa. Tais traços básicos e partilhados de sua estruturação, no entanto, não o nivelam na mesmice absoluta diante de outros correlatos compositivos – como *Os trabalhos e os dias* hesiódicos, as *Geórgicas* de Virgílio etc. –, pois, explicamos, seu tema filosófico-científico (não só técnico) é raro e, em certo sentido, “inédito”. Além disso, os objetivos de sua escrita não se voltam para fins alheios à nobilitação humana através de um conhecimento “desinteressado” sobre a Natureza, e o *magister* de vulcanologia soube dosar como poucos, desde o próêmio da obra, a (auto)confiança e a delegação das dificuldades (e méritos) compositivos a Apolo e às musas.

Quanto ao *discipulus* inscrito nos versos de *Aetna*, ser privado de traços mais nítidos em seu contorno – ao contrário do que se dava, em certo sentido, com as figuras de “Mêmio” e “Mecenas”, nos respectivos poemas didáticos de Lucrécio e Virgílio – não o priva de configurar-se sob o signo da incredulidade (VOLK, 2005, p. 79) e, no limite, de certa impiedade por suas crenças errôneas a respeito de um objeto peculiar de ensino-aprendizado, o próprio monte Etna. As idiossincrasias dessa última personagem de *Aetna*, portanto, combinadas às especificidades do ensinamento e da figura do *magister* contidos nessa obra, contribuem para diferenciar tal texto do panorama comum do didatismo antigo e, simultaneamente, para dar mostras, através de um caso particular, dos ricos horizontes possíveis para a tipologia literária a que pertence.

TREVIZAM, M. Faces of the *Aetna*: magister, teaching and discipulus. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 93-109, 2020.

■ **ABSTRACT:** *In this article, after trying to point out some essential features of a Latin didactic poem called Aetna – such as the presence of the teacher-student constellation and the transmission of knowledge through hexameters –, we comment more specifically on some of these aspects. Thus, the magister (teacher) is analyzed under the rhetorical perspective of ethos; teaching is addressed from approaches such as its nature, ways, and targets; the discipulus (student), finally, is sometimes described by the magister as incredulous about his words, but dangerously credulous about rumors.*

■ **KEYWORDS:** *Didactic poetry. Aetna. Teacher. Teaching. Student.*

o monte Etna à inesgotável riqueza das *diuinis... rebus* (coisas divinas).

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa**: arqueologia da ficção. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2005.
- BUXTON, Richard. Mount Etna in the Greco-Roman imaginaire: culture and liquid fire. *In*: McINERNEY, J.; SLUITER, I. (org.). **Valuing landscape in Classical Antiquity**: natural environment and cultural imagination. Leiden/Boston: Brill, 2016. p. 25-45.
- CODOÑER, Carmen. Obras filosóficas. *In*: CODOÑER, C. (org.). **Historia de la Literatura latina**. Madrid: Cátedra, 2007. p. 545-556.
- DELLA CORTE, Francesco (org.). **Enciclopedia virgiliana**: vol. I. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana-Treccani, 1984.
- DI GIOVINE, Carlo Vittorio. La polemica con Virgilio in *Aetna* 260 sgg. **Rivista di filologia e di istruzione classica**, Torino, vol. 109, p. 298-303, 1981.
- GALE, Monica. **Lucretius and the didactic epic**. London: Bristol Classical Press, 2003.
- GOODYEAR, F. R. D. The *Aetna*: thought, antecedents and style. *In*: HAASE, W. (org.). **Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt**. Berlin: Walter de Gruyter, 1984, p. 344-363. Band 32.1, Teil II.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e comentários de M. C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- L'Etna**: poème. Texte établi et trad. par J. Vessereau. Paris: Les Belles Lettres, 1923.
- LVCRETI. **De rerum natura**. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit Cyrillus Bailey. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 2009.
- PÉCORA, Alcir Bernardez. **Máquina de Gêneros**: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage. São Paulo: EdUSP, 2001.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SENECA. **Natural Questions**. Translated by Thomas H. Corcoran. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971/1972 (vols. I-II).
- SHARROCK, Alison. **Seduction and repetition in Ovid's "Ars amatoria" 2**. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- TOOHEY, Peter. **Epic lessons**: an introduction to ancient didactic poetry. London/New York: Routledge, 1996.

VILLAS, Tiago Pires Cotia. O atroz uso da tortura como instrumento para obtenção de informações. **Aequitas**: Revista de la Facultad de Ciencias Jurídicas, Buenos Aires, vol. 9, n. 9, p. 1-21, 2015.

VIRGILE. **Géorgiques**. Texte établi et trad. par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2014.

VOLK, Katharina. *Aetna* oder wie man ein Lehrgedicht schreibt. In: HOLZBERG, Niklas (org.). **Die Appendix Vergiliana**: Pseudepigraphen im literarischen Kontext. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 68-91.

VOLK, Katharina. **The poetics of Latin didactic**: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WEEDA, Leendert. **Vergil's political commentary in the Eclogues, Georgics and the Aeneid**. Berlin: De Gruyter, 2015.



A PEDRA DE FERRO E O RIACHINHO: NATUREZA E DEVASTAÇÃO EM DRUMMOND E GUIMARÃES ROSA

Alexandre Amaro e CASTRO*

■ **RESUMO:** O presente artigo analisa a relação entre o homem e a natureza a partir da abordagem das obras de Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa. Na poesia e na prosa desses autores, é possível perceber a preocupação com a preservação do meio ambiente, de forma militante e aguerrida em Drummond e de um modo mais simbólico e indireto em Rosa. Os recentes desastres ecológicos nas barragens da Vale em Mariana e Brumadinho trouxeram à tona questões prenunciadas em poemas como “Canto mineral” do escritor itabirano, ou em narrativas como “Uma estória de amor” do autor de *Grande sertão: veredas*. O tensionamento entre progresso e preservação está no cerne das discussões contemporâneas, num contexto em que nossas florestas estão ameaçadas por um projeto explorador nocivo, apoiado pelo próprio governo federal, que enfraquece órgãos de fiscalização na mesma proporção em que permite a ação de garimpeiros e pecuaristas em áreas que deveriam ser protegidas pelo Estado. O resgate dessa temática na obra dos autores mineiros lança luz sobre um assunto de extrema urgência e nos permite refletir criticamente sobre o mundo contemporâneo.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Natureza. Preservação. Mineração. Poesia. Narrativa.

Introdução

Os desastres ambientais ocorridos em Mariana e Brumadinho, nos últimos quatro anos, oferecem temas para a reflexão em diversas disciplinas, desde a ecologia e a mineralogia até o urbanismo e a crítica literária. São muitas as pautas para a discussão em longo prazo, considerando que esse tipo de evento implica o resgate da memória e, simultaneamente, a construção de protocolos para o futuro. Nesse duplo movimento, configuram-se as chaves para a compreensão e os códigos para a redução do impacto da ação exploradora do homem sobre o meio-ambiente.

* CEFET-MG – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Campus Belo Horizonte – Departamento de Letras e Tecnologia – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Belo Horizonte – MG – Brasil. 30.480-000 – alexandreamaro.castro@gmail.com

A história da mineração no estado de Minas Gerais – que traz no próprio nome os signos dessa atividade – remonta à colonização do país. Após o pico da extração de metais valiosos e pedras preciosas no século XVIII, iniciou-se a corrida pela exploração do minério de ferro, matéria-prima importante para a 2ª revolução industrial desde a metade do século XIX. A criação da *Itabira Iron Ore Company*, empresa anglo-americana responsável pelo início da mineração de larga escala para fins de exportação, iniciada em 1910, é o marco desse novo ciclo de uma atividade ao mesmo tempo lucrativa e devastadora, importante fonte de arrecadação do Estado e responsável, na atualidade, pela maior tragédia ambiental do país.

Se a mineração afeta de modo objetivo o cenário dos morros e vales de Minas Gerais, outras atividades como a pecuária extensiva e a agricultura são responsáveis pela devastação do cerrado, importante bioma cujo desmatamento reduziu em mais 50% a sua configuração original. Considerado o “berço das águas do Brasil”, o cerrado abriga nascentes importantes de rios e sua vegetação auxilia na captação da água das chuvas para três grandes aquíferos, com destaque para o aquífero Guarani. A ação devastadora do homem, embora menos ruidosa que a mineração, ameaça igualmente o ecossistema do cerrado, causando a extinção de espécies nativas, poluindo e destruindo as nascentes ou mesmo ocasionando a desertificação dessa região.

Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa são autores que representaram a natureza de Minas Gerais em suas obras. O primeiro fez de sua poesia, crônicas e contos um veículo de resistência e protesto contra a ação devastadora das empresas de mineração. O segundo expressou, em sua obra, a riqueza e a abundância da natureza do sertão, seus buritis, suas veredas, suas aves, seus rios. O conceito de modernidade é a chave para a reflexão sobre essa dinâmica na obra dos dois autores. Ao mesmo tempo desejado e temido, o progresso interfere na relação do homem com o meio, alterando valores econômicos e sociais e impondo um preço alto pela nova configuração que oferece. Se, em Carlos Drummond de Andrade, há uma manifestação explícita desse jogo ambivalente – que, ao longo da obra, pende até mesmo para a militância e para o protesto –, em Guimarães Rosa, o tensionamento entre a natureza e a civilização constitui um tema que atravessa sua literatura, de modo mais ou menos patente, sem nenhum engajamento militante, no entanto. Em *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineração, José Miguel Wisnik (2018, p. 73) afirma:

Nos contrapontos secretos que se dão entre Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, a mineração dura do ferro contracena com a biodiversidade do cerrado, que dá matéria à invenção linguística; a história do pico do Cauê contracena com o recado do morro da Garça; a pedra no meio do caminho, com a terceira margem do rio. A mineração afinal destruidora, de um, contracena com

o cerrado destruído do outro. Ambos se encontram na catástrofe do rio Doce, quando os rejeitos da mineração se derramam sobre o sistema fluvial.

A exploração do minério de ferro em Itabira e as consequências da pecuária extensiva no sertão mineiro estão presentes em poemas como “A montanha pulverizada”, de Drummond, e em novelas como “Uma estória de amor” de Guimarães Rosa. Cada qual à sua maneira, os escritores refletem sobre as consequências do progresso e da civilização, em tensionamento com o universo primitivo de espaços que vão do quadrilátero ferrífero onde se encontra Itabira até os campos gerais do centro-norte de Minas, a partir de Cordisburgo.

As consequências nefastas da exploração do minério e do avanço da agropecuária no cerrado mineiro representam temas da discussão contemporânea sobre os limites da exploração da natureza. Em *Vidas Desperdiçadas*, Zygmunt Bauman (2005, p. 31) considera que “a mineração é o epítome da ruptura e da descontinuidade”. Com ela, “o novo não pode nascer a menos que algo seja descartado, jogado fora ou destruído”. Para o sociólogo polonês: “a mineração nega que a morte traga no ventre o renascimento” (BAUMAN, 2005, p. 31). O desastre do rio Doce e os prejuízos causados ao Paraopeba no recente desastre de Brumadinho constituem danos cuja recuperação apenas parcial há de durar décadas. Retomar a representação desses autores no contexto de uma luta por maior consciência e atitude dos homens perante a preservação da natureza é um importante instrumento de resistência e de crítica.

Pedra pontuda / Tempo e desgaste

A questão da mineração está presente na obra de Carlos Drummond de Andrade desde seu primeiro livro *Alguma poesia*. Em “Lanterna mágica”, lê-se: “Cada um de nós tem seu pedaço no Pico do Cauê. / Na cidade toda de ferro / As ferraduras batem como sinos. / Os meninos seguem para a escola. / Os homens olham para o chão. / Os ingleses compram a mina. // Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável” (ANDRADE, 2006, p. 12). A menção ao Pico do Cauê, paisagem da memória afetiva do poeta, pulverizado pela atividade mineradora, será retomada ao longo da obra, em versos como: “Do rude Cauê, / a TNT aplainado” (“Canto mineral”); “O Pico do Cauê quedou-se indiferente (era todo ferro, supunha-se eterno)” (“15 de Novembro”); ou “Quero a paz das estepes / a paz dos descampados / a paz do Pico de Itabira quando havia Pico de Itabira”. (“Apelo aos meus dessemelhantes em favor da paz”).

Mais do que um apelo nostálgico, depreende-se da menção à paisagem do passado um posicionamento crítico à brutalidade da ação exploratória do homem. A Companhia Vale do Rio Doce, empresa estatal criada em 1942 a partir do acordo entre Brasil, EUA e Inglaterra, no contexto da Segunda Guerra Mundial, instalou-

se na região de Itabira, onde havia grandes reservas de hematita, principal mineral-minério de ferro. Em busca do apoio estratégico do Brasil, os norte-americanos se dispuseram a colaborar para a implantação de um projeto siderúrgico brasileiro, o que resultou na criação da Companhia Siderúrgica Nacional e da Vale do Rio Doce. A partir daí, a mineração em Itabira, praticada até então pela empresa anglo-americana *Itabira Iron Ore Company*, ganhou o incremento dos milhões de dólares de empréstimos estrangeiros, potencializando a exploração desenfreada do minério de ferro, o que ocasionou a destruição do Pico do Cauê.

O domínio da exploração do minério no contexto da guerra e da industrialização do país possibilitou um salto de modernização do Brasil, impulsionado pela estratégia do presidente Getúlio Vargas perante os norte-americanos e ingleses. A entrada do Brasil na guerra selou o destino de Itabira como a cidade-polo da exploração do ferro, e as consequências desses acordos teriam efeito a longo prazo na degradação da natureza em Minas Gerais. As técnicas de extração do minério – e da consequente produção de rejeitos – expandiram-se ao longo dos séculos XX e XXI, a ponto de tornar o Brasil o segundo maior produtor de minério de ferro do mundo. Drummond acompanhou a evolução desses acontecimentos e foi a voz mais presente da literatura brasileira em defesa do meio-ambiente.

Em “Canto brasileiro”, poema presente no livro *As impurezas do branco*, lê-se: “Ai, que me arrependo / – me perdoa, Minas – / de ter vendido / na bacia das almas / meu lençol de hematita / ao louro da estranja / e de ter construído / filosoficamente / meu castelo urbano / sobre a jazida / de sonhos minérios. / me arrependo e vendo” (ANDRADE, 2006, p. 771). “Sonhos minérios” que se transformarão futuramente em pesadelos de rejeitos, espécie de trauma recalçado que irá romper barragens e destruir o que estiver a sua frente, vilarejos, rios, vales, além de vidas humanas e animais. Os poemas sobre a mineração são uma crônica da morte anunciada, se olharmos para o atual contexto das mineradoras em Minas Gerais. Em outubro de 2019, a Agência Nacional de Mineração chegou a interditar 33 barragens no estado, por falta ou reprovação do atestado de estabilidade. Das 25 barragens em estado crítico, 18 são da Vale, segunda maior companhia mineradora do mundo.

Além da questão ecológica, a crítica do poeta itabirano também incidia sobre a ausência de contrapartida social e econômica aos municípios onde a exploração ocorria. José Miguel Wisnik (2018, p. 153) relembra que, ao longo do ano de 1955, Carlos Drummond de Andrade

[...] abre luta, na sua coluna no Correio da manhã, contra a atuação da empresa, afirmando que a cidade, que já “deu ao país mais de seis bilhões de cruzeiros, extraídos do seu subsolo”, e que alimenta com seu minério a tremenda “fome de divisas” nacional, vegeta à margem “desse jato intenso de dinheiro” com sua zona rural abandonada, sem escolas, subnutrida, mal servida de estradas, com núcleo urbano e sem água tratada, com luz fraca e calçamento precário.

A consciência sobre as consequências de uma exploração predatória, sem contrapartida social e econômica aos municípios mineradores, no contexto dos anos 1950, coloca Drummond na vanguarda do ativismo ecológico. Às vésperas da eleição de Juscelino Kubitschek, cujo lema de campanha prometia fazer o Brasil crescer “50 anos em 5”, o poeta era voz dissonante e solitária. Ainda assim, suas crônicas, artigos e poemas incomodavam os administradores da companhia, a ponto de criarem uma campanha publicitária que citava indireta e ironicamente o poema “No meio do caminho”, presente em *Alguma poesia*: “Nosso caminho sempre esteve cheio de pedras. Mas essa tem um significado todo particular [...]. Somos especialistas em transformar pedras em lucros para a Nação. É de mais pedras como essa que o Brasil precisa” (WISNIK, 2018, p. 117).

A frase final destaca qual **pedra** é importante para a Vale do Rio Doce: o torrão de hematita cujo valor se revertia no enriquecimento da nação, gerava divisas e pavimentava o progresso. Por efeito inverso, no entanto, a definição dessa pedra ideal nos faz pensar na pedra preterida, representativa do discurso poético do criador de “No meio do caminho”: uma pedra inútil para o mundo materialista, complexa demais, desprovida do poder de alterar a ordem das coisas. A peça publicitária evidencia que os escritos do poeta influenciavam a opinião pública e incomodavam os gestores da empresa estatal, em um tempo em que a poesia ainda era capaz de gerar um debate de proporções consideráveis na sociedade brasileira.

Publicado em *Boitempo III*, o poema “Pedra Natal” apresenta o caráter cindido da relação do escritor com sua cidade, ao mesmo tempo em que traz a evidência da ação predatória da mineração. A partir da desconstrução dos sentidos das palavras em tupi que formam seu nome – *Ita* (pedra) e *bira* (que brilha) – o poeta reflete sobre a origem e o destino de sua terra/pedra natal:

ita	bira
pedra luzente	candeia seca
pedra empinada	sono em decúbito
pedra pontuda	tempo e desgaste
pedra falante	sem confiança
pedra pesante	paina de ferro
por toda a vida	vida vivida
	pedra
	mais nada

(ANDRADE, 2006, p. 1030)

Há no poema um contraponto que se evidencia temporal e espacialmente. A “pedra luzente” do passado é a representação do Pico do Cauê que, minerado pela Itinerários, Araraquara, n. 51, p. 111-126, jul./dez. 2020

Vale, tornou-se uma cratera com mais de 200 metros de profundidade, imagem invertida de uma paisagem que agora jaz “em decúbito”. A opção de se criar um intervalo espacial entre os blocos de palavras do poema ressalta, plasticamente, o vazio que restou da montanha triturada pela ação do homem. Por extensão, esse mesmo vazio traduz a corrosão do tempo, índice da angústia que atravessa a obra de Drummond e que se traduz nos famosos versos de “Confidência do Itabirano”: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede / Mas como dói!” (ANDRADE, 2006, p. 68). Da presença à ausência, da permanência à corrosão, da significação ao vazio, da promessa à falência, em “Pedra Natal”, o Pico do Cauê resta como uma representação, um signo, “pedra / mais nada”. Esses dois últimos versos, situados entre as duas colunas, funcionam como um elo que traduz essa pedra/pico reduzida à sua condição de linguagem, memória, palavra.

Nota-se que o tópico concreto da mineração e de suas consequências converge para a reflexão sobre questões existenciais na obra de Carlos Drummond de Andrade. As dezenas de poemas em que trata da degradação da natureza de Minas trazem uma questão de fundo importante, que é uma das chaves para a entrada no universo poético e reflexivo do autor itabirano. Em “A palavra Minas”, presente em *As impurezas do branco*, Drummond desenvolve essa relação:

Minas não é palavra montanhosa
É palavra abissal. Minas é dentro
e fundo.

As montanhas escondem o que é Minas.
No alto mais celeste, subterrânea,
é galeria vertical varando o ferro
para chegar ninguém sabe onde.

Ninguém sabe Minas. A pedra
o buriti
a carranca
o nevoeiro
o raio
selam a verdade primeira,
sepultada em eras geológicas de sonho.

Só mineiros sabem. E não dizem
nem a si mesmos o irrelatável segredo
chamado Minas.
(ANDRADE, 2006, p. 774)

Das múltiplas imagens sobre a identidade do mineiro presentes no poema, destaco os signos e frases que apontam para esse mergulho na terra, gesto inscrito no nome do estado, como se esse fosse um destino ou uma sina dos que nascem em Minas: “Minas é dentro / e fundo”, “subterrânea”, “verdade primeira, / sepultada em eras geológicas”. Em sua busca de tradução do espírito do mineiro, “A palavra Minas” evidencia a impossibilidade de revelar algo que a todo o tempo se oculta, e se aprofunda no ato vertical de perfurar as camadas da terra “para chegar ninguém sabe onde”. Essa inconsciência do desígnio da mineração permite vislumbrar dois caminhos de entendimento que evidenciam, em primeiro lugar, a promessa sempre adiada de compreensão do que se esconde nas profundezas do solo; e, em segundo, o risco de se lançar em um empreendimento sem poder medir suas consequências reais e simbólicas.

Hoje se sabe que a aventura mineradora trouxe simultaneamente modernidade e atraso, progresso e destruição para Minas e para os mineiros. Até agosto de 2019, os municípios do estado beneficiados pelos royalties dessa exploração arrecadaram 1,2 bilhão de reais que financiaram políticas públicas, auxiliaram na manutenção da infraestrutura, permitiram o investimento em educação e saúde e ajudaram a manter a máquina do estado funcionando. Por outro lado, desastres como o de Mariana e Brumadinho mostram que, por mais que se confie nas técnicas de prevenção, falhas humanas podem ser fatais quando se lida com o refugo da mineração.

Zygmunt Bauman (2005, p. 38) traduz essa ambivalência com uma analogia:

Dois tipos de caminhões deixam todo dia o pátio da fábrica – um deles vai para os depósitos de mercadorias e para a loja de departamentos, o outro, para os depósitos de lixo. A história com que crescemos nos treinou para observarmos (contarmos, valorizarmos, cuidarmos) tão somente do primeiro tipo de caminhão. No segundo, só pensamos nas ocasiões (felizmente ainda não cotidianas) em que uma avalanche de dejetos desce pela montanha de refugos e quebra as cercas de destinadas a proteger nossos quintais.

Infelizmente, 14 anos após o filósofo ter escrito esse texto, as ocasiões em que os refugos atravessam as cercas se tornaram cotidianas, pelo menos em Minas Gerais. E, nesse contexto, a poesia de Drummond – sobretudo aquela em que o poeta reflete sobre a ação do homem sobre a natureza – renasce com a força simbólica necessária para instigar a discussão sobre os rumos que pretendemos dar ao nosso mundo.

A pedra no caminho, desdenhada na publicidade da companhia Vale do Rio Doce há 50 anos, retorna com toda a potência para questionar o discurso do lucro a todo custo, do progresso predador e da concepção de uma modernidade segregadora e excludente. A poesia de Drummond evidencia que nas profundezas desse tipo de discurso, mais que a pedra que brilha, se esconde o refugo, o rejeito e a destruição.

O silêncio do riachinho

“Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, novela que compõe o conjunto de narrativas do *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa, é uma obra fundamental para se refletir sobre a relação entre o homem e a natureza. O enredo principal trata da festa de inauguração de uma capela, nas terras em que Manuelzão trabalha como administrador e capataz de vaqueiros. A Samarra, que ainda não era “nem fazenda, só um reposito, um currais-de-gado, pobre e novo entre o Rio e a Serra-dos-Gerais [...]” (ROSA, 1984, p. 145), nasce e cresce sob o comando de Manuelzão e a implantação da capelinha afigura-se como um rito fundador desse novo espaço. Sob as ordens do seu patrão, o fazendeiro Frederico Freyre, o protagonista tenciona estabelecer-se nessas terras, ampliando o domínio sobre o sertão: “Na Samarra, aliás, Manuelzão conduzira o início de tudo, havia quatro anos, desde quando Frederico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada. – ‘Te entrego, Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar!’” (ROSA, 1984, p. 151).

A missão de “desbravar” as terras justifica o caráter ordeiro e empreendedor do protagonista. Seu papel é o de fincar cercas sertão adentro, levando o progresso à “terra asselvajada”, como quem supre de modernidade e trabalho um espaço virgem e arcaico: “os campos vividos, berro bom de gado, o arame das cercas tomando conta do Baixio e terrenos agrícolas, terras lavradas, o arrozal como flor; saco aberto, cheio de feijão” (ROSA, 1984, p. 188). Manuelzão nunca dera uma festa, pois não apreciava a suspensão do tempo do labor com o qual estava envolvido desde a infância. Filho de pais pobres, o personagem conquistou o *status* de capataz de vaqueiros, sem nunca deixar de temer a carência de recursos, no entanto. Por isso, valorizava o trabalho acima de qualquer atitude e orgulhava-se de dominar a natureza do sertão: “E prosperava. – ‘Nós já espichemos por aí uns duzentos, trezentos rolos de arame...’ Mais havia de redondear aquilo, fazenda grande confirmada. Cerco de arame de três fios; e levavam gado” (ROSA, 1984, p. 168).

Paralelamente ao tema principal, há um acontecimento alegórico que atravessa os planos de enredo e sintetiza o choque entre a natureza e o progresso representado pela ação “desbravadora” de Manuelzão. Trata-se da cena em que, após um ano da chegada do gado e da construção da casa na Samarra, o riachinho que descia pela encosta, repentinamente, seca:

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espionar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. — “Ele perdeu o chio...”. Triste duma

certeza: cada vez mais no fundo, mais longe dos silêncios, ele tinha ido s'embora, o riachinho de todos. (ROSA, 1984, p. 155).

A interrupção do fluxo, a “falta da toada” e o “estalo do silenciozinho que ele fez” humanizam a natureza, associando o riachinho a um ser vivo que deixa de respirar e morre, porque “perdeu o chio”. Sabe-se que um riacho pode secar em função do desmatamento, das queimadas, do assoreamento, dentre outras ações do homem no trato com a natureza. Esse é um dado implícito da narrativa que nos leva a pensar que há um preço a se pagar pelo progresso, sobretudo se a mentalidade exploratória não for mediada pela sensibilidade e pelo respeito. Achille Mbembe (2018, p. 11-12) afirma que a concepção de morte, para Hegel,

[...] está centrada em um conceito bipartido de negatividade. Primeiro, o ser humano nega a natureza (negação exteriorizada no seu esforço para reduzir a natureza a suas próprias necessidades); e, em segundo lugar, ele ou ela transforma o elemento negado por meio de trabalho e luta. Ao transformar a natureza, o ser humano cria um mundo; mas no processo, ele ou ela fica exposto(a) a sua própria negatividade. Sob o paradigma hegeliano, a morte humana é essencialmente voluntária. É o resultado de riscos conscientemente assumidos pelo sujeito. De acordo com Hegel, nesses riscos o animal que constitui o ser natural do indivíduo é derrotado.

Nesse sentido, a morte da natureza é também a morte do ser humano, derrotado pela própria negatividade. As noções de “domínio”, “exploração” e “desbravamento” dão a ideia de que o meio ambiente é um objeto externo, do qual o homem não se sente participante e sobre o qual julga ter o direito de exercer uma ação. Mais do que reduzir a natureza às próprias necessidades, o homem passa a extrair dela uma **mais valia** ilimitada, desprezando a finitude dos bens naturais e negligenciando os efeitos colaterais da empreitada civilizatória. A consequência está representada no episódio da morte do riachinho, retomada várias vezes ao longo de “Uma estória de amor”:

Temia tudo da morte. Pensou que estivesse com mau-olho. Pensou no riachinho secado: acontecimento tão costumeiro, nesses campos do mundo. (ROSA, 1984, p. 156).

Não se podia derrubar aquela linha de mato, porque, um dia quem sabe, o riachinho podia voltar, sua vala ficava à espera, protegida. (ROSA, 1984, p. 157).
[...] às vezes a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho cantar em gruta abaixo, de checheio. Não era. (ROSA, 1984, p. 195).

Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. (ROSA, 1984, p. 196)

Ah, estava fazendo mais sua ausência o sutil riachinho, que por um simples erro se tinha errado, e havia tempo, ali à porta. Desconsolava. (ROSA, 1984, p. 219)

Resignação, esperança, saudade, lamento e remorso são os sentimentos que se depreendem das passagens em que Manuelzão rememora o riacho que secou. A consequência da ação predatória sobre natureza, por mais que seja compreendida como um “acontecimento costumeiro”, permanece como culpa no sentimento de Manuelzão, um sentimento latente que às vezes vem à tona, demandando resolução.

As narrativas do *Corpo de baile* encenam a transição por que passam os personagens, diante de conflitos plenos de revelação e descoberta. Os protagonistas dos contos/novelas vivem o desafio de habitar o intervalo entre realidades antagônicas e extrair daí um saber fundamental para sua existência, pois, em Guimarães Rosa, a compreensão do mundo se dá pelo viés do paradoxo e não pela dicotomia ou pela antítese: “nos caroços daquele angu, tudo tão misturado, o ruim e o bom” (ROSA, 1984, p. 153). Imerso nesse conflito, Manuelzão situa-se entre os pares poder e submissão, saúde e cansaço, abundância e pobreza, trabalho e festa. É do tensionamento entre essas forças que emana a revelação em “Uma estória de amor”, e esse aprendizado aponta para o resgate da sensibilidade e do respeito pela natureza como modo de existência.

Em carta para o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa afirma que “‘Uma estória de amor’ trata das estórias, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob formas de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’” (BIZZARRI, 1980, p. 58). De fato, o caráter de revelação inerente às “estórias”, elemento tão caro à estética rosiana, assume o primeiro plano na novela, em cujo desfecho há uma das mais belas metáforas do tensionamento entre a realidade e a transcendência, o concreto e o sublime, a transformação e a permanência, sintetizada no “Romanço do Boi Bonito” narrado pelo velho Camilo. Seu enredo sintetiza os símbolos que, no plano da “estória”, devem ser interpretados por Manuelzão para que um novo estado da relação do homem com a realidade se configure.

O caso narrado pelo velho Camilo remete, alegoricamente, aos acontecimentos do plano principal do enredo, à semelhança do que ocorre em “O recado do morro” e em “Campo geral”, narrativas do *Corpo de baile* em que a fantasia atravessa a realidade, alterando seu curso. A aventura do Vaqueiro Menino ao domar o Boi Bonito e trazê-lo de volta para a Fazenda Lei do Mundo tem forte carga metafórica em relação ao plano da realidade em que Manuelzão também se lança na empreitada de sujeitar o indomável universo sertanejo, recobrando esse mundo com sua disciplina e poder. Por seu caráter diligente, o capataz tem aversão a figuras

marginais como o velho Camilo, Joana Xaviel e o louco João Urugem, seres que ameaçam o ordenamento de seu universo, por serem alheios à lógica produtiva dos negócios. Na hierarquia social da festa na Samarra, o velho Camilo habita a margem, ao lado desses outros pobres e agregados: “Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros como quem espera comida ou pancada” (ROSA, 1984, p. 159). Surpreende ao final da festa que Manuelzão peça a Camilo para contar a estória, já que esses personagens ocupam lugares extremos na constituição do poder da fazenda.

No entanto, Camilo guarda um saber de que Manuelzão se esqueceu em sua lida como chefe de vaqueiros, um saber cujo conhecimento irá alterar sua relação com a natureza e com os homens. Na narrativa do velho Camilo, o Boi Bonito se deixa capturar pelo vaqueiro, pois no plano transcendente e metafísico, homem e animal não se violentam no processo de adaptação de seus mundos, a potência que representam é resultado de um esforço de convivência pacífica e comunal. Ao trazer o animal mágico para os domínios da fazenda – símbolo do mundo civilizado –, o vaqueiro Menino pede que o Boi, representação do caráter indomável da natureza, permaneça solto, no que é prontamente atendido pelo fazendeiro que lhe deu a missão.

A condição simultaneamente dominada e livre do Boi se apresenta como um conteúdo importante para pensarmos em uma relação ideal entre o homem e a natureza. A exploração do meio ambiente pode acontecer sem que se ameace a sua existência. No conto de Camilo, o homem e o animal, personagens de um mito de origem, convivem e equilibram suas forças, pois são feitos de um mesmo espírito. “No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer receber, primeiro, o que era – o espírito primeiro” (ROSA, 1984, p. 255). Se, no plano da realidade, a ação “desbravadora” dos homens resultou na morte do riachinho, no plano transcendente da estória, ambos bebem a água de um riacho que nunca seca: “O vaqueiro baixou o laço no Boi Bonito [...]. Mas, da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido” (ROSA, 1984, p. 256). Em carta a Edoardo Bizzarri (1984, p. 35), datada de 28 de outubro de 1963, Guimarães Rosa revela:

Você sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (Naturalmente, alterei coisas). Assim, por exemplo, você terá notado que todo aquele grande parágrafo [...] representa a entrada no ‘eterno’, na fêrie da eternidade. E visão supraterrena. (O tema do riachinho, por exemplo, é recuperado em transcendência).

Percebe-se que o autor associa o plano da estória à transcendência e ao mito, instâncias que funcionam como um modelo para o mundo dos homens. Se o recado for apreendido pelo personagem, ele será capaz de reconfigurar sua relação com o

mundo, como ocorre nas demais narrativas do *Corpo de baile*. Cabe a Manuelzão compreender a esfera sutil do enredo para ressignificar sua relação com a natureza do sertão. A morte do riachinho, como acontecimento concreto da degradação da natureza, precisa ser entendida como um conteúdo amplo que sinaliza a necessidade de reordenamento da existência do personagem e de sua relação com o ambiente natural. Guimarães Rosa menciona a presença de um riachinho no plano ideal: “Num campo e muitas águas [...] Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água – ‘Sou riacho que nunca seca...’ – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do boi” (ROSA, 1984, p. 253-254). Se nesse lugar da transcendência a natureza prevalece, no mundo dos homens há que se perceber, por meio da narrativa do velho Camilo, a ameaça representada pela lógica ordenadora e exploratória que subjuga os homens que se rendem ao discurso do poder.

Considerando o progresso numa perspectiva temporal de evolução, pode-se conceber que, no percurso de Manuelzão, a **estória** desestabiliza a **história**. A narrativa do velho Camilo evidencia que é necessário adentrar o sertão com a delicadeza do Menino, respeitando o mundo selvagem, compondo com ele uma mesma potência de vida. No enredo do “Romanço do Boi Bonito” está a chave para o equilíbrio da relação com a natureza, um código distinto da agressividade e da violência dos processos históricos. Manuelzão esteve atento à revelação do enredo do velho Camilo e demonstra tê-la entendido, quando, na última cena da novela, exclama:

– Espera aí, seo Camilo...

– Manuelzão, que é que há?

– **Está clareando agora, está resumindo...**

– Uai, é dúvida?

– Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.

– A boiada vai sair! (ROSA, 1984, p. 158, grifo nosso).

A iluminação da **estória** opera a transformação do personagem e reordena seu mundo, permitindo que ele retome sua rotina com outra consciência sobre o sertão. A brutalidade do trabalho havia silenciado em Manuelzão a sensibilidade no trato com a natureza, mas, a partir da vivência dos acontecimentos de “Uma estória de amor”, fica a promessa de que um novo ciclo mais humano e sensível está por vir.

Considerações finais

No artigo “1992: a redescoberta da natureza”, Milton Santos (1992, p. 96) afirma:

A história do homem sobre a Terra é a história de uma ruptura progressiva entre o homem e o entorno. Esse processo se acelera quando, praticamente ao mesmo tempo, o homem se descobre como indivíduo e inicia a mecanização do Planeta, armando-se de novos instrumentos para tentar dominá-lo. A Natureza artificializada marca uma grande mudança na história humana da Natureza. Agora, com a tecnociência, alcançamos o estágio supremo dessa evolução.

A noção de progresso atrelada à dominação da natureza é um conceito questionado, sobretudo após a segunda grande guerra, e suas consequências são devastadoras. A última metade do século XX viu florescer um discurso ambientalista legitimado pela academia, por movimentos sociais, por órgãos nacionais de defesa do meio-ambiente e por organizações globais, como a ONU. O artigo de Milton Santos é de 1992, ano da Cúpula da Terra (ECO-92), conferência das Nações Unidas sobre meio-ambiente e desenvolvimento. Naquele contexto, o geógrafo brasileiro já mostrava preocupação com a **tecnociência**, antevendo o que estaria para ocorrer com o planeta nas décadas seguintes. De fato, se pensarmos na revolução digital ocorrida nos 25 anos posteriores ao texto de Santos, há que se valorizar sua preocupação com a “ruptura progressiva entre o homem e o entorno”.

Escritores como Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa representaram essas tensões em suas obras, porém utilizaram sinais invertidos ao tematizar a natureza de Minas Gerais. Para o poeta itabirano, prevaleceu o combate à ação do homem sobre o meio-ambiente, via denúncia e engajamento literário. Não reduziu sua obra a um panfleto ecológico, mas manteve sempre presente esse tema que influenciou toda a sua existência. A recusa em voltar a Minas, misto de protesto e cuidado de si, é uma evidência de seu posicionamento de combate e resistência ao progresso inconsequente que devastou a natureza de seu estado natal.

Em carta a Francisco Iglésias de setembro de 1982, a propósito do Seminário sobre economia mineira, coordenado pelo amigo historiador em Diamantina, Drummond responde à pergunta que deu nome a uma das mesas do encontro: “Minas não há mais?”.

Meu caro Iglésias,

Obrigado pela sua boa carta. Gostei de ter notícia do Seminário, coordenado por você com a notória competência. De acordo com o resultado: Minas *há* e – acréscimo – haverá sempre, se soubermos preservar certas marcas imunes à industrialização e ao cosmopolitismo, e conviventes com eles. A gente carrega

Minas no sangue, por onde quer que vá... O meu “José” deve uma explicação: foi escrito em momento de crise existencial, quando eu queria fugir de tudo e de todos, e não voltar *fisicamente* para Minas, por motivos muito especiais. Então, Minas “não havia mais” para mim. Mas o próprio “José”, no final, procura libertar-se do desespero, marchando não sabe para onde – para Minas reencontrada no íntimo – é a explicação que me dou. Não sei se é boa. É a que eu encontro, tantos anos depois desses versos amargos.

[...]

Abraço amigo do seu

Drummond¹

(ANDRADE, 1982, s. p.)

A preocupação do poeta com a preservação de “certas marcas imunes à industrialização e ao cosmopolitismo” evidencia seu modo de pensar as tensões entre natureza e progresso. Drummond lança luz sobre a negatividade da relação do homem com a natureza, denunciando a ausência e o vazio causados pela exploração do homem, cuja mais potente representação é a destruição do Pico do Cauê em Itabira.

Guimarães Rosa ressalta a riqueza, a variedade e a beleza da vegetação, dos animais e dos rios do sertão mineiro, num gesto invertido em relação à poesia de Drummond. Em sua obra não se encontra, de modo direto, a chave do protesto ou da militância em relação às ameaças à natureza. Quando muito, percebe-se o incômodo do escritor em alguns capítulos de *Ave, palavra*, ao ver “animais da fauna brasileira encontrados em aquários, zoológicos e museus europeus visitados; em “Histórias de fadas”, o escritor vai denunciar, em forma ficcional, o tráfico, para o Velho Mundo, de animais brasileiros” (CHAVES, 2010, p. 56); ou a morte do peru e sua substituição por outro animal em “As margens da alegria”, acontecimento traumático para o menino protagonista, que percebe o quão descartáveis são os animais em um mundo que se moderniza.

“Uma estória de amor” é a narrativa em que mais se evidencia a tensão entre homem e natureza na obra de Rosa, a partir da experiência expansionista e desbravadora de Manuelzão, chefe de vaqueiros, capataz do fazendeiro Federico Freyre. As consequências dessa ação predatória geraram marcas na subjetividade do protagonista, a ponto de ele se abrir para o poder das narrativas, em busca do resgate de uma relação mais amistosa e sensível com o meio-ambiente. O aprendizado de Manuelzão é um índice da esperança presente no desfecho da novela, o que confirma o sinal invertido de Rosa em relação a Drummond. No lugar da constatação do vazio, a promessa da lição transformadora da estória.

¹ Retirado do site do Instituto Moreira Salles.

No poema “Mundo Grande”, presente em *Sentimento do mundo*, Drummond discute um poder que submete os homens, em relação ao qual são impotentes. Para o poeta, o “mundo grande” é o símbolo de um poder que submete os homens, em relação ao qual são impotentes. Em Drummond, o mundo é maior que o “eu” e a rua. Em Rosa, a estória é maior que o mundo. Nesse jogo de valores e sobreposições, fica evidente o modo distinto como os autores se relacionam com a temática do progresso, da natureza e da transcendência. No entanto, na obra de ambos está a lição de que se o homem não ressignificar sua relação com o mundo natural, um preço alto deverá ser pago, como já evidencia a realidade de barragens que se rompem devastando a natureza de Minas Gerais. Na sutileza do discurso literário, o recado dos morros e das pedras no meio do caminho nos alerta para os riscos da visão – ou a cegueira – de um modelo de progresso inconsequente e predatório. Para crescer e se modernizar, há que se realizar os pactos com o espaço natural e resgatar o valor de palavras como “sustentabilidade” e “preservação”, tão desgastadas pela banalização do uso. O mesmo sistema que as ameaça, delas também se apropria para falsear o caráter violento de sua relação com a natureza. Na literatura de Carlos Drummond de Andrade e de Guimarães Rosa se configuram duas possibilidades de ressignificação dessas palavras e de posicionamento diante do poder desse mundo grande.

CASTRO, A. J. A. e. The iron stone and the rivulet: nature and devastation in Drummond and Guimarães Rosa. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 111-126, 2020.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the relationship between man and nature from the perspective of the works of Carlos Drummond de Andrade and João Guimarães Rosa. In the poetry and prose of these authors, it is possible to perceive the concern with the preservation of the environment, in a militant and fierce way in Drummond and in a more symbolic and indirect way in Rosa. The recent ecological disasters at the Vale dams in Mariana and Brumadinho brought up issues raised in poems such as “Canto mineral”, by the writer from Itabira, or in narratives like “Uma estória de amor”, by the author of Grande sertão: veredas. The tension between progress and preservation is at the heart of contemporary discussions, in a context in which our forests are threatened by a harmful exploratory project, supported by the federal government itself, which weakens inspection bodies to the same extent that it allows the action of prospectors and ranchers in areas that should be protected by the State. The rescue of this theme in the work of these authors from Minas Gerais sheds light on a matter of extreme urgency and allows us to reflect critically on the contemporary world.*

■ **KEYWORDS:** *Nature. Preservation. Mining. Poetry. Narrative.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carta enviada a Francisco Iglésias**. Destinatário: Francisco Iglésias. Rio de Janeiro, 29 set. 1982. Disponível em: <https://correioims.com.br/carta/minas-nao-ha-mais/>. Acesso em: 13 jan. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas Desperdiçadas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

CHAVES, Teresinha Gema Lins Brandão. **Fala, natureza! Teu intérprete te escuta**: literatura e meio-ambiente em Guimarães Rosa. Orientadora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli. 2010. Tese (Doutorado em estudos comparados de língua portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n1 Edições, 2018.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da natureza. **Revista de Estudos avançados**, São Paulo, v. 6, n. 14, p. 95-106, 1992.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



WHERE THE MAGIC THINGS ARE: FORESTS IN FANTASY LITERATURE

Giovanna CHINELLATO*

- **ABSTRACT:** This paper analyses the portrayal of forests in modern fantasy literature as the source and dwelling of magic and magical beings, with a close look at five important works by J. R. R. Tolkien, Peter Beagle, Ursula K. Le Guin, George Martin, and Patrick Rothfuss. A connection between nature and the fantastic can already be seen in early works of literature, folklore, and traditional fairy tales. In modern fantasy literature, following the path set by Tolkien, the motif of magical forests remains, with constantly shifting boundaries, a different perception of time, fantastic creatures, miraculous cures, superior wisdom. Given the, at least ideological, human-nature distancing and antagonism, characteristic of civilization (HARRISON, 2009), and considering that fantasy can have a recovery function (TOLKIEN, 2009), these fantastic forests can help humankind marvel at and reconnect with nature, possibly aiding in the development of a new and much necessary environmental awareness.
- **KEYWORDS:** Fantasy. Ecocriticism. Nature. Literature. Forests.

There's magic in nature. When Dr. Jane Goodall was living alone in the middle of the forest of Gombe, Tanzania, a fly landed on her finger. Recalling the moment in an interview, she said: "Magic! ... I realized [then] how we destroy a lot of the magic in the world by always wanting to label everything ... we just put things in boxes and then we don't sometimes see the magic" (GOODALL, 2017, 56"). The magic in a fly, in a forest, in the smallest grove.

But fantasy authors often do see the magic, and help us recover it. Many modern fantasy works portray forests as the source of magic and dwelling of magical beings. Be it a refuge for elves as in Tolkien's *The lord of the rings* and Paolini's *Inheritance cycle*, a home for unicorns as in Beagle's *The last unicorn*, a gateway to faerie as in Rothfuss' *The kingkiller chronicle*, Lewis' *The chronicles of Narnia* and Gaiman's *Stardust*, or the center of all power, life and magic in the

* Doutoranda em Letras Estrangeiras e Tradução – USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas – São Paulo/SP – Brasil – 05508-080 – giovanna.chinellato@usp.br

world as in Le Guin's Earthsea cycle. In fantasy, a forest is never "just a forest", the "real-world" label doesn't bind it and the magic is set free.

And it has been so since at least the "oldest literary work in history" (HARRISON, 2009, p. 14), The epic of Gilgamesh, in which the hero Gilgamesh must venture into a forest and face its guardian, a demon called Huwawa. Though how forests are depicted, as antagonist, sanctuary or a living biome of its own intrinsic value, has changed over time along with the human imagery and relationship with it, the magical forest is recurrent through time.

A few quick examples include the Volsunga saga and its many forests with magical artifacts, horses, deities, shape-shifters; Beowulf and the monster's lair in the wild; Shakespeare's fairy forest in *A midsummer night's dream*; and the many magical forests in traditional fairy tales, of which those collected by the Brothers Grimm are good examples. Regarding these last, the fairy tale specialist and folklorist Jack Zipes (2002, p. 65) writes in *The Brothers Grimm*:

Inevitably they [the characters] find their way into the forest. It is there that they lose and find themselves. It is there that they gain a sense of what is to be done. The forest is always large, immense, great, and mysterious. No one ever gains power over the forest, but the forest possesses the power to change lives and alter destinies. In many ways it is the supreme authority on earth and often the great provider. It is not only Hansel and Gretel who get lost in the forest and then return wiser and fulfilled.

Actually, the reader can also return wiser and fulfilled from its journey into the wild. According to Professor J. R. R. Tolkien (2008), fairy stories have three main functions: Recovery, Escape, Consolation. Escape, he notices, should not be treated with the scorn usually directed to it by critics, but as a prisoner's attempt towards freedom, a necessary escape from a harsh condition, from a wrecked world, from death. Consolation regards satisfaction of ancient desires, such as talking to other creatures, and a glimpse of joy, a hope of a happy ending.

But it is the first one, Recovery, that has the deepest implications to magical forests. Professor Tolkien (2008, p. 373) defines Recovery as "a regaining of a clear view ... so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity — from possessiveness", stating that "by the making of Pegasus horses were ennobled; in the Trees of the Sun and Moon root and stock, flower and fruit are manifested in glory" (Tolkien, 2008, p. 375). And so do forests when they are the dwelling of fairies and unicorns.

Tolkien's theory of Recovery is in close agreement with Goodall's ideas. According to Chris Brawley (2007, n.p.) in "The Fading of the World: Tolkien's Ecology and Loss in *The Lord of the Rings*", "what Tolkien means is that we appropriate our world through language acquisition and familiarity, and we lose

a sense of total participation in the natural world”. The author adds that language abstraction contributes to a loss of the sense of wonder towards nature, which can, again, be *recovered* by Fantasy, which has the potential to make the reader engage with the non-human and “subvert normal categories of thought” (BRAWLEY, 2007, n.p.).

This is one of the reasons why the genre proves so interesting to an analysis of literature and the environment. Gry Ulstein (2015, p. 7) notices in “Hobbits, ents, and dæmons: ecocritical thought embodied in the fantastic” that “the strong immersive aspect of the genre entices the reader to open up for a less anthropocentric view of the world”, quoting Le Guin in that fantasy can set the nonhuman as essential, and Elgin who claimed that fantasy can offer a way to reintegrate humanity to the natural world and help it revisit its relationship with other creatures and reconnect with nature.

Thus, looking closely into modern fantasy works that portray forests as the source and/or dwelling of magic and magical beings can shed some light into our current imagery of nature, our possible relationship with it and how fantasy can help humanity recover its lost respect and amazement towards it.

The lord of the rings

Entire books could, and have¹, been written on the portrayal of nature in Tolkien’s work. While that is not the focus of this article, any general analysis on modern fantasy would be incomplete without mentioning the father of the genre, whose work has set “a crucial precedent for modern immersive fantasy” (STABLEFORD, 2009, p. xxx).

One of the most magical and striking descriptions of nature in Tolkien’s legendarium are the Two Trees of Valinor, Telperion and Laurelin, who brought light to the ancient world and whose flower and fruit would become the moon and the sun, respectively. The trees had such power that the elves of Arda were divided into those who had seen their light (High Elves) and those who had not (Elves of Darkness). The Silmarils, that play a large role in the history of Middle Earth, were crafted from the lights of the Two Trees and “the fates of Arda, earth, sea, and air, lay locked within them” (TOLKIEN, 2004, p. 30).

There are also many magical forests in Middle Earth. In *The hobbit*, the ominous and ever-dark Mirkwood has a single path and all who leave it get lost and trapped in the forest forever. There is also an enchanted stream, giant spiders and

¹ To name a couple: *Arda Inhabited: Environmental Relationships in The Lord of the Rings* by Susan Jeffers; *Ents, Elves, And Eriador: The Environmental Vision of J. R. R. Tolkien* by Matthew T. Dickerson; and countless papers.

cobwebs, black squirrels, weird noises, bright eyes in the darkness, and Wood-elves with strong magic.

In *The lord of the rings*, the most intriguing character is Tom Bombadil, who lives with Goldberry, possibly a water-nymph, in the Old Forest, a place feared by almost every hobbit. Even Merry who is not so much afraid of it admits that “the forest *is* queer. Everything in it is much more alive ... than things are in the Shire. And the trees do not like strangers ... there are various queer things living deep in the forest” (TOLKIEN, 2012a, p. 110).

At the end of the first book, the fellowship arrives at Lothlórien, another enchanted wood, with “a secret power ... that holds evil from the land” (TOLKIEN, 2012a, p. 338). It is the dwelling of Galadriel, one of the most powerful elves in the Third Age, and the last place in which mallorn trees still grow in Middle Earth. Time works differently inside of the forest, maybe not counting, according to Sam, or maybe being an entirely different time, according to Frodo, “a time that has elsewhere long gone by” (TOLKIEN, 2012a, p. 388). Regarding magic in Lothlórien, Frodo says that “you can see and feel it everywhere” (TOLKIEN, 2012a, p. 361).

But even so, it is feared throughout the land. Boromir claims that in Gondor “it is said that few come out who once go in; and of that few none have escaped unscathed” (TOLKIEN, 2012a, p. 338). To that, Aragorn claims that “if you say *unchanged*, then maybe you will speak the truth”, and later agrees that it is a perilous land, “fair and perilous; but only evil must fear it, or those who bring some evil with them” (TOLKIEN, 2012a, p. 338).

Lastly, another crucial forest in *The lord of the rings* is Fangorn, where Ents, the tree-herds, live. In Fangorn, according to the character Treebeard, one of the three remaining of the first Ents, “most of the trees are just trees, of course; but many are half awake. Some are quite wide awake, and a few are, well, ah, well, getting *Entish*” (TOLKIEN, 2012b, p. 468). Ents are extremely powerful creatures. Again based on Treebeard, “we are stronger than trolls. We are made of the bones of the earth. We can split stones like the roots of trees, only quicker, far quicker” (TOLKIEN, 2012a, p. 486). And Treebeard himself is said by Gandalf to be “the oldest living thing that still walks beneath the sun in this Middle-earth”² (TOLKIEN, 2012a, p. 499).

One of the most powerful environmental images in *The lord of the rings* is the deforestation of Fangorn by Saruman and the subsequent march of the Ents to war against him. Treebeard says “many of those trees were my friends, creatures I have known from nut and acorn; many had voices of their own that are lost forever now”

² Tom Bombadil says to the hobbits that he himself is “eldest”, which is in accordance to Elrond’s claim in the council that Bombadil is known as “oldest and fatherless”. Even though, be it Bombadil or Treebeard, the oldest living thing in Middle-earth certainly lives deep into a forest.

(TOLKIEN, 2012a, p. 474) and the young Ent Bregalad tells Merry and Pippin that “orcs came with axes and cut down my trees, I came and called them by their long names, but they did not quiver, they did not hear or answer: they lay dead” (TOLKIEN, 2012a, p. 483).

The Ents and trees of Fangorn then march to Isengard, Saruman’s tower, to stop the killing and destruction, and play an important role in reestablishing balance in Middle-earth, even if not choosing a side as they themselves claim. It is important here to notice that Tolkien disliked allegories (TOLKIEN, 2014, l. 3791, 4765, 6416), so this passage must be viewed as it is³, and not some hidden message of any kind. Even so, the striking image of nature taking a stand against one’s greed remains.

The last unicorn

In Peter Beagle’s *The last unicorn*, forests become magical when unicorns live there, and the magic affects and spreads to all living things in it: there’s never snow, it is always spring, animals live longer and it is even possible that they are protected somehow. At the beginning of the book, two hunters enter a unicorn forest and one of them says: “I dislike the feel of this forest ... Creatures that live in a unicorn’s wood learn a little magic of their own in time, mainly concerned with disappearing. We’ll find no game here” (BEAGLE, 1969, p. 2).

Unicorns are powerful magical creatures, being able to heal, and even revive, with the touch of their horns. They live alone in their forests and never age, being immortal, rarely mating and giving birth, though “no place is more enchanted than one where a unicorn has been born” (BEAGLE, 1969, p. 2). Besides, “they are a little vain, knowing themselves to be the most beautiful creatures in all the world” (BEAGLE, 1969, p. 2).

The book is about an ancient unicorn who finds out she might be the last of her kind and departs from her lilac woods to look for the others. She finds them at last, trapped in the sea by a greedy king who imprisoned them for their beauty and the joy of looking at them. The story is deeply complex, with many possible interpretations, falling into C. S. Lewis’ (2002, p. 131) definition of “a myth points, for each reader, to the realm he lives in most. It is a master key; use on what door you like”.

One of the realms the master key of *The last unicorn* can be applied is that of nature, of its magical immortal essence being pursued and imprisoned by man’s greed, and wishing only to be set free and return to the wilderness. At the end,

³ When asked what the book was about, Tolkien himself claimed “It is not ‘about’ anything but itself. Certainly it has *no* allegorical intentions, general, particular, or topical, moral, religious, or political” (Letters l. 4765)

pretty much like the Ents, the unicorns, immortal, being here for way longer than men, are set free and destroy the king and his castle – the old powers of nature, again, fighting back.

The Earthsea cycle

In Ursula K. Le Guin's Earthsea cycle, it is not only magical beings that live within forests, but magic itself. The wizardry school that plays a major role in the books is located in Roke Island, "the heart of Earthsea" (LE GUIN, 2012, p. 84), precisely because in it the Old Powers of the earth, thus all magic, are strong. And that is due to a Grove, as revealed in *Tales from Earthsea*:

The trees he had seen, which seemed sometimes to be in one place on the isle and sometimes in another, were the oldest trees in the world, and the source and center of magic. If the Grove were cut, all wizardry would fail. The roots of those trees are the roots of knowledge. The patterns the shadows of their leaves make in the sunlight write the words Segoy spoke in the making. (LE GUIN, 2012, p. 84)

As in other magical forests, the Grove in Roke Island is not restricted by time, "time passed as always in the Grove, not passing at all, yet gone" (LE GUIN, 2012, p. 371), nor space, being "bigger inside than outside" (LE GUIN, 2012, p. 342). When a young wizard asks his master how far the forest goes, she answers: "as far as the mind goes" (LE GUIN, 2012, p. 88). For that and its always shifting shapes and paths, the Grove is both respected and feared, "the strangeness of Grove frightened him" (LE GUIN, 2012, p. 89). And so are the Old Powers: "in the time of Medra and Elehal the people of Roke, men and women, had no fear of the Old Powers of the earth, but revered them, seeking strength and vision from them. That changed with the years" (LE GUIN, 2012, p. 100).

Since the Grove holds a great wisdom and knowledge, one of the seven masters of the school, the Patterner, lives there. But not even a Patterner can teach its secrets, as they themselves state: "you can learn about the Grove only in it and from it" (LE GUIN, 2012, p. 87), "my words are nothing. Hear the leaves" (LE GUIN, 2012, p. 341). Thus, the Patterner's real function is to act as a bridge between men and nature, "to link human arts and acts to the older sacredness of the earth, reminding the wizards and mages that their power was not theirs, but lent to them" (LE GUIN, 2012, p. 412).

And the power and magic of the Grove in Roke are not restricted to it there, though it is stronger in it. Actually, "all magic was in the roots of the trees", and they are "mingled with the roots of all the forests that were out might yet be" (LE GUIN,

2012, p. 340), which makes every single forest in Earthsea a place where magic is strong (LE GUIN, 2012, p. 62), a source of magic.

A song of ice and fire

In George R. R. Martin's *A Song of Ice and Fire*, in the North beyond the Wall of the so-called civilized world is the Haunted Forest, the dwelling of the free folk (the Wildlings), of the mysterious and feared white-walkers (the Others) and of the children of the forest, or as they call themselves, "those who sing the song of earth" (MARTIN, 2011, l. 3470).

It is this last race that most interests the study of magic and forests. Even though they are called children by men because of their small stature, they live for hundreds of years, possibly thousands when merged with weirwood trees, and are very wise and powerful. As explained in *A dance with dragons*, they see and hear things men cannot, their language is "the True Tongue that no human man could speak" (MARTIN, 2011, l. 8739), and some have the gift of *greensight* to merge into the conscience of trees. Since trees are not constricted by time as men are, the greenseers can see past, present and future through eyes carved in their barks, and so acquire a "wisdom deep as the roots of ancient trees" (MARTIN, 2011, l. 8810).

Regarding the term "children" of the forest, the character Bran says that "little wise men of the forest would have been closer" (MARTIN, 2011, l. 8836). And, given their long lives, one of them even says that it is men who are actually the children. They have no need for libraries, paper or written files: their memory is stored by and with the trees, who are their teachers and also to where they go when they die, for tress will always be there, even before and after they themselves are gone (MARTIN, 2011, l. 8756). "Men forget. Only the trees remember" (MARTIN, 2011, l. 8752).

But like Ents, unicorns, and many "real-life" creatures, the singers are vanishing by the time of the events in the books. Their voice, "as pure as winter air" (MARTIN, 2011, l. 8810), and their songs of the earth are now full of sorrow, "a sadness that he [Bran] thought might break his heart" (MARTIN, 2011, l. 3463). The cause is, again, man's greed, or, as Leaf, a singer, puts it, "in the world that men have made, there is no room for them [great lions, unicorns, direwolves, mammoths], or us" (MARTIN, 2011, l. 8842).

The singer's tale is told to Bran by Master Luwin in the first book, *A game of thrones*, at which point they were even believed extinct by those South of the Wall:

[...] they were people of the Dawn Age, the very first, before kings and kingdoms
[...] there were no men at all. Only the children of the forest dwelt in the lands
[...] They lived in the depths of the wood, in caves and crannogs and secret
tree towns [...] their wise men were called *greenseers*, and carved strange faces

in the weirwoods to keep watch on the woods [...] but some twelve thousand years ago, the First Men appeared from the east [...] As the First Men carved out holdfasts and farms, they cut down the faces [in the trees] and gave them to the fire. Horror-struck, the children went to war. The old songs say that the greenseers used dark magic to make the seas rise and sweep away the land, shattering the Arm, but it was too late to close the door. The wars went on until the earth ran red with blood of men and children both, but more children than men, for men were bigger and stronger, and wood and stone and obsidian make a poor match for bronze. (MARTIN, 2003, l. 13205)

After many deaths on both sides, a peace treaty was forged between the First Men and the singers. Men could keep some of the land, but “the woods were to remain forever the children’s, and no more weirwoods were to be put to the axe” (MARTIN, 2003, l. 13227). The peace lasted for four thousand years, until a second race of men, the Andals, came and “burnt down the weirwood groves, hacked down the faces, slaughtered the children where they found them” (MARTIN, 2003, l. 13242).

Thus, the children fled to the woods North of the wall, where they now live in sorrow. As Bran again perceives, “men would not be sad. Men would be wroth. Men would hate and swear a bloody vengeance. The singers sing sad songs, where men would fight and kill” (MARTIN, 2003, l. 8842).

The kingkiller chronicle

In Patrick Rothfuss’ ongoing high fantasy series, the world of Temerant has its own mythologies and fairy tales, and the majority of its people tend to think these are only made-up stories and that the *Fae*⁴ do not exist. But the Fae are real and dwell mostly in a secondary world of their own, save for some folk who choose to live disguised among humans.

The two worlds have been torn apart when old namers (magical beings) wanted to change and control things with their power, so the Fae and mortal world are now substantially different, but have permeable frontiers that allow one to move from one to the other, especially during certain moon phases, for even if stars are different, the moon is one and the same and connects the boundaries.

The main character in the series, Kvothe, is able to access the Fae while roaming a forest and hearing the song of Felurian, one of the Fae folk. He spends some time with Felurian in this secondary world, for he states that “there were things I could learn here. Strange things. Powerful things. Secret things” (ROTHFUSS, 2011, l.

⁴ The term is used both to describe the secondary world where “fairy” like creatures dwell and the creatures themselves.

12609). The places he visits in the Fae are always in the wilderness, being the three main locations Felurian's lair, which is a clearing in an "ancient, untouched piece of forest" (ROTHFUSS, 2011, l. 12703), covered on butterflies; a path through darkness with old trees and hundreds of luminescent moths; and, finally, the grassy plains where in a huge and strange tree, surrounded by dead butterflies, lives the Cthaeh.

The Cthaeh is an enigmatic character, Kvothe hears his voice coming from the top of the tree, but never sees him and the creature denies being a tree, though it is trapped or locked in there, for it cannot leave. The tree's flowers are said to cure all illness and the Cthaeh is said to know all things past and all possible futures, and uses this knowledge to manipulate, torture, disturb the mind and change the course of things. One of the Fae tells Kvothe that "there is nothing in my world or yours more dangerous than the Cthaeh" (ROTHFUSS, 2011, l. 13324).

As in other stories mentioned so far, time passes differently in the Fae. Given that the sun doesn't rise and set in there, Kvothe doesn't have a clue on how many months he spends with Felurian, maybe more than a year — but when he goes back into the mortal world, he finds out only three days have passed. There are stories of boys who sleep in the Fae and wake up as old men, and stories of girls who vanish into the Fae and reappear years later looking exactly the same and claiming only minutes passed. The Fae also has this strange awareness lingering in the air, as Kvothe describes:

There is a great difference between being in a room that is empty and being in a room where someone is sleeping. A sleeping person is a presence in a room. They are aware of you, even if it is only a dim, vague awareness. That is what the Fae was like. [...] It felt as if I had moved from an empty room into a room where someone was asleep. Except, of course, that there was no one there. It was as if everything around me was deeply asleep: the trees, the stones, the rippling stream that widened into Felurian's pool. All these things felt more solid, more present than I was used to, as if they were ever so slightly aware of me. (ROTHFUSS, 2011, l. 12709)

At last, another similarity is the dangers the Fae poses to humans. Not only the Cthaeh, but all Fae folk and land are dangerous. Felurian warns Kvothe of the perils of wandering on a moonless night, when the boundaries of the Fae can be easily crossed from the human world, for if a man falls into Fae, "on such unfamiliar ground, how can a mortal help but drown?" (ROTHFUSS, 2011, l. 13031). Kvothe himself describes that the Fae and human are as different as water and alcohol: "one will burn, the other will not [...] the same is true with humans and the Fae. We forget it at our peril" (ROTHFUSS, 2011, l. 12697).

Closing thoughts

Though the stories, the settings and the messages change, magical forests are not only recurrent, but share many similarities: they are feared and can be dangerous to those who are dangerous to them; time works differently under the trees; their boundaries are not what they seem; they are older and wiser than men; they are powerful and hold incredible knowledge that only nature can teach; and most of them are vanishing.

Even Patrick Rothfuss' (2011, l. 13023) Fae-folk, who are a world apart, are mostly afraid of men, Felurian herself says "we know enough to not be seen" l.and in Earthsea, where the Grove is still standing, there's a constant concern with equilibrium and monitoring wizardry, being one of the primary lessons that a wizard must learn the fact that every magic, no matter how small, changes the world and might affect the balance, so power must be used with extreme care. When it is not, well... Ents, unicorns and magical creatures make their last stand.

These stories seem to be a reflection of humanity's guilt and feeling of loss, the "trauma" of our relationship with nature, as Robert Harrison (2009, p. 2) puts it. The author writes that there is an ages-old antagonism, even if imaginary, between man and nature, one that sets us apart from the animal kingdom, defines forest as an abomination and civilization by its conquest over it. Or as Professor Tolkien (2008, p. 377) puts it: "other creatures are like other realms with which Man has broken off relations, and sees now only from the outside at a distance, being at war with them, or on the terms of an uneasy armistice.

And indeed the fact that nature is often defined in opposition to the human world is by itself a reminder of this separation. As Jonathan Bate (2001, l. 656) defines it, "once you invent the category of the 'human', you have to make nature its 'Other'"l. This separation and distancing, along with a rise of the capitalist mind has inevitably led to the environmental collapse we are now going through.

But it could be through the Recovery function of Fantasy that humanity rekindles its sense of awe and respect towards nature. Reading about a magical grove, all-knowing trees, powerful forest creatures, miraculous cures by a unicorn horn or a flower can lead to a new perception of "real life" groves, trees, forest creatures and flowers. As defined by Chris Brawler (2007, p. 292), fairy stories can become "a viable means whereby this separation from the natural world may be mended through a sense of wonder at what is perceived as other".

And maybe there is indeed some magic in nature, not elvish or Fae, but the magic of things too small, too large, too old and far from our comprehension, that are intricate in a vast web of connected life, that have seen history pass by, that grow and live in a time of their own away from your constant rush and control, things that have been here for longer than any of us, and, hopefully, if we learn to see and respect the magic, will remain here long past we're gone.

Where the magic things are: forests in fantasy literature.

CHINELLATO, G. Onde vive a mágica: florestas na literatura de fantasia. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 127-138, 2020.

■ **RESUMO:** *Este artigo analisa a representação de florestas na literatura moderna de fantasia como fonte e morada de seres mágicos e da mágica em si, com análises de obras de cinco autores importantes para o gênero: J. R. R. Tolkien, Peter Beagle, Ursula K. Le Guin, George Martin e Patrick Rothfuss. Uma conexão entre a natureza e o fantástico já podia ser vista em antigas manifestações literárias, folclóricas e contos de fadas. Na literatura moderna de fantasia, seguindo o precedente de Tolkien, a representação de florestas mágicas se mantém, com limites em constante transformação, percepção diferente do tempo, criaturas fantásticas, curas milagrosas, sabedoria superior. Dado o distanciamento e antagonismo humano-natureza, ao menos ideológicos (HARRISON, 2009), e considerando que a fantasia pode ter a função de recuperação definida por Tolkien (2009), essas florestas fantásticas podem ajudar a humanidade a se maravilhar e reconectar com a natureza, possivelmente acrescentando ao desenvolvimento de uma nova e necessária consciência ecológica.*

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Fantasia. Ecocrítica. Natureza. Literatura. Florestas.*

REFERÊNCIAS

BATE, Jonathan. **The song of the earth**. Pan Macmillan, 2001. Kindle Edition.

BEAGLE, Peter S. **The last unicorn**. Ballantine Books, 1969.

BRAWLEY, Chris. “The Fading of the World: Tolkien’s Ecology and Loss in The Lord of the Rings.” **Journal of the fantastic in the arts** 18.3 (2007): 292.

GOODALL, Jane. **The magic of nature** - Dr. Jane Goodall. YouTube, 20 Apr. 2017. Available at: www.youtube.com/watch?v=5_N0rqi7AgA. Access on 08/13/2019.

HARRISON, Robert Pogue. **Forests: The shadow of civilization**. University of Chicago Press, 2009.

LE GUIN, Ursula. **Tales from Earthsea**. Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

LEWIS, Clive Staples. **On stories: and other essays on literature**. Houghton Mifflin Harcourt, 2002.

MARTIN, George R. R. **A game of thrones**. Kindle Version: Bantam, 2003.

_____. **A dance with dragons**. Kindle Version: Bantam, 2011.

ROTHFUSS, Patrick. **The wise man’s fear**. Kindle Version: Gollancz, 2011.

STABLEFORD, Brian. **The A to Z of fantasy literature**. Scarecrow Press, 2009.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **The letters of J. R. R. Tolkien**. Houghton Mifflin Harcourt, 2014, Kindle Edition.

_____. “On fairy stories”. **Tales from the perilous realm**. Harper Collins, 2008.

_____. **The fellowship of the ring**. Harper Collins, 2012a.

_____. **The two towers**. Harper Collins, 2012b.

_____. **The silmarillion**. Edited by Christopher Tolkien. Harper Collins, 2004.

ULSTEIN, Gry. “Hobbits, ents, and dæmons: ecocritical thought embodied in the fantastic.” **Fafnir: nordic journal of science fiction and fantasy research** 2.4 (2015): 7-17.

ZIPES, Jack. **The Brothers Grimm: from enchanted forests to the modern world**. Palgrave Macmillan, 2002.



PERI EM BROCÉLIANDE: O DESERTO-FLORESTA EM *O GUARANI*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Marcos Flamínio PERES*

- **RESUMO:** Este artigo articula a representação da paisagem e sua vinculação com o caráter do herói em *O guarani*, de José de Alencar, obra capital do Romantismo brasileiro. Em outras palavras, busca relacionar espaço e normatividade como componentes essenciais da narrativa. Desde Gaston Bachelard, o espaço configura-se como instância importante para a ficção, mas será a partir das análises de Iuri Lotman e Henri Mitterand que esse deixa de ser acessório para ser decisivo à organização do enredo. Iuri Lotman cunha a noção de fronteira, enquanto Henri Mitterand propõe o conceito de ultrapassagem de fronteiras. Uma e outra definições são fundamentais para compreender o processo de constituição do herói no romance de José de Alencar, posto que Peri será o único personagem a transitar livremente pelos espaços da casa e da floresta, incorporando valores de um e outro. Dialogando com as narrativas medievais de Chrétien de Troyes, particularmente “*Le chevalier au lion*” e “*Le conte du Graal*”, o herói de *O guarani* rompe com o código de honra cavaleiresco ao adotar a traição como expediente regular. A floresta, como *topos* central do imaginário medieval, propicia tal estatura híbrida e ambivalente do herói.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo. Chrétien de Troyes. Romance. Espaço. Normatividade.

Construído em forma de ampla descrição, o capítulo inicial de *O guarani*, intitulado “Cenário”, é instância decisiva para articular a paisagem ao caráter do herói ou, em outras palavras, para associar espaço e normatividade. A primeira menção à morada de Peri, quando ele ainda não fora nomeado, coloca-o no centro da representação espacial de todo o capítulo, que parte da paisagem natural mais selvagem incrustada na floresta – a Serra dos Órgãos, o rio Paraíba, o Paquequer – e ruma ao espaço da cultura, o da grande casa de dom Antônio de Mariz: “via-se

* Professor na área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. E-mail: marcosflaminio@usp.br. A pesquisa de que resultou este artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo no. 17/22998-4). Ele foi publicado originalmente na revista argentina *Recial*, vol. 10, no. 15, junho de 2019, do Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

à margem do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique” (ALENCAR, 1958, p. 32).

Dentro da casa, após conhecer seus diversos aposentos, o leitor conclui a leitura em meio à descrição do mais remoto deles, uma “alcova”, que “revelava a presença de uma mulher” (ALENCAR, 1958, p. 34), que saberemos tratar-se da heroína Ceci. Lá, a natureza, pujante e selvagem até então, faz-se natureza-morta¹. A cabana de Peri situa-se, espacialmente, a meio caminho entre o polo da casa e o da floresta, razão por que é chamada de “habitação selvagem”:

Finalmente, na extrema do pequeno jardim, à beira do precipício, via-se uma cabana de sapé, cujos esteios eram duas palmeiras que haviam nascido entre as fendas das pedras. As abas do teto desciam até o chão; um ligeiro sulco privava as águas da chuva de entrar nesta habitação selvagem. (ALENCAR, 1958, p. 33)

O aspecto híbrido do singelo espaço em que vive o herói terá sérias implicações sobre sua constituição e sua ação ao longo da narrativa.

Espaço e fronteira

Em *A poética do espaço*, livro clássico de Gaston Bachelard sobre a relação entre espaço e sentido, encontramos a definição de cabana como a antítese da casa urbana, como lugar de refúgio, ninho ou “solidão centrada”². Evoca “comparações com os animais em seus refúgios” (BACHELARD, 1988, p. 168), o que remete de imediato às abundantes aproximações de Peri com o reino animal, como entre o herói e a onça, “estes dois selvagens das matas do Brasil” (ALENCAR, 1958, p. 50).

A cabana de Peri, porém, tem extração mais complexa, pois se é elemento da cultura, concebida pela mão do homem para determinado fim, ela ainda assim mantém suas raízes – simbólicas e textuais – fincadas profundamente na natureza: ampara-se sobre duas palmeiras nascidas “entre as fendas das pedras” (ALENCAR, 1958, p. 32). Isso diz muito sobre o herói enquanto personagem oriundo da floresta, a qual abandona para viver no espaço da civilização, ainda que às suas margens - “na extrema do pequeno jardim, à beira do precipício” (ALENCAR, 1958, p. 32).

¹ Esse aspecto foi desenvolvido em Peres, “O quarto de Ceci: paisagem, natureza-morta e desejo em O guarani, de José de Alencar” (2019).

² (BACHELARD, 1988: 130). “A cabana [...] aparece como a raiz que sustenta a função do habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, às vezes demasiadamente cheias de imagens. Pertence às lendas. É um centro de lendas” (BACHELARD, 1988, p. 129).

A rigor, Peri é o único personagem em todo o romance que faz isso de maneira deliberada, pois cruza a fronteira entre natureza e civilização, o que torna tal ultrapassagem espacial sua característica distintiva.

A fronteira, não por acaso, é a instância fundamental para a teorização sobre o espaço na narrativa proposta pelo russo Iuri Lotman (1978). Em *A estrutura do texto artístico*, esse sugere que o espaço consegue “dar conta do real” (LOTMAN, 1978, p. 360) por meio da articulação de sintagmas como alto-baixo, direito-esquerdo, próximo-longínquo, aberto-baixo, delimitado-não delimitado, discreto-contínuo. Tais polarizações promovem modelos culturais que extrapolam as categorias topográficas originais, ainda que construídas com base nelas, e levam a oposições de outro tipo que não as estritamente espaciais, tais como válido-não válido, bom-mau, os seus-os estranhos, acessível-inacessível, mortal-imortal, etc. Assim,

[...] os modelos dos mundos sociais, religiosos, políticos, morais os mais variados, com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, se encontram invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma da oposição “céu-terra” ou “terra-reino subterrâneo”. (LOTMAN, 1978, p. 361)

Iuri Lotman insiste em que a maneira como se organiza o espaço passa pelo traço topológico da fronteira, pois uma narrativa nasce apenas quando um dado personagem cruza o limite entre esses espaços simbolicamente carregados; a rigor, um enredo pode ser reduzido ao episódio fundamental da ultrapassagem de tal fronteira.

Em nível textual, a ênfase no espaço encontra paralelo na revalorização do descritivo enquanto estratégia narrativa ou, antes, como “esforço para resistir à linearidade constrangedora do texto”, conforme propõe Philippe Hamon³. No entanto, em *The poetics of description*, Janice Koelb critica a ideia de descrição por trás tanto das proposições de Philippe Hamon quanto das de Roland Barthes, para quem a descrição nada mais faria do que “aumentar o custo da informação narrativa”⁴. Ambos ignoram, diz Janice Koelb, o papel essencial e persistente que a descrição, “especialmente a descrição dos lugares”, exerce na literatura ocidental seja para a “caracterização humana”, seja para o “desenho da obra toda”⁵. Ao

³ “L’essence du descriptif [...] serait dans un effort: un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte” (HAMON, 1993, 5, tradução nossa).

⁴ “increasing the cost of narrative information” (KOELB, 2006, p. 8, tradução nossa).

⁵ “especially place description”; “human characterization”; “the design of the entire work” (KOELB, 2006, p. 8). Ver também Marie-Laure Ryan: “Though description is often regarded by text typologists as the antithesis of narration, it is also the major discourse strategy for the disclosure of spatial information. In description, the report of narrative action is temporarily suspended to afford the reader a more or less detailed glimpse at the current spatial frame” (RYAN, “Space”).

resgatar o espaço, ou a “descrição do espaço”, do papel secundário que Barthes lhe atribui, Janice Koelb torna-a elemento central não somente para o aspecto narrativo quanto para o aspecto normativo de uma dada obra.

Será a partir de Balzac que o espaço irá se tornar princípio diretor da produção ficcional, justificando “as longas descrições de cidades, de meio ambiente, de vestuários, de meio social” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 151) que organizam toda a *Comédie Humaine*.

Para Henri Mitterand (1986), que se debruça sobre *Ferragus*, Balzac também estará no centro da revalorização do espaço, despontando como “componente essencial da narrativa”⁶ e sem o qual o enredo da novela falharia em seu objetivo de produzir sentido. Ao propor que a novela de Balzac “narrativiza o espaço”⁷, Henri Mitterand, assim como Janice Koelb, propõe um alargamento do papel historicamente limitado atribuído ao espaço pela teoria da descrição e, a partir daí, desenvolve uma semântica literária do espaço com fins de demonstrar “a narratividade do lugar”⁸.

O leitor potencial

Se Henri Mitterand desenvolve sua análise em *Ferragus* através do binômio “rue”/“maison”⁹, José de Alencar o fará a partir da combinação casa/floresta, que acaba por se constituir em poderoso sintagma cuja transposição contínua pelo herói Peri estrutura a lógica narrativa do romance e a virtualidade normativa. Assim como ocorre em Honoré de Balzac, também em José de Alencar a transposição de cada um desses polos está vedada às personagens do polo oposto e permitida apenas ao herói¹⁰.

Note-se, porém, que a percepção desse binômio por parte do leitor de 1857, ano de publicação de *O guarani*, se dá por um terceiro vértice, o da corte no Rio de Janeiro. Embora apenas referido, o espaço da corte compõe um triângulo topológico, juntamente com o eixo da casa e o da floresta. Ele é citado ora como origem da trama, no capítulo 2 - quando dom Antônio abandona o Rio de Janeiro depois que a Colônia, em razão da sucessão do trono português, passou às mãos da Espanha -, ora como destino para onde Peri e Ceci podem ir após a grande

⁶ “composante essentielle de la machine narrative” (MITTERAND, 1986, p. 212, tradução nossa).

⁷ “narrativise l’espace” (MITTERAND, 1986, p. 212, tradução nossa).

⁸ “semantique littéraire de l’espace”; “la narrativité du lieu” (MITTERAND, 1986, p. 190, tradução nossa).

⁹ “Chaque rue, chaque demeure est lieu d’un être et d’un fait spécifiques. Malheur à celui ou à celle qui franchira les frontières imposées par cette semiologie urbaine” (MITTERAND, 1986, p. 197).

¹⁰ Em Balzac, “le drama se joue entre les lieux qui lui sont prescrits, permits ou interdits” (MITTERAND, 1986, p. 203).

inundação: “Tomou os seus penates, o seu brasão, as suas armas, a sua família, e foi estabelecer-se naquela sesmaria que lhe concedera Mem de Sá” (ALENCAR, 1958, p. 36) e “Antes que a lua, que vai nascer, tenha desaparecido, Peri te deixará com a irmã de teu pai” (ALENCAR, 1958, p. 384).

No primeiro exemplo, trata-se de origem em tempo passado; no segundo caso, de destino em tempo futuro. A corte surge como uma fronteira espacial e temporal – não representada, mas claramente referida – que acaba por delimitar o sentido de “casa” em um lado e de “floresta” em outro. Esse vértice do triângulo topológico torna-se significativo, porque é na corte onde efetivamente se encontra, em 1857, o leitor potencial de José Alencar, o qual configura o que Marie-Laure Ryan chamou, em um famoso ensaio, de o princípio do ponto de partida mínimo. Segundo esse princípio, construímos o mundo da ficção como sendo o mais próximo possível da realidade que conhecemos. Isso significa que “projetamos sobre esse mundo tudo aquilo que sabemos sobre o mundo real e que faremos apenas os ajustes que não pudermos evitar”¹¹.

Proponho a seguir considerar como José de Alencar retrabalhou em termos narrativos e normativos a imagem ancestral da floresta valendo-se do espaço onde se encontra seu leitor potencial.

O deserto-floresta

Em dois ensaios capitais - “*Le désert-forêt dans l’Occident médiéval*” e, sobretudo, “*Lévi-Strauss en Brocéliande*” -, Jacques le Goff (1985) explica como, nas religiões euroasiáticas, a floresta herdou o imaginário em torno do deserto e incorporou a característica principal do lugar onde as instituições e o ordenamento da civilização ocidental não vigoram¹². É povoada por “servos fugitivos, assassinos, aventureiros, salteadores¹³ e onde imperam o culto pagão, a ausência da lei e a presença de seres sobrenaturais¹⁴.”

¹¹ “This principle states that whenever we interpret a message concerning an alternate world, we reconstrue this world as being the closest possible to the reality we know [...]; we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid” (Ryan, 1980: p. 403 e 406, respectivamente). No mesmo sentido, Thomas Pavel afirma que “we have thus to assess which world is more similar to the one we inhabit” (PAVEL, 1986, p. 87).

¹² “[La forêt dans l’univers de l’Occident medieval] est l’équivalent de ce que représente en Orient le désert, lieu de refuge, de la chasse, de l’aventure, horizon opaque du monde des villes, des villages, des champs” (GOFF, 1985, p. 156).

¹³ “serfs fugitifs, meurtriers, aventuriers, brigands” (GOFF, 1985, p. 66); a floresta é o “desert institutionnel” (GOFF, 1985, p. 69).

¹⁴ Robert Pogue Harrison, em seu abrangente estudo, afirma que “as florestas foram as primeiras e as últimas vítimas da expansão cívica”: “The governing institutions of the West religion, law, family,

Mas será através da ficção – objeto maior dos ensaios de Jacques le Goff - que a floresta se apropria do imaginário do Ocidente, transformando-se em topos central dos romances corteses, em particular de Chrétien de Troyes. Em seu ciclo arturiano, ela é elevada a espaço de desagregação e de regeneração a que irão ser submetidos os cavaleiros, especialmente, em “*Le chevalier au lion*” e “*Le conte du Graal ou le roman de Perceval*”.

Em “*Le Chevalier au lion*”, Yvain ouve da boca de Calogrenant a narrativa sobre a fonte encantada oculta no meio da floresta de Brocéliande, defendida pelo temível cavaleiro Esclados le Roux, que o derrotou e humilhou. Yvain então deixa a corte do rei Arthur para refazer a aventura: “Encontrei um caminho à minha direita, em meio a uma floresta espessa [...] Era Brocéliande”¹⁵. Por lá perambula até encontrar o caminho que conduz à fonte encantada, “caminho estreito pleno de espinhos e trevas”¹⁶. Após derrotar Le Roux, apaixona-se pela viúva, a rainha Laudine, com quem se casa. Mas decide partir novamente em busca de aventura, após prometer a esposa retornar em um ano. Envolvido em combates e torneios, esquece-se de promessa e recebe na corte a visita da mensageira da rainha, que, diante de seus companheiros, o chama de “desleal” por não haver honrado sua palavra: “ele nos traiu”¹⁷.

Arrepentido, Yvain é vítima de um gradual processo de desagregação, perde a memória e vagueia a esmo quando penetra novamente em Brocéliande, onde por fim regride ao estado de selvageria: nu, “persegue os animais nos bosques, mata-os e depois come a carne de caça inteiramente crua”¹⁸. O encontro com um eremita, porém, irá marcar o início de sua regeneração. Imerso na floresta, mas não inteiramente desligado do mundo dos homens, o eremita pertence, como lembra Jacques le Goff, a “uma ordem intermediária entre as ordens constituídas da sociedade e o universo bárbaro”¹⁹; e, por essa razão, será capaz de fazer com que Yvain se reintegre ao universo cavaleiresco. Mas, como marca da selvageria ou da vida dominada pelos instintos, Yvain será acompanhado a partir daí por um leão que salvara na floresta, como o seu lado visível do mundo da floresta: “E o

city-originally established themselves in opposition to the forests, which in this respect have been, from the beginning, the first and last victims of civic expansion” (HARRISON, 1992, p. IX).

¹⁵ “Je trouvai un chemin à ma droite, au milieu d’une forêt épaisse. [...] C’était en Brocéliande” (TROYES, 2002, p. 420)

¹⁶ “le sentier étroit plein des ronces et de tenèbres” (TROYES, 2002, p. 433)

¹⁷ “déloyal”; “il nous a trahi” (TROYES, 2002, p. 471-2)

¹⁸ “il guette les bêtes dans les bois, il les tue, et puis il mange la venaison toute crue” (TROYES, 2002, p. 473)

¹⁹ “Yvain trouve un homme menant une existence éotechnique [...]. Il appartient à un ordre intermédiaire entre les ordres constitués de la société et l’univers barbare: c’est un ermite [...] Tous deux sont des solitaires et ont un genre de vie frugale, mais l’ermite sort occasionnellement de la forêt pour rencontrer des hommes ‘civilisés’ (pour vendre le cuir, acheter le pain).” (GOFF, 1985, p. 161-2)

leão se coloca a seu lado, e jamais o abandonará. Estará sempre com ele, pois quer servi-lo e protegê-lo”²⁰. A partir desse momento, Yvain ganha uma nova identidade, apresentando-se apenas como O Cavaleiro do Leão.

Em “*Le conte du Graal*”, Perceval, embora oriundo de uma nobre estirpe de cavaleiros, é criado isolado pela mãe em meio a um solar localizado na Floresta Deserto²¹, de modo a evitar para o filho o mesmo destino do pai - a ruína financeira e a morte.

O jovem Perceval, no entanto, encanta-se com os primeiros cavaleiros que vê passar pela floresta: “Mas vós sois mais belos que Deus”²². Decidido a adubar-se, abandona a mãe em prantos, que, saberemos mais tarde, morrerá de tristeza:

Que triste sorte é a minha! Ah, meu filho querido, essa cavalaria, sempre acreditei que pudesse protegê-lo dela: você jamais teria ouvido falar dela se não a tivesse visto [...] Você era a única consolação, o único bem que me restava” [...] Ele se afasta de sua mãe, e ela chora. [...] O jovem se volta e vê sua mãe caída, atrás dele, no extremo da ponte levadiça, ali jazendo, desmaiada, como se estivesse morta (SOBRENOME, ANO, p. XX)²³.

Esporeando seu cavalo que parte em meio à “grande floresta obscura”, Perceval passará a ser conhecido como “O Filho da Viúva Dama do Deserto Floresta”²⁴, já que sua origem nobre será reconhecida somente ao final da narrativa. Trata-se de alguém bruto, que não compreende o sentido das convenções da sociedade cortês, apenas os valores da floresta: “Ele é muito ignorante, um verdadeiro animal”²⁵. Em sua jornada em direção a Carduel para fazer-se cavaleiro, Perceval ainda se serve da arma típica de quem vive na floresta, o dardo, indigna de um cavaleiro.

²⁰ “Et le lion prend place à côté de lui, et jamais plus il ne quittera. Il sera toujours avec lui, car il veut le servir et le protéger” (TROYES, 2002, p. 485)

²¹ “Votre père possédait ce manoir, ici, dans la Forêt Déserte..” (TROYES, 2002, p. 568)

²² “Mais vous, vous êtes plus beau que Dieu” (TROYES, 2002, p.562).

²³ “Hélas! Quel triste sort est le mien! Ah, mon doux enfant, cette chevalerie, j’avais bien cru vous en garder: vous n’en auriez jamais entendu parler, ni vous n’en auriez vu aucun”; “vous étiez la seule consolation, le seul bien qui me restait”; “Le jeune homme ne prête guère attention à ce que lui dit sa mère [...]”; “sa mère fait tout son possible pour le retenir et le faire rester”; “Il prend congé de sa mère et elle pleure”; “une fois qu’il se fut éloigné à distance de jet d’une petite pierre, le jeune homme se retourne et voit sa mère tombée, derrière lui, au bout du pont-levis, gisant là, évanouie, comme si elle était tombée morte. Lui, d’un coup de baguette, cingle la croupe de son cheval, qui s’en va d’un bond et l’emporte à vive allure à travers la grande forêt obscure” (TROYES, 2002, p.567-568-570-571, tradução nossa).

²⁴ “Le fils de la Veuve Dame de la Désert Forêt” (TROYES, 2002, p. 560).

²⁵ “il est trop ignorant, une vraie bete” (TROYES, 2002, p. 584).

Apesar de sua selvageria, Perceval é um cavaleiro “por natureza”²⁶ e seu processo de aprendizagem se dará pelas mãos de Gornemont de Goort, de cujos ensinamentos se lembrará em várias ocasiões: “Recordou-se do nobre que lhe havia ensinado a não matar deliberadamente um cavaleiro, após tê-lo derrotado”²⁷; “a ordem da cavalaria [...] não sofre nenhuma baixaza”²⁸.

Porém, o remorso por haver abandonado a mãe o perseguirá: “Acredita que eu vá poder rever minha mãe, que permanece só no fundo desse bosque a que chamam de o Deserto Floresta?”²⁹. Perceval carrega consigo o grave pecado de haver abandonado a mãe, que, como saberá mais tarde, “morreu de dor por ti”³⁰.

Outro aspecto essencial intimamente ligado ao espaço da floresta é o da ruptura com os códigos cavaleirescos, que, tanto no romance cortês quanto na canção de gesta, significa traição (Jacques le Goff chama-a de “floresta-traidora”³¹).

Em “Le chevalier au lion”, a possibilidade de ser visto como traidor assombra Yvain, o qual se esforça para provar a todos que não matou Esclados le Roux pelas costas³². Em “Le conte du Graal”, Gauvain, cavaleiro de muito valor por quem Perceval nutre grande afeto, também é seguidamente acusado de traição.

A brutal ruptura do código cavaleiresco representada pela traição também percorre com insistência a canção de gesta, em particular *A canção de Rolando*. Ambos os gêneros, apesar de nascidos em momentos distintos da Idade Média, conviveram estreitamente e disputaram público ao longo do século XII³³. Essa ruptura é nomeada e condenada de forma severa como “traição”, pecado capital que irá levar o execrável Ganelon, que traiu Rolando e Carlos Magno, a figurar em um dos círculos do Inferno na *Commedia* de Dante Alighieri.

Aos traços de honra, valentia e coragem que identificam Carlos Magno e Rolando, opõe-se a “infame traição” (20) que comete Ganelon ao aliar-se ao rei

²⁶ “de sa nature” (TROYES, 2002, p. 588).

²⁷ “Il s’est pourtant souvenu du gentilhomme qui lui avait appris à ne pas tuer sciemment un chevalier, après l’avoir vaincu et avoir eu le dessus” (TROYES, 2002, p. 602).

²⁸ “l’ordre de chavalerie, qui ne souffre aucune baissesse” (TROYES, 2002, p. 591).

²⁹ “Et ne croyez-vous pas que ce soit bien que j’aie revoir ma mère, qui reste seule au fond de ce bois qu’on appelle la Déserte Forêt?” (TROYES, 2002, p. 615).

³⁰ “Sache maintenant que le malheur va s’abatre sur toi et sur les autres. C’est à cause du péché qui touche à ta mère, apprends-le, que cela t’est arrivé, quand elle est morte de chagrin pour toi” (TROYES, 2002, p. 628).

³¹ “[...] forêt-traîtresse, car elle est, em termes de morale féodale, le lieu des hallucinations” (GOFF, 1985, p. 73).

³² “Mais comment est-il possible que tu aies tué mon seigneur, si tu ne le fis pas par trahison?” (TROYES, 2002, p. 442).

³³ Le Goff: “Certes, les chansons de geste ont fait leur apparition un peu avant les ‘romans courtois’, mais, au XIIe siècle, les deux genres littéraires interfèrent et se font tout à la fois concurrence” (GOFF, 1985, p. 179).

mouro Marsílio. A insistência nesse traço percorre toda essa obra, ainda mais do que em Chrétien de Troyes: “‘Jurai-me que traireis Rolando [diz o rei Marsílio]’. Ganelon responde: ‘Seja feita vossa vontade!’ Sobre as relíquias de sua espada Murgleis ele jura trair e assim se torna um traidor” (JONIN, 2006, 24) Ao longo da narrativa, vão se avolumando as referências ao pecado da traição a ponto de tornar-se questão central, para além da bravura de Rolando³⁴.

O deserto-floresta em *O guarani*: instinto, renascimento, traição

Em *O guarani*, a floresta apresenta funções similares às descritas acima, como o espaço do instinto, mas também do renascimento, do abandono da mãe, da busca da aventura, da idealização da amada e da traição.

Assim como se dá nas narrativas medievais, conforme apontado por Jacques le Goff, a floresta simboliza o espaço da barbárie. É lá que habitam os aimorés, “ferozes tigres” (ALENCAR, 1958, p. 291), a tal ponto donos de “braveza” e “instintos carniceiros” que “tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana” (ALENCAR, 1958, p. 298):

Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos. A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem, reduzida à brutalidade das feras. (ALENCAR, 1958, p. 269)

Se a floresta conota o lugar da barbárie em Chrétien de Troyes, o mesmo acontece em José de Alencar, que parece ter ido buscar a inspiração para seus aimorés, em *A canção de Rolando*, na descrição dos soldados do emir que comprara a fidelidade de Ganelon: “É uma gente que sempre praticou o mal [...], que não está a serviço de Deus Nosso Senhor. Nunca ouvireis falar de traidores piores. [...] No combate são traiçoeiros e encarniçados” (JONIN, 2006, p. 112-113).

Sob pano de fundo tão sinistro, Peri é visto como “um homem superior” (ALENCAR, 1958, 305) aos aimorés e, quando está prestes a ser executado por eles, é descrito como um “dos mártires da religião” (ALENCAR, 1958, 321). Porém, em mais um exemplo de sua constituição híbrida entre natureza e civilização, Peri serve-se de armas bárbaras, que são o arco e a flecha; o arco é o “companheiro inseparável e arma terrível na sua mão destra” (ALENCAR, 1958, 85). Trata-se

³⁴ Seguem mais alguns exemplos: “Ganelon aproxima-se, o traidor, o perjuro”; “o pérfido Ganelon atraçou-o”; “Ganelon sabia disso, o covarde, o traidor que nos designou perante o imperador” (JONIN, 2006, p. 26-33-38).

também da arma principal dos aimorés, e o dardo que Perceval porta logo após deixar a floresta, e antes de ser adubado cavaleiro, pode ser considerado uma sua variante.

Jacques le Goff lembra como o arco na Idade Média é uma arma habitualmente ligada ao caçador, e não ao guerreiro, visto que está mais próximo do estado de natureza. Assim, configura-se uma oposição entre o “guerreiro equipado” e “o arqueiro isolado”³⁵.

Se é na floresta que Yvain se desagrega, é também lá onde inicia sua regeneração. À beira da morte após o envenenamento, será também na “floresta espessa” que Peri irá obter o antídoto para salvar-se:

Peri entranhou-se no mais basto e sombrio da floresta, e aí, na sombra e no silêncio passou-se entre ele e a natureza uma cena da vida selvagem, dessa vida primitiva, cuja imagem nos chegou tão incompleta e desfigurada. O dia declinou: veio a tarde, depois a noite, e sob essa abóbada espessa em que Peri dormia como em um santuário, nem um rumor revelara o que aí se passou.

Quando o primeiro reflexo do dia purpureou o horizonte, as folhas se abriram, e Peri, exausto de forças, vacilante, emagrecido como se acabasse de uma longa enfermidade, saiu do seu retiro.

Mal se podia suster, e para caminhar era obrigado a sustentar-se aos galhos das árvores que encontrava na sua passagem: assim adiantou-se pela floresta, e colheu alguns frutos, que lhe restabeleceram um tanto as forças.

Chegando à beira do rio, Peri já sentiu o vigor que voltava e o calor que começava a animar-lhe o corpo entorpecido; atirou-se à água e mergulhou. Quando voltou à margem, era outro homem; uma reação se havia operado; seus membros tinham adquirido a elasticidade natural; o sangue girava livremente nas veias. (ALENCAR, 1958, p. 347-348)

O notável e longo diálogo em que Peri abandona a mãe na floresta parece agregar *pathos* à passagem-irmã de “*Le conte du Graal*”, em que Perceval deixa a floresta apesar dos apelos da mãe. Embora longa, cabe citá-la:

- Mãe!... exclamou ele.
- Vem! disse a índia seguindo pela mata.
- Não!
- Nós partimos.

³⁵ “Un arc, c’est-à-dire une arme qui est celle du chasseur, non du chevalier guerroyant et tournoyant. Arrêtons-nous ici un moment. Il est un temps, très éloigné du XII^e siècle, qui connut lui aussi une opposition entre le guerrier équipé et l’archer isolé, voire sauvage” (GOFF, 1985, p. 157).

- Peri fica.

A índia fitou em seu filho um olhar de profunda admiração.

- Teus irmãos partem!

O selvagem não respondeu.

- Tua mãe parte!

O mesmo silêncio.

- Teu campo te espera!

- Peri fica, mãe! disse ele com a voz comovida.

- Por quê?

- A senhora mandou.

A pobre mãe recebeu esta palavra como uma sentença irrevogável; sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília.

Sentiu que ia perder o filho, orgulho de sua velhice, como Ararê tinha sido o orgulho de sua mocidade. Uma lágrima deslizou pela sua face cor de cobre.

- Mãe, toma o arco de Peri; enterra junto dos ossos de seu pai, e queima a cabana de Ararê.

- Não; se algum dia Peri voltar, achará a cabana de seu pai, e sua mãe para amá-lo: tudo vai ficar triste até que a lua das flores leve o filho de Ararê ao campo onde nasceu.

Peri abanou a cabeça com tristeza:

- Peri não voltará!

Sua mãe fez um gesto de espanto e desespero.

- O fruto que cai da árvore, não torna mais a ela; a folha que se despega do ramo, murcha, seca e morre; o vento a leva. Peri é a folha; tu és a árvore, mãe. Peri não voltará ao teu seio.

- A virgem branca salvou tua mãe; devia deixá-la morrer, para não lhe roubar seu filho. Uma mãe sem seu filho é uma terra sem água; queima e mata tudo que se chega a ela. [...]

- Tua mãe fica! disse a índia com um acento de resolução.

- E quem será a mãe da tribo? Quem guardará a cabana de Peri? Quem contará aos pequenos as guerras de Ararê, forte entre os mais fortes? Quem dirá quantas vezes a nação goitacá levou o fogo à taba dos brancos e venceu os homens do raio? Quem há de preparar os vinhos e as bebidas para os guerreiros, e ensinar aos filhos os costumes dos velhos?

Peri preferiu estas palavras com a exaltação, que despertavam nele as reminiscências de sua vida selvagem; a índia ficou pensativa, e respondeu:

- Tua mãe volta; [...]

Depois ela afastou-se lentamente; Peri seguiu-a com os olhos ate que desapareceu na floresta; esteve a correr, chamá-la e partir com ela. Mas o vento lhe trazia a voz argentina de Cecília que falava com seu pai; ficou. (ALENCAR, 1958, p. 151-153)

O parentesco com “Le conte du Graal” é evidente. Em ambos os casos, a floresta irrompe como o lugar do lamento e da tristeza porque o herói – ora Perceval, ora Peri – rompe com seu espaço original para lançar-se para fora dele, em busca de aventura e amor, binômio definidor do modo romanesco (FRYE, 2006, 22). É a visão do Outro que move ambos para a frente: Perceval é movido pela visão dos cavaleiros (“sois mais belo que Deus”), Peri pela visão de Ceci, a quem dedica “uma espécie de culto” (ALENCAR, 1958, 324).

A floresta, porém, é espaço para outro tipo de ação, condenável segundo as regras da cavalaria: a traição. Peri, contudo, em mais de uma oportunidade, trai. Isso o distancia enormemente de Álvaro e de dom Antônio de Mariz, personagens calcadas inteiramente nos códigos de honra dos romances de cavalaria e das canções de gesta. Traição, para ambos, significa o mais deplorável dos crimes.

Álvaro descrê inteiramente da possibilidade de que Loredano e sua gente possam atraioá-los e sequestrar Ceci, conforme lhe conta Peri: “Não podia acreditar no horrível atentado: sua direitura de sentimentos repelia a possibilidade de um crime tal! [...] – Assassinar?... Nunca, Peri! Nunca o meu braço brandirá o ferro senão contra o ferro!” (ALENCAR, 1958, p. 218). A que o índio lhe responde de modo perspicaz: “Tu e ele [dom Antônio] servem para combater homens que atacam pela frente; Peri sabe caçar o tigre na floresta, e esmagar a cobra que vai lançar o bote” (ALENCAR, 1958, p. 218).

Em sua obediência cega a um código que perdeu validade nas circunstâncias em que se encontravam, Álvaro soa ingênuo, como o índio percebe muito bem: “tu és bom e pensas que os outros também são; tu defenderás os maus” (ALENCAR, 1958, p. 217). Assim como Álvaro, também é dom Antônio: “Os aventureiros iam ser vítimas de envenenamento; e por maior que fosse o grau de baixa e aviltamento a que tinham descido esses homens pela sua traição, a nobreza do fidalgo não podia sofrer semelhante homicídio” (ALENCAR, 1958, p. 334).

Loredano, obviamente, constitui-se a personagem antitética, que, dominada pelos instintos, reúne em si traços reiterados de apostasia, concupiscência, cobiça e, claro, traição em seu grau mais elevado cujos capangas “esperavam um sinal para matarem seus companheiros adormecidos, e deitarem fogo à casa” (ALENCAR, 1958, p. 255). O fim típico de um anti-herói de tal quilate é a expiação:

Antes de obedecerem à ordem de D. Antônio de Mariz, eles tinham executado a sua sentença proferida contra Loredano; e quem passasse então sobre a esplanada veria em torno do poste, em que estava atado o frade, uma língua vermelha que lambia a fogueira, enroscando-se pelos toros de lenha.

O italiano sentia já o fogo que se aproximava e a fumaça, que, enovelando-se, envolvia-o numa névoa espessa; é impossível descrever a raiva, a cólera e o furor que se apossaram dele nesses momentos que precederam o suplício. (ALENCAR, 1958, p. 360-361)

A essas duas espécies de personagens que se localizam em pólos opostos, vem se juntar Peri, que combina elementos de ambos, como a descrição da cabana, no capítulo inicial, tão fortemente prefigura. Assim, são várias as referências ao processo de nobilitação de que o índio é objeto ao longo da narrativa, um processo ritualístico em muito semelhante ao adubamento medieval: recebe de dom Antônio “o abraço fraternal, consagrado pelo estilo da antiga cavalaria”, o qual lhe diz: “Teu nobre coração pode bater sem envergonhar-se sobre o coração de um cavaleiro português” (ALENCAR, 1958, 192). Por fim, torna-se cristão e, o mais importante, uma nova identidade lhe é atribuída, assim como ocorrera com Yvain e Perceval: “teu pai disse: ‘Peri, tu és cristão; dou-te o meu nome!’” (ALENCAR, 1958, p. 373).

No entanto Peri também é um ser oriundo da floresta. Sua força sobre-humana e sua proximidade com o reino animal são acentuadas seguidas vezes: “o guerreiro invencível, ele, o selvagem livre, o senhor das florestas, o rei dessa terra virgem, o chefe da mais valente nação dos guaranis” (ALENCAR, 1958, p. 303); “era o rei do deserto, o senhor das florestas” (ALENCAR, 1958, p. 378).

Convenções como honra ou traição, tão determinantes aos heróis da canção de gesta e dos romances de cavalaria, operam de maneira diferente no seio desta outra floresta. Pois, em nome da amada, Peri trai a convenção cavaleiresca quando, em meio à escuridão e pelas costas, mata por estrangulamento e degola dois dos capangas de Loredano:

Não hesitou pois; e quando o aventureiro que falava erguia-se, sentiu duas tenazes vivas que caíam sobre o seu pescoço e o estrangulavam como uma golilha de ferro, antes que pudesse soltar um grito. O índio deitou o corpo hirtosobre o chão sem fazer o menor rumor, e consumou a sua obra. [...] Peri tinha o ouvido sutil e delicado, e o faro do selvagem que dispensa a vista; o som da respiração servia-lhe de alvo; escutou um momento, ergueu o braço, e a faca enterrando-se na boca da vítima cortou-lhe a garganta. (ALENCAR, 1958, 256)

Mas não é só.

Peri trai o código de honra cortês ao envenenar a água que Loredano iria beber. Trai os temíveis aimorés quando se envenena, de modo que seu corpo fosse devorado ritualisticamente no meio da floresta pelos membros da tribo inimiga, que, assim, morreriam. Como se sabe, a antropofagia nas sociedades primitivas representa uma deferência a um inimigo capturado que se mostrou corajoso e honrado em combate: “- Peri envenenou a água que os brancos bebem, e o seu corpo, que devia servir de banquete aos Aimorés”. (ALENCAR, 1958, p. 332)

Por fim, na forte cena em que Peri não cede aos apelos da mãe, a traição irrompe não por meio de cenas materialmente terríveis, mas através do abandono de sua tribo. Filho de Ararê, ele abdica da tarefa de liderar seu povo e a delega à velha mãe:

- E quem será a mãe da tribo? Quem guardará a cabana de Peri? Quem contará aos pequenos as guerras de Ararê, forte entre os mais fortes? Quem dirá quantas vezes a nação goitacá levou o fogo à taba dos brancos e venceu os homens do raio? Quem há de preparar os vinhos e as bebidas para os guerreiros, e ensinar aos filhos os costumes dos velhos? (ALENCAR, 1958, p. 152)

Ao romper com seu papel de líder e de correia de transmissão da tradição de sua gente (“Quem contará?”, “quem dirá?”, “Quem há de preparar?”, quem há de “ensinar?”), Peri igualmente rompe com seus antepassados. Por contraste, conseguiríamos imaginar Rolando opondo-se a Carlos Magno, Yvain e Perceval rompendo com o rei Arthur ou mesmo Álvaro desobedecendo Dom Antônio?

O espaço e o herói

Explorada a representação do espaço como móvel da narrativa em *O guarani*, devemos nos perguntar que tipo de herói ela engendrou neste romance. Em outras palavras, que tipo de herói Peri representa?

Arrisco uma resposta.

Ao ultrapassar fronteiras espaciais claramente determinadas e vedadas a todos os demais personagens, ao cruzar o limite entre espaços simbolicamente carregados a que se referem Iuri Lotman e Henri Mitterand, Peri também o faz não somente em relação aos códigos de honra previstos na canção de gesta e nos romances de cavalaria, mas também o faz em relações às marcações temporais, pois renega a tradição de seus antepassados.

É o amor, para além da honra, o que move suas ações, como na passagem em que o índio rebate Álvaro, que recusara a hipótese de desonrar-se com um assassinato. Peri lhe diz: “Tu não amas Ceci!” (ALENCAR, 1958, p. 218).

Convivendo em uma sociedade ficcional constituída de valores coletivos solidamente atrelados a personagens ou comunidades (dom Antônio, Álvaro, Ceci,

a sua própria tribo e a dos aimorés), Peri transita com autonomia pelas normas, pois leal apenas a seu amor por Ceci.

Ao final de *O guarani*, não ocorre mais ultrapassagem de fronteiras, mas simplesmente a destruição do espaço ficcional da floresta pelas águas do rio Paraíba: “estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nasce com o mundo” (ALENCAR, 1958, p. 395). Após a extinção do espaço proteiforme e ambíguo da floresta, Peri passa a se nos afigurar - a nós, leitores -, como legítimo cavaleiro medieval, como habitualmente tem sido visto pela crítica. Destruída a floresta de *O guarani*, essa Brocéliande tropical, Peri sai do romance mais “puro” aos nossos olhos (referendando, de maneira irônica, a função das águas como meio de renovação, como propõe Gaston Bachelard).

Entretanto, uma interpretação idealizante como essa diz mais sobre o nosso olhar - o de civilizados da corte - do que sobre os termos em que a narrativa se constrói ao longo de suas centenas de páginas.

PERES, M. F. Peri in Brocéliande: the desert-forest in José de Alencar’s *O Guarani*. *Itinerários*, Araraquara, n. 51, p. 139-155, 2020.

■ **ABSTRACT:** *This article seeks to articulate the representation of the landscape and its connection with the chapter of the hero in O guarani, by José de Alencar, the masterpiece of Brazilian Romanticism; in other words, it seeks to articulate space and normativity as essential components of narrative. Since Gaston Bachelard, space has been configured as an important instance for fiction, but only from the analysis of Iuri Lotman and Henri Mitterand it will cease to be an accessory, in order to become decisive for the organization of the plot. Lotman coined the notion of frontier, while Mitterand proposed the concept of overcoming frontiers. Both definitions are fundamental to understand the process of constitution of the hero in Alencar’s novel, since Peri will be the only character to move freely through the spaces of the “house” and the “forest”, incorporating values of one and the other. Dialoging with the medieval narratives of Chrétien de Troyes, particularly “Le chevalier au lion” and “Le conte du Graal”, the hero of O guarani breaks, however, with the chivalrous code of honour by adopting treason as a regular procedure. It will be the forest, as the central topos of the medieval imagery (Le Goff), which will provide such a hybrid and ambivalent stature of the hero.*

■ **KEYWORDS:** *Romanticism. Chrétien de Troyes. Novel. Space. Normativity.*

REFERÊNCIAS

- JONIN, Pierre (org.). **A canção de Rolando**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ALENCAR, José de. O guarani. In: _____. **Obra completa**. Rio: Aguilar, 1958. p. 27-406. (IV volumes)
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. O espaço. In: _____. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. p. 130-168.
- FRYE, Northrop. **The secular scripture and other writings on critical theory: 1976-1991**. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- GOFF, Jacques Le. Le désert-forêt dans l'Occident medieval. In: _____. **L'imaginaire médiéval: essais**. Paris: Gallimard, 1985. p. 59-75.
- GOFF, Jacques Le. Lévi-Strauss em Brocéliande. In: _____. **L'imaginaire médiéval: essais**. Paris: Gallimard, 1985. p. 151-187.
- HAMON, Philippe. **Du descriptif**. Paris: Hachette, 1993.
- HARRISON, Robert Pogue. **Forests: the shadow of civilization**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992.
- KOELB, Janice Hewlett. **The poetics of description: imagined places in european literature**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MITTERAND, Henri. Le lieu et le sens: l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac. In: **Le discours du roman**. Paris: PUF, 1986, p. 189-212.
- PAVEL, Thomas. **Fictional worlds**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- PERES, Marcos Flamínio. O quarto de Ceci: paisagem, natureza-morta e desejo em O guarani, de José de Alencar. **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 21/3, p. 17-32, set.-dez. 2019.
- RYAN, Marie-Laure. "Space". In Peter Hühn et al. (eds.), **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>. Acesso: 12 de maio 2019.
- RYAN, Marie-Laure. Fiction, non-fiction and the principal of minimal departure. **Poetics**, volume 9, issue 4, p. 403-422, 1980.

TROYES, Chrétien de. ***Romans de la table ronde: Erec et Enide, Cligès, Le Chevalier de la Charrette, Le Chevalier au Lion, Le conte du Graal.*** Tradução de Jean-Marie Fritz, Charles Méla, Olivier Collet, Catherine Blons-Pierre, David Hult. Par is: Le Livre de Poche, 2002.



HISTÓRIAS SEM FIM: PERSPECTIVISMO E FORMA NARRATIVA NA LITERATURA INDÍGENA DA AMAZÔNIA

Lúcia SÁ*

- **RESUMO:** O foco deste artigo são três narrativas indígenas amazônicas: duas histórias pemon publicadas por Koch-Grünberg no volume *Vom Roroima zum Orinoco*, e uma história desana publicada por Umussin Pãrökumu e Tõrãmu Kehiri no livro *Antes o Mundo não existia*. As três histórias descrevem o casamento entre um humano ou proto-humano e uma noiva de outra espécie, e terminam com o surgimento ou importação de uma nova espécie de planta. Essas narrativas ilustram com precisão as teorias propostas por Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio amazônico. O objetivo do artigo é, pois, devolver, por assim dizer, o perspectivismo de Viveiros de Castro às histórias que o inspiraram, a fim de considerar as suas implicações na forma narrativa. A hipótese que move a análise é simples: se o pensamento ameríndio amazônico está baseado numa outra ontologia - uma ontologia que promove a ideia de que todos os animais são, ou foram, potencialmente humanos, e que privilegia diferença ao invés de identidade - sua forma narrativa não seria, também, distinta da ocidental?
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativas indígenas amazônicas. Perspectivismo ameríndio. Literatura amazônica. Culturas indígenas amazônicas. Etiologia.

Descrições da natureza são praticamente inexistentes na literatura indígena da Amazônia¹. Nelas, o que chamamos de natureza é inseparável da história: um estado permanente de transformação. As narrativas de criação da Amazônia nunca evocam a ideia de uma natureza virgem e intocável: árvores, animais, rochas, montanhas,

* University of Manchester. The University of Manchester: Manchester – GB – Grã-Bretanha - lucia.sa@manchester.ac.uk

¹ Por literatura indígena da Amazônia, quero me referir ao corpo de histórias e canções de origem oral dos povos indígenas (isto é, os habitantes originais) da floresta amazônica. Embora este ensaio se limite a três narrativas de duas tradições culturais (entre milhares de narrativas potenciais decorrentes de uma imensa variedade de tradições culturais), em vários momentos farei referência à literatura indígena da Amazônia de forma mais ampla, porque algumas (não todas) das características formais e temáticas das histórias aqui analisadas são comuns, julgo, ao corpo mais amplo da literatura indígena da Amazônia. Uma dessas características é a falta de descrições da natureza.

cachoeiras e marcos topográficos são o resultado de transformações, geralmente causadas pela interação entre as personagens.² Quando o poeta romântico europeu olhava para o mundo natural, ele via a possibilidade de um encontro com o imutável e com o sublime. Na sua poesia, criava metáforas e símiles que pudessem expressar o seu senso de insignificância diante da natureza. O poeta indígena da Amazônia olha para uma montanha e conta uma história que explica como ela alcançou a forma ou como chegou ali. É, por assim dizer, uma poética da narrativa: tudo o que existe tem uma história, uma vez que existir consiste em possuir uma história.³ Muitas dessas narrativas possuem caráter sagrado e são contadas pelos pajés e pelos membros mais velhos da comunidade em rituais ou ocasiões especiais; outras são simplesmente divertidas, formas brincalhonas de explicar o surgimento dos seres ou das coisas. Muitas vezes, no entanto, a distinção entre histórias sagradas, engraçadas e cotidianas é irrelevante, visto que as mesmas histórias podem ser todas essas coisas ao mesmo tempo⁴.

Nas histórias da Amazônia, não temos uma relação entre humanos e o que chamamos de paisagem (rios, lagos, montanhas, marcadores topográficos) sem a clara participação, colaboração e interferência dos animais⁵. Diferentemente da gênese judaico-cristã, os animais nas histórias de criação da Amazônia indígena não foram feitos para serem dominados pelo homem: eles são uma parte ativa do processo de transformação do mundo. Sem eles, os humanos não saberiam o que sabem e não seriam o que são. Uma recente elaboração teórica sobre a relação entre humanos e animais na Amazônia é a discussão de Eduardo Viveiros de

² Para o pajé Yanomami Davi Kopenawa (2015, p. 476), o entendimento do seu povo sobre a floresta povoada por uma miríade de espíritos que habitam cada animal, árvore ou rocha contrasta com as definições ocidentais da natureza: “No entanto, colinas e serras não estão apenas colocadas no solo, como eu disse. São moradas de espíritos criadas por Omama. Mas essas são palavras que os brancos não entendem. Pensam que a floresta está morta e vazia, que a natureza está aí sem motivo e é muda.”.

³ Como diz o poeta Pueblo Acoma Simon Ortiz (1992, p. 153) a respeito das gerações humanas: “Escrevo porque os índios sempre contam uma história. A única maneira de continuar a existir é contando uma história e é isso que diz o Coiote. A única maneira de continuar a existir é contando uma história, não há outra maneira. Os seus filhos não sobreviverão a menos que você conte algo sobre eles—como eles nasceram, como chegaram a este determinado lugar, como seguiram a sua vida”

⁴ Para uma discussão sobre o humor no ritual e na sociabilidade da Amazônia indígena, ver Joanna Overing, “The Efficacy of Laughter: the Ludic Side of Magic within Amazonian Sociality”, em Joanna Overing e Alan Passes, eds., *The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia* (Londres: Routledge, 2000).

⁵ A própria ideia de paisagem é estranha às histórias indígenas da Amazônia. No seu uso mais comum, a paisagem pressupõe um observador humano que se vê fisicamente separado de ambientes naturais sobre os quais projeta valores estéticos distintos. As histórias indígenas da Amazônia, por outro lado, tendem a se concentrar nas interações transformadoras entre humanos, animais, plantas e outros fenômenos naturais. Para uma boa discussão sobre a “paisagem” ser (ou não) um conceito exclusivamente ocidental, ver W.J.T. Mitchell, ed., *Landscape and Power* (Chicago: Chicago University Press, 1994).

Castro (2012) sobre o que ele denominou, com a ajuda de Nietzsche e Deleuze, de “perspectivismo”.

Baseado no seu próprio trabalho de campo etnográfico e no de outros antropólogos, particularmente Tania Stolze Lima, Viveiros de Castro (2012) sustenta que a ontologia amazônica ameríndia é fundamentalmente distinta da ocidental. Enquanto para a ciência ocidental, humanos e animais compartilham a “animalidade” como denominador geral (em outras palavras, somos todos animais), no pensamento ameríndio da Amazônia o denominador comum que liga os humanos e os animais é a *gentitude*. Ou seja, de acordo com o pensamento amazônico interpretado por Viveiros de Castro (2012, p. 99), animais e humanos são todos pessoas:

Dizer que animais e espíritos são gente é dizer que eles são pessoas; e personificá-los é atribuir aos não-humanos capacidades de intencionalidade consciente e agência que definem a posição do sujeito. Tais capacidades são objetivadas como a alma ou espírito com o qual esses não-humanos são dotados. Quem quer que possua uma alma é um sujeito, e tudo o que tem uma alma é capaz de ter um ponto de vista.

Perspectivismo, no entanto, como Viveiros de Castro (2012, p. 111) explica, não é uma forma de relativismo, mas sim um “multinaturalismo”:

Uma única “cultura”, múltiplas “naturezas” - uma epistemologia, múltiplas ontologias. Perspectivismo implica multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são uma propriedade da mente ou do espírito, enquanto o ponto de vista está localizado no corpo. A capacidade de adotar um ponto de vista é, sem dúvida, um poder da alma, e os não-humanos são súditos na medida em que têm (ou são) espírito; mas as diferenças entre os pontos de vista (e um ponto de vista não é nada senão uma diferença) não está na alma. Uma vez que a alma é formalmente idêntica em todas as espécies, ela só pode ver as mesmas coisas em todos os lugares - a diferença é dada na especificidade dos corpos.

Assim, enquanto sistema filosófico localizado no corpo, a filosofia indígena amazônica baseia-se na diferença e não na identidade, pois “a identidade é um caso particular de diferença. Não há relação sem diferenciação. Em termos sócio-pragmáticos, isso significa que os parceiros em qualquer relacionamento se relacionam porque são diferentes um do outro e não apesar de serem diferentes um do outro” (CASTRO, 2002, p. 422).

Os conceitos de Viveiros de Castro (2002) (2012) vêm sendo aplicados a vários gêneros de análise cultural e social, bem como têm desempenhado importante

papel nas tentativas de imaginar alternativas ao consumismo desenfreado, injustiça social e esgotamento dos recursos planetários que caracterizam o capitalismo tardio, o autoritarismo e a destruição ecológica. Esses pontos e tenderam a marcar, igualmente, até agora pelo menos, as experiências socialistas⁶.

O que desejamos fazer nesta discussão, porém é algo muito mais modesto: trazer o perspectivismo de Viveiros de Castro (2002) de volta às histórias que o inspiraram, na esperança de que ele nos ajude a compreender certos aspectos formais da narrativa indígena da Amazônia. A forma narrativa - na verdade a narrativa em si - não está no centro das formulações do antropólogo brasileiro sobre o perspectivismo, que compreensivelmente tendem a se concentrar em práticas e visões de mundo. Por esta razão, alguns entusiastas, bem como certos críticos do perspectivismo de Viveiros de Castro (2002) podem nem mesmo estar cientes de que a crucial “epifania perspectivista”, nomeadamente a constatação de que o que vejo como x, um determinado animal vê como y, é um dispositivo formulaico presente em dezenas de histórias indígenas da Amazônia e das terras baixas da América do Sul em geral. Histórias essas que descrevem o casamento entre um personagem humano (ou proto-humano) e um membro de outra espécie. A hipótese que move minha análise é simples: se o pensamento ameríndio amazônico se baseia em outra ontologia - uma ontologia que promove a ideia de que todos os animais são (ou foram) potencialmente humanos, e que privilegia a diferença em vez da identidade - não deveria então a maneira amazônica de contar histórias (sua forma narrativa) ser necessariamente diferente?

Antes de prosseguir para a análise das narrativas, devo explicar o que quero dizer com forma narrativa. Narrativa, no contexto deste ensaio, é sinônimo de ‘história’, ou, como o *Oxford English Dictionary* (2002, p. 1886) define: um “relato de uma série de eventos”. De acordo com a terminologia antropológica, as histórias que aqui analiso são frequentemente chamadas de mitos, mas prefiro os termos narrativa ou história para não as diferenciar das nossas próprias histórias ou narrativas ocidentais, também porque, na linguagem cotidiana, mito adquiriu a conotação infeliz de algo que não é verdadeiro⁷.

Embora as histórias indígenas da Amazônia tendam a ser contadas oralmente, como parte de rituais e da vida cotidiana, muitos, se não a maioria dos grupos, também têm gravado as suas narrativas por escrito, com ou sem a mediação de não-indígenas (antropólogos, religiosos, viajantes). Nessa forma escrita, vim a conhecer

⁶ Ver, por exemplo, Idelber Avelar, “Amerindian Perspectivism and Non-Human Rights”: <http://www.alternativas.osu.edu/assets/files/essays%201/idelberavelar.pdf>; Ghassan Hage, “Dwelling in the Reality of Utopian Thought”: <http://iaste.berkeley.edu/iaste/wp-content/uploads/2012/07/23.1-Fall-11-Hage.pdf>.

⁷ Para mais explicações a esse respeito, ver Lúcia Sá, *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*.

essas histórias. É claro que o contar de uma história depende de vários elementos performativos que são, na sua maioria, difíceis de explicar na forma escrita. No entanto, a narrativa em si, isto é, a sequência de eventos, pode ainda assim ser analisada (como acontece com as produções de outras tradições orais que foram registradas em forma escrita) como uma criação artística. Criação essa feita com palavras que se esforçam para agradar e entreter.

Certamente, muitas histórias indígenas da Amazônia, incluindo as que analisarei aqui, têm outras funções além do entretenimento ou prazer, mas isso também é verdade para muito do que chamamos de “literatura” nas tradições ocidentais. Isso não deve, em princípio, impedir-nos de apreciá-las, igualmente, como criações estéticas prazerosas. As narrativas selecionadas neste ensaio são contos xamânicos, contam as aventuras de protagonistas que, por diversos motivos, podem ser identificados como pajés. Podemos supor, portanto, que esses contos desempenham um papel importante nos rituais e tradições xamanicas.

No entanto, quando o alemão Theodor Koch-Grünberg (1984, p. 223) ouviu algumas dessas narrativas, elas lhe foram contadas como parte de reuniões que tinham, entre os seus propósitos, o entretenimento: “Na maioria das vezes [quando chove] sentamos ao redor do fogo sob a grande tenda e contamos histórias sobre Piaimá, o canibal travesso que finalmente é enganado e morto por um homem valente e astuto.”⁸ Akuli e Mayuluáipu, os dois homens Pemon, que narraram as histórias, eram respectivamente pajé e aprendiz de pajé e, ao mesmo tempo, orgulhavam-se das suas habilidades como contadores de histórias. Akuli é descrito por Koch-Grünberg como um ator muito talentoso: “Ele reproduz um diálogo lascivo entre uma mãe e sua filha. ‘Wölidzáng’ (as mulheres) desempenham um papel importante em suas representações humorísticas. A modulação de sua voz nessas narrativas animadas é preciosa. Pode-se seguir todas as fases, mesmo quando não se compreende inteiramente o assunto”⁹.

Finalmente, já deve ter ficado claro que “forma” neste ensaio não se refere a algo de alguma maneira separado de “conteúdo”. A forma das narrativas que analiso está diretamente ligada a um sistema filosófico que informa o cotidiano e as histórias dos indígenas amazônicos. Por essa razão, nossa discussão se concentra em três narrativas de duas coleções: “Como os venenos azá e inég, para matar peixe, vieram ao mundo” (doravante “Como os venenos”) e “A visita ao céu” (doravante “A visita”), ambas da coleção *Vom Roraima zum Orinoco*, publicada pela primeira

⁸ Theodor Koch-Grünberg, *Del Roraima al Orinoco*, vol. 1, trad. Federica de Ritter (Caracas: Banco Central de Venezuela, 1984), p. 182. A afinidade entre as tarefas do contador de histórias/poeta e do pajé tem sido muito discutida nos estudos ameríndios. Ver, por exemplo, David Guss, *The Language of the Birds* (San Francisco, CA: North Point, 1985), e Pedro Cesarino, *Oniska. Poética do Xamanismo na Amazônia* (São Paulo: Perspectiva, 2011).

⁹ (Koch-Grünberg, *Del Roraima*, p. 223).

vez por Theodor Koch-Grünberg (1985) em 1917, e “O mito de Gãipayã e a origem da pupunha” (doravante “Gãipayã”), do livro *Antes o mundo não existia*, de Umussin Pãrökumu e Tõrãmu Kehíri, publicado pela primeira vez em 1980.

Ambas as coleções são bastante extensas, detalhadas e emblemáticas da época em que foram publicadas. *Do Roraima ao Orinoco* é o resultado da jornada de dois anos de Koch-Grünberg pelo norte da Amazônia, cruzando as fronteiras do Brasil, Venezuela e Guiana entre 1911 e 1913. A narração e publicação dessas histórias são marcadas por processos de mediação típicos do final do século XIX e início do século XX: a relação entre os narradores e o naturalista é claramente assimétrica, pois tanto Mayulyaípu quanto Akúli foram contratados para trabalhar como guias por Koch-Grünberg, cuja viagem foi patrocinada pelo Instituto Baessler, instituição científica europeia sediada em Berlim, com o objetivo de estudar uma região do mundo então considerada selvagem. As histórias foram contadas em pemon e em português, porém publicadas em alemão. *Antes o mundo não existia* foi o primeiro livro no Brasil a ser publicado pelos próprios autores indígenas. A intenção dos autores Umussin Pãrökumu e seu filho Tõrãmu Kehíri era emendar o que consideravam versões incorretas da sua cosmologia produzidas por antropólogos (daí sua publicação em português). A coleção representa um divisor de águas na história da publicação de textos indígenas no Brasil. Ambas provêm, igualmente, de regiões amazônicas distintas e distantes uma da outra - Rio Branco (Pemon) e Alto Rio Negro (Desana) - e de dois grupos étnicos troncos linguísticos distintos: Pemon (macro-Caribe) e Desana (tukano).

As três histórias foram escolhidas tanto pelas suas semelhanças como pelas diferenças. Apesar de terem sido publicadas com mais de 60 anos de diferença e de pertencerem a duas culturas amazônicas distintas, todas descrevem o casamento entre um humano (ou proto-humano) e um animal: uma anta em “Como os venenos”, um urubu em “A visita” e uma cobra de rio em “Gãipayã”. Nos três casos, como é típico nesse gênero de história, as personagens proto-humanas viajam para a casa de suas noivas e lá se engajam em discussões sobre diferenças em suas visões de mundo ou, para adaptar a terminologia de Viveiros de Castro (2002), suas perspectivas. Apesar dos diferentes comprimentos e da grande variação no desenvolvimento dos enredos, todas as três histórias possuem final semelhante. Ao mesmo tempo, também existem diferenças importantes entre elas, ligadas às espécies das noivas animais de cada história e em que consiste a epifania perspectivista em cada caso.

Apesar do tempo e da distância física que as separam, “A visita” e “Gãipayã” são versões de uma mesma história. Em ambos os casos temos um homem solitário, Maitxaúle na história Pemon; Gãipayã na versão Desana, que precisam de encontrar uma mulher de outra espécie: um urubu e uma cobra sucuri respectivamente. Nelas o casamento funciona bem até os maridos serem levados para visitar a família de suas esposas. Embora, no caso da história Desana, o casal logo descobre que não podem fazer sexo, porque a mulher-cobra tem piranhas na sua vagina - problema

resolvido rapidamente. Gãipayã vai para a aldeia de sua esposa no fundo do rio e Maitxaúle sobe para o céu. Ao chegarem, eles se deparam com diferenças em suas dietas. Em ambos os casos, os sogros ficam interessados em comer os maridos das filhas e preparam uma série de tarefas impossíveis para eles fazerem: se os genros não conseguirem completar as tarefas, então, serão comidos. Os genros conseguem cumprir a tarefa com a ajuda de diversos animais para a surpresa (e decepção) dos sogros. No final, os genros humilham o pai de sua esposa ao construir um banquinho que, em dos casos, não para de se mover; no outro, fica próximo de um ninho de vespas, o que coloca o sogro sob o risco de ser picado. Antes de partir, Maitxaúle rouba, contra a vontade da família da esposa, uma semente de milho que traz de volta à terra¹⁰. Gãipayã rouba uma semente de pupunha, isto é, uma palmeira muito utilizada na alimentação.

A terceira história selecionada “Como os venenos” (da coleção de Koch-Grünberg) é mais longa e diferente das duas anteriores. A narrativa começa com uma mulher que se impacienta, porque seu filho nunca para de chorar. Ela ameaça deixá-lo fora de casa para a raposa, que de fato a escutava e, por isso, leva embora o bebê. Na sequência, a anta rouba o menino da raposa e leva-o para a casa. Pouco tempo depois, a anta se sente atraída pelo menino à medida que ele se transforma, muito rapidamente, em rapaz. Os dois se casam, mas têm diferenças cruciais na maneira como veem o mundo. Quando a esposa é levada para a aldeia do marido, ela rouba alguns abacaxis da roça da família, sendo esse um momento infeliz, que faz com que os irmãos do marido desejem matá-la. Sem protestar, o marido da anta apenas pede aos irmãos que salvem o filho que ela carrega no ventre.

Surge então novo conflito envolvendo o viúvo da anta e as aves pesqueiras. Como aquele explica à própria mãe, a água do banho do filho tem o poder de matar peixes. Tanto o pai quanto a avó tentam esconder de estranhos o fato de que usam a água do banho da criança como instrumento de pesca. Mas as crianças da aldeia descobrem o segredo e contam para os demais habitantes, que passam a aproveitar-se dos poderes especiais da criança. Muitos tipos de aves pescadoras igualmente descobrem o segredo e pedem ao pai do menino para lavá-lo em uma piscina ao pé da cachoeira, onde recentemente haviam avistado muitos peixes. A criança protesta, mas o pai a ignora e leva-o para se banhar na cachoeira. A cobra-grande/arco-iris mata a criança e o pai culpa os pássaros, exigindo que eles, por sua vez, matem a cobra. Todos os pássaros que haviam se beneficiado com a pesca tentam

¹⁰ Como Koch-Grünberg (1985) aponta, parece haver uma contradição interna na história, já que Maitxaúle tem milho na sua roça antes de subir ao céu, mas somos informados posteriormente que não havia milho, e que a semente que ele trouxe primeiramente foi de milho. Sem consultar as gravações originais, é difícil saber o que realmente se quis dizer, mas suspeito que as referências podem apontar para diferentes sementes, ou mesmo diferentes tipos de milho. No entanto, como veremos, a afirmação mais importante para o nosso caso (em termos das suas consequências narrativas) é do fato que Maitxaúle foi o primeiro a trazer o milho para o seu povo.

sem sucesso matar a cobra, mas ao final, duas aves que não haviam participado da pescaria conseguem mergulhar fundo o suficiente e matá-la. Depois as aves a dividem em vários pedaços para serem distribuídos entre os pássaros. Como a cobra também era o arco-íris, cada seção dá aos diferentes pássaros (e alguns mamíferos) sua cor e seu canto. No epílogo da narrativa, a avó da criança carrega o corpo do neto nas costas e à medida que o sangue do corpo em decomposição cai no solo, começam a crescer diferentes tipos de timbó, planta cujo veneno é usado para matar peixes.

Como podemos ver, as três histórias possuem clara semelhança em termos estruturais: a reviravolta narrativa que não é anunciada no início da trama, bem como o fato delas terminam com a criação, com a aquisição de uma nova planta. Tratam-se, nesse sentido, de narrativas etiológicas, isto é, histórias que contam como algo (espécies de plantas nos três casos) veio a adquirir as suas características atuais, como o milho e a pupunha tornaram-se culturas humanas, domesticadas e cultivadas no solo (em vez de serem exclusivamente conhecidas por pássaros no céu ou por peixes debaixo d'água), e como o veneno de peixe timbó passou a existir¹¹. No entanto, se esses desenvolvimentos agrícolas podem ser considerados conquistas culturais importantes - e o fato de que as três narrativas terminam da mesma forma indicaria que sim - como é que em cada uma dessas histórias este evento importante só aparece, de surpresa, no final, sem ser anunciado no resto da trama?

Em termos gerais, a construção dessas tramas não parece privilegiar a resolução de conflitos ou eliminação de diferenças. Do mesmo modo, a resolução de um conflito não parece ser o motivo pelo qual as histórias estão sendo contadas. Este é obviamente o caso em “Como os venenos”, em que o que parece ser a desordem inicial se desdobra em novos conflitos que se sucedem uns aos outros até que a narrativa termina com a revelação de uma importante transformação cultural alcançada mais ou menos tangencialmente aos problemas anteriores. Por exemplo, qual é a função da raposa na história, já que ela abandona a história logo no início para nunca mais voltar? Também não se desenvolve o conflito entre a mãe do menino e a raposa: aquele simplesmente parece aceitar o fato de que o seu filho seja roubado. Na verdade, ela até facilita o sequestro ao deixar a criança do lado de fora.

¹¹ Esses não são os únicos subenredos etiológicos nas três narrativas que estamos analisando, as quais descrevem também como certos pássaros e mamíferos adquiriram as suas cores e a sua voz (“Como os venenos”); como os pássaros xexéu começaram a construir os seus ninhos perto de vespas (“A visita ao céu”); como a pipa de rabo de andorinha adquiriu o hábito de planar perto da água e como os Desana passaram a usar cestos para pescar (“Gãipayã”). No entanto, todas as três histórias terminam com subtramas etiológicas que descrevem a origem de plantas—daí minha concentração nesses fios etiológicos específicos, que também servem como títulos para duas das narrativas.

Estruturalmente, a narrativa é composta por vários conflitos sucessivos cuja resolução nunca leva a um final satisfatório (feliz): a anta rouba o bebê e passa a ser sua guardiã, a mãe perde o bebê, o menino casa-se com a anta, mas os seus parentes não a aceitam como sua esposa e tentam matá-la, ela morre, e assim por diante. O objetivo principal da narrativa não parece ser a restauração de uma suposta ordem (o reencontro entre mãe e filho, por exemplo, ou entre a anta e o jovem), como seria o caso nas narrativas tradicionais ocidentais, como os contos de fadas ou outros gêneros de narrativa popular de final feliz. Mas tampouco parece ter sido criada para questionar uma ordem estabelecida, como costuma acontecer no romance moderno e, em certa medida, na tragédia clássica. No final da história, deparamo-nos com uma transformação, ou seja, uma nova ordem que não havia necessariamente sido antecipada. Em outras palavras, o conflito aparentemente não existe para ser solucionado.

O mesmo pode ser dito, até certo ponto, sobre as nossas outras duas histórias. Embora “Gãipayã” e “A visita ao céu” sejam contos mais curtos, com menos subtramas e finais aparentemente mais convencionais, quando comparados a narrativas ocidentais tradicionais, nenhum deles inclui uma resolução permanente de conflito. Em cada uma delas, o gênero ensina uma lição ao sogro sem que haja nenhuma mudança no comportamento deste ou qualquer indicação de como será a relação entre o marido e a mulher a partir de então.

Essas histórias indígenas da Amazônia não diferem de outras narrativas ameríndias, em que a resolução de um conflito não parece ser o ponto fundamental da narrativa. O final etiológico aparenta ser, pelo menos para leitores ou ouvintes ocidentais, um apêndice sem relação com o resto da história¹². Essa característica formal peculiar das histórias ameríndias foi agudamente analisada por observadores do século XIX, que tendiam a enfatizar a sua suposta falta de coerência generalizada. Em “The Problem of Diffusion”, publicado em 1894, Joseph Jacobs (1984, p. 137) observou que: “Aqueles que tenham lido esses contos vão concordar comigo, eu acho, que eles são desprovidos de forma e vazios, e sua relação com contos de fadas europeus de boa qualidade é similar à relação dos invertebrados com o reino dos vertebrados no mundo animal”.

Mesmo outros comentaristas com mais simpatia pela literatura indígena tendiam a vê-la como “infantil” e menos desenvolvida do que as contrapartes europeias. Curtis (1987), que editou coleção pioneira de poemas indígenas e narrativas curtas em 1907, declarou celebrar a arte espontânea de uma “raça infantil” que teria que ceder lugar à “raça adulta” dos anglo-saxões. No início do século XX, Franz Boas resumiu o que muitos viam como a raiz do problema:

¹² Eles não diferem em outros aspectos, como a importância dos personagens *tricksters*. Ver Lúcia Sá, *Rain Forest Literatures*.

European folklore creates the impression that the whole stories are units, that their cohesion is strong, and the whole complex very old. The analysis of American material, on the other hand, demonstrates that complex stories are new, that there is little cohesion between the component elements, and that the really old parts of tales are the incidents and a few simple plots. (BOAS, 1916, p. 340)¹³

The Morphology of North American Indian Folktales, o primeiro estudo formal abrangente de narrativas ameríndias, Alan Dundes (1964, p. 178) chega à conclusão que, em última análise, não difere inteiramente da de Jacobs ou Boas, embora a falta de coerência interna, na sua opinião, não seja uma característica necessariamente negativa:

Notice that the motifeme sequences are basically separate units. They are not included within the frame of one sequence as often happens in European tales. They are rather exemplary of an additive group of a number of motifeme sequences. Part of the genius of American Indian folktale narrators is shown by the skillful welding together of separate motifeme sequences.¹⁴

A estreita adesão de Dundes ao modelo estruturalista de Vladimir Propp não lhe permite detalhar o porquê de ele ver essa “soldagem” como sinal do gênio das histórias ameríndias. Quanto ao motivo etiológico, ele alude ao artigo “O elemento explicativo nos contos populares de índios norte-americanos”, de TT Waterman, observando que:

“The Explanatory Element in the Folk Tales of North American Indians” observing that “It is interesting that although Waterman in his extended study of these motifs demonstrated conclusively that explanatory motifs were casual, gratuitous elements, attached at random to folktales, he failed to note their frequency in final position. (DUNDES, 1964, p. 67)¹⁵

¹³ “O folclore europeu dá a impressão de que as histórias formam unidades inteiras, que a sua coesão é robusta e todo o complexo é bastante antigo. A análise do material americano, por outro lado, demonstra que histórias complexas ainda são novas, que há pouca coesão entre os elementos componentes e que as partes realmente antigas dos contos são os incidentes e alguns enredos simples.” (Tradução de Pedro Craveiro).

¹⁴ “Observe-se que as sequências de motivemas são basicamente unidades separadas. Elas não estão incluídas no quadro de uma sequência, como costuma acontecer nos contos europeus. Elas são bastante exemplares de um grupo aditivo de uma série de sequências de motivemas. Parte da genialidade dos narradores de contos populares indígenas americanos é demonstrada pela habilidosa soldagem de sequências separadas de motivemas distintos.” (Tradução de Pedro Craveiro).

¹⁵ “The Explanatory Element in the Folk Tales of North American Indians’ observa que “É

Em seguida, Dundes (1964, p. 67) cita vários outros estudos de motivos explicativos na literatura indígena norte-americana onde aparecem, predominantemente, no final das narrativas, e conclui que:

Surveying all these regional reports, one may say with some assurance that a general characteristic of [North] American Indian folktales is a final explanatory motif... The explanatory motif is a nonstructural optional element in folktales. Its usual function is to mark the end of a tale or a segment of a longer tale. The overall structure of a tale is not affected by its presence or absence.¹⁶

Mas, seguramente, se o motivo explicativo é uma “característica geral das narrativas ameríndias”, o seu papel deve ser mais importante do que servir como um segmento apenso, descartável, que não tem conexão com o resto. Talvez a chave para compreendermos a importância do motivo explicativo final nas histórias ameríndias seja levá-lo a sério não apenas como traço formal comum, mas também como componente temático e filosófico relevante desses contos.

As três narrativas amazônicas analisadas estão ligadas pelo fato de que, além das suas conclusões etiológicas, todas descrevem casamentos entre proto-humanos e outras espécies, além de incluírem um ou mais exemplos de epifania perspectivista: instâncias em que o protagonista e sua esposa/marido percebem que o que cada um vê como uma coisa, o outro vê como outra. Em “A visita ao céu”, isso ocorre em duas fases. No primeiro momento, quando o casal homem/urubu chega à casa da esposa, ela lhe diz que ele não precisa beber o que ela e a família bebem, pois poderá encontrar bebida mais adequada na casa dos papagaios. Depois, quando o marido conhece o sogro, somos informados do motivo:

Ele foi para a casa de seu sogro. Kasána-pódole deu-lhe cerveja, feita com todos os animais podres do lago (peixes, crocodilos, cobras), cheios de vermes. Isso, para o urubu-rei, é cerveja de mandioca. Em vez de beber, deu tudo à esposa, que bebeu a cerveja. Ele bebeu cerveja de milho da casa de periquitos, papagaios e araras. Ele também bebia cerveja na casa dos patos, que tinham uma roça de mandioca. (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 114)

interessante que, embora Waterman em seu estudo extenso desses motivos tenha demonstrado conclusivamente que os motivos explicativos eram elementos casuais, gratuitos, anexados por acaso aos contos folclóricos, ele deixou de notar com que frequência esses motivos aparecem na posição final.” (Tradução de Pedro Craveiro)

¹⁶ “Examinando todos esses relatórios regionais, pode-se dizer com alguma garantia de que uma característica geral dos contos folclóricos indianos [norte-americanos] é um motivo explicativo final... O motivo explicativo é um elemento opcional não estrutural em contos folclóricos. Sua função usual é marcar o fim de um conto ou um segmento de um conto mais longo. A estrutura geral de um conto não é afetada por sua presença ou ausência.” (Tradução de Pedro Craveiro)

Em “Gãipayã”, a revelação também acontece em duas fases. Primeiro, quando a personagem humana trouxe a esposa-cobra para casa, ele se deu conta de que ela comia gafanhotos e formigas: “percebeu que havia uma diferença alimentar entre eles, mas não deu muita atenção a isso” (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 170). Mais tarde, quando ele foi levado para conhecer os pais dela, a situação é explicada:

Na manhã seguinte, Piro perguntou à filha o que o marido comia. Ela respondeu que ele comia a sua gente,, ou seja, peixes. Um pouco triste, o pai disse que tinha um velho servo Maku que mataria para alimentar o genro... Depois de alguns dias, ele perguntou ao genro se ele tinha algum inimigo. Gãipayã respondeu afirmativamente e o velho então pediu que ele o trouxesse para alimentá-lo [ao sogro] e a sua esposa. (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 173)

Em “Como os venenos”, o protagonista humano é levado à casa da anta ainda bebê e somos informados de que a anta cobria o seu corpo de carrapatos, pois “os via como adornos de pérolas” (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 94). Posteriormente, quando ele se torna amante da anta, este e sua noiva percebem que veem o mundo de forma diferente:

O menino encontrou uma cascavel e gritou: “Cuidado! Uma cobra!”, e fugiu. A anta o seguiu. Eles pararam e disseram: “Vamos ver”. Eles voltaram para a cobra. Então a anta disse: “Esta não é uma cobra! É o meu fogão!” Ela explicou: “Dizem que as cobras correm atrás de nós para nos picar. Mas esta não é uma cobra. Para nós, antas, o cachorro é uma cobra!” Ela acrescentou: “A cobra corre atrás de nós e dói onde ela morde. A cobra para nós é um fogão. Os humanos pensam que é uma cobra e sofrem com a sua picada, da mesma forma que sofremos com a picada de um cão”. (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 94)

As descrições são interpretações semelhantes da mesma revelação: o que os protagonistas veem como uma coisa, as esposas e suas famílias veem como outra. Em cada caso, a revelação tem óbvias ressonâncias cômicas e, ao mesmo tempo, sérias consequências. Em “Gãipayã”, a epifania perspectivista está ligada ao medo dos protagonistas de serem comidos, pois tanto Gãipayã, quanto os parentes de sua esposa descobrem que podem se tornar comida um do outro. Todos comem peixe, mas o que Gãipayã vê como peixe, os sogros e a mulher veem como eles próprios (gente); o que os sogros veem como peixe, para Gãipayã é gente. Ou seja, ele mesmo e os inimigos que mata para alimentar os sogros. Essa história ilustra o que Viveiros de Castro (2002) denomina perspectivismo e a consequência de pensar que se somos todos humanos (elemento comum a gentitude), então, o medo comum é o canibalismo, isto é, o medo de que outro ser humano, talvez em forma diferente (na forma de jaguar ou uma cobra, por exemplo) possa devorar nosso

corpo. Isso ocorreria porque, tal como argumenta Viveiros de Castro (2002), as culturas amazônicas que contam histórias de casamento entre espécies tendem a ter a caça e a pesca historicamente no centro das suas vidas.

Embora, em muitos aspectos, “A visita ao céu” seja outra versão da mesma história, neste caso o medo do canibalismo não se expressa como parte da epifania perspectivista. A diferença de dietas, nesta narrativa, relaciona-se com a carne podre (ao contrário de vegetais fermentados). Mesmo assim, o protagonista ainda teme ser comido pelo sogro urubu caso não complete as tarefas exigidas. Ao contrastar as duas histórias, em “Gãipayã” o sogro se enquadra na categoria de predador-mor (é uma sucuri), no caso de “A visita ao céu”, o sogro não é um animal normalmente associado à predação direta de humanos, pois os urubus se alimentam de carne podre. Em “Como os venenos”, não há ansiedade em relação ao canibalismo do ponto de vista do protagonista humano, já que sua esposa-anta é um animal vegetariano. Contudo, ela tem muitos motivos para estar preocupada com a sua escolha de parceiro, porque os seus cunhados humanos não apenas a ameaçam, como de fato acabam por matá-la, embora nem o marido protagonista, nem seus irmãos pareçam muito preocupados com o seu destino depois de ela ser caçada.

“Como os venenos” é, tal como “A visita ao céu” e “Gãipayã”, uma história sobre caça e pesca, mas, pelo menos nesta parte da narrativa, o medo da predação é unilateral. Nas outras duas narrativas, a epifania perspectivista acontece em conexão com a comida. Porém, no caso de “Como os venenos”, a revelação está ligada ao veneno. O que o jovem humano vê como cascavel aparece para a anta como um objeto redondo e inofensivo, até mesmo útil. A anta, por outro lado, vê perigo (cascavel) no que é apenas um animal de estimação para o jovem humano (um cachorro). No início da história, sabe-se que o que os humanos normalmente veem como carrapatos, a anta via como pérolas para decorar o corpo do seu noivo humano (para horror da sua família este volta para a sua aldeia). O veneno, uma das maiores conquistas das culturas amazônicas, é o tema principal de “Como os venenos” (como, aliás, indica o título). A anta, o maior mamífero da América do Sul, é conhecida por comer todos os tipos de plantas, até as mais venenosas.

Depois de comer, ela ingere lama do rio como antídoto à toxicidade das plantas. Assim, uma criança engendrada no ventre de um animal que se alimenta de plantas venenosas torna-se, na história, venenosa, liberando em seu banho uma poderosa toxina que ajuda os humanos a pescar. A anta da história também é, como vimos, imune ao veneno de carrapatos e cascavéis. Não deveríamos nos surpreender com o fato de a história terminar com o desenvolvimento de um novo veneno, o timbó, que ajuda humanos a pescar. O motivo do veneno está disseminado pela narrativa, ligando a revelação perspectivista ao final etiológico. Além disso, existe relação causal entre a existência da planta timbó e a morte do menino: o seu sangue meio de anta e meio humano, ao ser derramado no solo, dá origem à nova planta. E o sangue é derramado, porque humanos e pássaros não conseguem controlar sua ganância,

usando em demasia, apesar dos protestos da criança, a capacidade mágica desta para pescar. Apenas quando percebemos que o veneno é imagem recorrente ao longo da história, podemos ver claramente elos entre a revelação perspectivista e o final etiológico.

O veneno enforma tematicamente a estrutura narrativa de “Como os venenos”. Estamos, neste momento, em melhor posição para retornar às outras duas narrativas a fim de examinar a conexão entre os seus epílogos etiológicos e o resto da história, particularmente, a revelação perspectivista. Entretanto, primeiramente, é necessário lembrar que todas as três tramas e, na verdade, a maioria, se não todas as narrativas amazônicas que incluem epifania perspectivistas, são narrativas xamânicas. Apesar de apenas em “Gãipayã” o protagonista seja explicitamente descrito como um pajé, nos três casos, há claras conexões entre a viagem a um outro mundo -ou seja, o mundo habitado e vivenciado por um animal - e a viagem que o pajé faz de tempos em tempos para outro mundo ao se transformar em animal. Além disso, o propósito da viagem xamânica, conforme descrevem vários relatos indígenas e antropológicos, é estabelecer e renovar contratos com animais predadores, espíritos e outros seres para manter o equilíbrio natural de poder que governa este mundo. Desse modo, Årjem (1996, p. 193) descreveu os pajés Makuna como sendo “identificados com os espíritos predadores”, e a viagem xamânica como um ato de “negociação ativa entre o pajé e os donos espirituais dos animais de caça.”. No discurso xamânico dos Makuna, de acordo com Årjem (1996, p. 196):

[...] the universe of living beings is construed as a cosmic food web of eaters and food. From the point of view of any class of beings all others are either predators or prey. Thus, from the point of view of human beings (masa) this trophic universe is divided into human food (masa bare) including all foods and animals that are food for men and men eaters. In shamanic language all predators are named after the supreme predator (the jaguar). This is a hunter’s universe, the world seen from the predatory point of view.¹⁷

Esta descrição pode ser aplicada às nossas duas primeiras histórias, particularmente, ao conto Desana de “Gãipayã”, e confirma a hipótese de Viveiros de Castro (2012) de que o perspectivismo tem ligações inerentes com o medo do canibalismo em sociedades onde a caça é atividade central. Mas isso continua a deixar de fora os

¹⁷ “[...] o universo dos seres vivos é construído como uma teia alimentar cósmica de comedores e alimentos. Do ponto de vista de qualquer classe de seres, todos os demais são predadores ou presas. Assim, do ponto de vista dos seres humanos (masa) este universo trófico é dividido em alimentos humanos (masa bare) incluindo todos os alimentos e animais que são alimentos para humanos e comedores de humanos. Na linguagem xamânica, todos os predadores têm o nome do predador supremo (a onça). Este é um universo de caçadores, o mundo visto do ponto de vista predatório.” (Tradução de Pedro Craveiro)

epílogos etiológicos das histórias, isto é, a aquisição de novas plantas. De acordo com Árjem (1996), na linguagem xamânica velada dos Makuna, as plantas são metáforas para a carne, seguindo assim ordem hierárquica segundo a qual “no topo estão os predadores máximos (onça, sucuri), em relação aos quais todos os demais são presas. No fundo, ficam as plantas comestíveis, que, em relação às outras formas de vida do sistema, são apenas alimentos”. No entanto, como revela a história “Como os venenos”, embora a predação seja de fato um tema importante nas três narrativas, nem sempre ela está ligada à ansiedade em relação ao canibalismo, nem ao medo, por parte do protagonista humano, de que alguém no topo da cadeia alimentar possa comê-lo. Além disso, embora todas as três histórias incluam momentos de epifania perspectivista, isso não está necessariamente relacionado à predação. Em “A visita ao céu” e “Gãipayã”, os temas são tanto a predação como a comida de forma mais geral, não apenas porque ambas terminam com a aquisição de nova planta, mas porque a comida representa também um tópico generalizado em ambas as narrativas. Em “A visita ao céu”, o protagonista e a mulher urubu se relacionam pela primeira vez através da troca de alimentos: ela se transforma secretamente em mulher durante o dia, enquanto ele está fora caçando, pescando, ela faz beijus de mandioca. Quando ele finalmente descobre que o urubu está se transformando em uma mulher e cozinhando para ele, ele a pede em casamento: “Não vá embora. Fica como minha esposa. Temos roças. Eu não as fiz, mas agora são minhas... Quando precisarmos de comida, vou caçar e pescar veados, antas ou peixes. Nunca vais passar fome comigo. Fica em casa e faz beijus de mandioca para nós” (KOCH-GRÜNBERG, 2002, p. 107)

Em “Gãipayã”, o protagonista encontra a esposa no pomar enquanto ela tenta roubar algumas das suas frutas, e o primeiro diálogo entre os dois é sobre as suas diferenças alimentares. Além disso, como já referido, tanto em “A visita ao céu”, como em “Gãipayã” a revelação perspectivista gira em torno das diferenças alimentares. Então comida - não necessariamente predação - é o elemento comum que liga a conclusão etiológica de ambas as histórias ao resto da narrativa, da mesma forma que o veneno ligara a conclusão etiológica de “Como os venenos” à epifania perspectivista e ao resto da narrativa de forma mais geral.

Árjem (1996, p. 193) está certo ao dizer que, para os Makuna, “do ponto de vista de qualquer classe de seres, todos os outros são predadores ou presas”. No entanto, uma abordagem menos centrada na caça reconhece que, se os indígenas da Amazônia são, de fato, grandes caçadores e pescadores, eles também são excelentes agricultores, tendo domesticado e cultivado muitas espécies de plantas, incluindo a mandioca, o milho, vários tipos de pimenta, palmeiras, venenos e plantas medicinais.

As três histórias que estamos analisando podem realmente tratar da predação, mas são do mesmo modo uma celebração da agricultura. O surgimento ou desenvolvimento de uma nova planta é, por assim dizer, o outro lado da moeda do

medo da predação. Se a viagem xamânica é feita com o propósito de renovar os tênues e perigosos contratos que regem a pesca e a caça entre humanos, animais e espíritos, então a agricultura, tal como aparece nessas narrativas, oferece complemento necessário a esses contratos. Em outras palavras, os humanos comem animais e os animais comem os humanos e como todos são, desde o seu próprio ponto de vista, humanos, eles praticam canibalismo. Mas essa não é toda a extensão de sua relação, já que os animais também ajudam os humanos a descobrir e a espalhar sementes, a reconhecer quais alimentos são comestíveis e quais são venenosos, como polinizar e cultivar certas espécies, e assim por diante. Humanos e animais estão constantemente a ensinar e ajudar uns aos outros a transformar e manter o meio ambiente do qual fazem parte. É claro que eles também podem servir de obstáculos ou desempenhar o papel de rivais nas tentativas de transformar o ambiente. Em suma, humanos, animais, plantas e espíritos estão conectados por meio de contratos que regulam a gestão dos recursos e a gestão si mesmos como recursos.

Esse contrato entre espécies expressa-se em todas as três histórias lidas e em inúmeras outras narrativas indígenas da Amazônia como um casamento. Nas tradições narrativas ocidentais, o casamento também serve como metáfora de um contrato social. Muitos contos de fadas se centram no casamento entre parceiros aparentemente impossíveis, que podem vir de diferentes origens sociais, como a empregada pobre e o príncipe ou proprietário de terras rico. O mesmo acontece em vários outros gêneros narrativos, do romance moderno ao drama, dos filmes às novelas. Talvez o que torne essas histórias indígenas da Amazônia tão intrigantes seja precisamente o fato de que elas parecem se encaixar em um dos temas mais comuns da literatura ocidental: a história de amor. Mas são, ao mesmo tempo, radicalmente diferentes da história de amor tradicional. Quando empregado como metáfora para o contrato social, o casamento, nas narrativas ocidentais, tem na maioria das vezes a função de resolver conflitos. Os contos de fadas, melodramas e comédias românticas, sejam literários ou cinematográficos/televisivos, tendem a usar o casamento como um mecanismo para diluir as diferenças e contradições sociais.

Em *Foundational Fictions*, Doris Sommer (2001) demonstrou como vários romances latino-americanos do século XIX tentaram (nem sempre com sucesso) resolver os principais conflitos nacionais (raciais, sociais, políticos) por meio do amor entre protagonistas de diferentes origens e aparentemente incompatíveis¹⁸.

¹⁸ Para uma discussão mais aprofundada sobre plantas e perspectivismo, ver Laura Rival, “Animismo e os significados da vida: Reflexões da Amazônia”, em Marc Brightman et al, eds., *Animism in Rainforest and Tundra. Personhood, Animals, Plants and Things in Contemporary Amazonia and Siberia* (New York: Berghahn, 2012), pp. 69-82 (p. 70): “‘Perspectivismo’ e ‘animismo ontológico’, que têm sido usados para analisar uma gama relativamente estreita de dados ecológicos simbólicos, principalmente derivados do tratamento de animais, podem ser renovados reorientando as lentes analíticas em representações envolvendo plantas. [‘‘Perspectivism’ and ‘ontological animism’, which

Tanto é assim que o clichê mais conhecido na literatura e em outras artes narrativas do Ocidente é o final feliz, o esperado momento em que o herói e a heroína se juntam e se tornam “felizes para sempre”. Desnecessário dizer que nem todas as histórias que envolvem casamento têm final feliz, mas o momento em que os protagonistas se tornam “felizes para sempre” está presente, mesmo que em segundo plano, na maioria das narrativas matrimoniais, como ideal que pode ou não ser alcançado, ou mesmo como um clichê indesejável a ser refutado. Assim, muitas narrativas ocidentais que tratam de casamentos entre pares incompatíveis giram em torno da tentativa de resolver as diferenças entre os parceiros ou de demonstrar que essas diferenças nunca existiram.

Nas histórias da Amazônia que estamos analisamos, ao contrário, o casamento nunca é apresentado como solução para um conflito. Em vez de ser o fim da história, o casamento aparece no início dessas narrativas e a incompatibilidade entre a noiva ou o noivo e a sua família não se resolve. Em “Como os venenos”, a anta é morta pelos cunhados e o marido parece não se importar muito com isso: ele simplesmente segue a vida. Em “A visita ao céu” e “Gãipayã”, os maridos abandonam as suas mulheres e deixam, respectivamente o céu e a aldeia subaquática, para regressarem às suas terras. É como se essas histórias começassem no momento em que as narrativas tradicionais do ocidente tendem a parar. Algo similar a muitas piadas que satirizam o que poderia acontecer após o anunciado final de “felizes para sempre” dos contos de fadas. Essas (re)visões centram-se nos esforços que maridos e esposas fazem para viver com companheiros ogros e sogros monstruosos.

Ao mesmo tempo, não há censura a nenhuma das partes e ainda menos qualquer sugestão de que casais tão diferentes nunca deveriam ter ficado juntos. Ao contrário, o casamento, nas três narrativas, traz como resultados importantes mudanças culturais, como observamos. Nem os protagonistas humanos e nem os animais tentam convencer os companheiros, ou as famílias dos parceiros, a mudar a dieta ou os hábitos. A incompatibilidade entre eles não é uma ilusão ou um mal-entendido, já que humanos de fato comem antas e peixes, as grandes cobras do rio podem comer seres humanos e urubus devoram cadáveres humanos. As antas não se importam de ter carrapatos por todo o corpo. Na verdade, elas parecem gostar e não têm medo das cascavéis, que podem matar seres humanas, e assim por diante. São diferenças irreduzíveis, impossíveis de serem resolvidas. Embora nessas histórias o casamento sirva, como em muitas narrativas ocidentais, como uma metáfora para o contrato social, seu *modus operandi*, no caso dessas histórias ameríndias, não é a resolução do conflito. O enredo dessas narrativas não se baseia na eliminação das diferenças, mas na reafirmação.

have been used to analyze a relatively narrow range of symbolic ecological data, mainly derived from the treatment of animals, may be renewed by refocusing the analytical lens on representations involving plants.”]

Claro está que esse contraste pode estar conectado a variações nas práticas reais de casamento. Em seu artigo sobre o amor, Alfred Gell (2015, s. p.) argumenta que para os Umeda da Nova Guiné “amar como o conhecemos é impossível, ou seja, o amor romântico com um relativo estranho que se escolhe, entre todos os candidatos possíveis, como aquele a amar”. Isso se deve às rígidas regras de parentesco dos Umeda, segundo as quais rapazes e moças se casam com primos cruzados (filhos do irmão da mãe ou da irmã do pai) escolhidos por suas famílias logo após o nascimento. Como os Umeda, a maioria das sociedades indígenas da Amazônia obedece a regras muito claras que determinam que homens e mulheres devem procurar parceiros fora do seu próprio grupo e/ou dentro de um grupo muito específico (daí as histórias sobre protagonistas tendo que trabalhar para os seus sogros, como de fato acontece em muitas sociedades amazônicas). Por sua vez, na maioria das sociedades ocidentais, o casamento tornou-se, ao longo dos séculos, mais associado ao romance ou à atração, desejo e amor mútuos (com sua gama de significados contraditórios) entre dois indivíduos, que podem ser (e frequentemente são) completamente desconhecidos um do outro. Dessa forma, em uma sociedade em que o casamento segue padrões pré-determinados claros e a escolha de parceiros é reduzida, as histórias não tendem a girar em torno da descoberta de um consorte ideal. Por outro lado, no Ocidente, somos levados a acreditar que temos escolha infinita de cônjuges e que o casamento por amor é preferível a outras formas união a ponto de se tornar uma das características definidoras de nossas sociedades, encontrar o parceiro de casamento ideal é o final feliz que serve como metáfora para todos os demais.

No entanto, essas diferenças entre as convenções de casamento reais no Ocidente e na Amazônia indígena não contam toda a história. Um debate acadêmico relativamente recente focou na questão de saber se a antropologia estaria tão obcecada com o parentesco que ignorou a importância do amor nas sociedades tradicionais¹⁹. De fato, a agitação e a excitação relacionadas com a atração sexual fazem, é claro, tanto parte da cultura das sociedades amazônicas tradicionais como no Ocidente. Koch-Grünberg, por exemplo, descreveu como o seu jovem companheiro de viagem Akuli estava obcecado pela linda mulher com quem ele iria se casar e levava consigo a fotografia dela (que Koch-Grünberg lhe dera) para a sua rede à noite.

Narrativas indígenas da Amazônia incluem tramas em que os homens ou as mulheres ficam perdidamente atraídos pela beleza de alguém, ou cometem adultério, ou violência por causa do ciúme. Por outro lado, na maioria das sociedades ocidentais, a escolha dos cônjuges costuma ser ditada por muitos fatores além do

¹⁹ Como Gell (2011, s. p.) acentua: «‘casamento arranjado’ é um escândalo de acordo com a mídia britânica e é uma das principais razões pelas quais os anglo-saxões acreditam na sua superioridade étnica em relação aos asiáticos”.

amor, como finanças, conexões familiares, identidade racial e de classe - isso, por si só, tem sido também assunto de muitas histórias. Muitos casais se casam por amor, mas permanecem juntos por uma infinidade de outros motivos depois que o amor acaba, incluindo filhos, restrições familiares, finanças e convenções sociais. Acima de tudo, é quase impossível separar, no Ocidente, o casamento como instituição das histórias que o narram, uma vez que ambos alimentam um ao outro de maneira a sugerir uma ideologia ou sistema filosófico coerente. Como Gell (2011, s. p.) assinala:

O amor moderno seria impensável sem a ficção, a ficção romântica em particular ... Ficções são abundantes, as chances de vida são poucas; não é uma condenação da sociedade moderna observar, como muitas vezes tem sido feito, que a ficção popular prossegue e guia as ações dos amantes da vida real, em vez de representar a vida real após o fato.²⁰

Por conseguinte, o ‘felizes para sempre’ de tantas histórias também é importante fator econômico que mobiliza uma indústria multibilionária que inclui as agências que tentam conectar indivíduos aos seus parceiros ideais ou a ajudá-los a encontrar a “outra metade”, além de organizar noivados e festas de casamento cuja ênfase é o “dia dos sonhos”, as listas de presentes e, fornecer, assim, reais narrativas que culminam em casamentos “felizes para sempre”. O elemento capacitador que une esses aspectos é o desfecho feliz como um significante da eliminação das diferenças, da resolução de conflitos, do “tornar-se um só”. Isso não significa - é importante reiterar - que todas as narrativas da vasta região cultural a que estamos chamando de Ocidente tenham final feliz, nem que todos os leitores acreditem em casamentos felizes para sempre. Mas, como conceito, o momento do “felizes para sempre” informa, através da sua conspícua ausência, até mesmo as narrativas que não o incluem, ou que o desafiam.

Em contraste, as histórias indígenas da Amazônia destacadas não estão estruturadas em torno da possibilidade (ou impossibilidade) de final feliz ou da resolução de conflitos. Embora o casamento nessas narrativas sirva de metáfora para um contrato social entre espécies, esse contrato não se baseia na eliminação de conflitos ou diferenças. Pelo contrário: conflitos e diferenças podem ser problemáticos e perigosos, mas também são produtivos na medida em que provocam mudanças. Talvez porque o casamento em si não seja visto nessas sociedades como uma aliança cujo propósito é eliminar as diferenças (tornar-se um), mas, em vez disso, como aliança entre partes cujas diferenças não podem (e não devem) ser apagadas ou esquecidas; uma aliança, em outras palavras, que só acontece por causa

²⁰ Ver, por exemplo, Antonio Brandão do Amorim, *Lendas em Nheengatu e em Português*, e Ermanno Stradelli, “A Lenda do Jurupari”.

das diferenças. O inimigo não pode ser eliminado, pois vive dentro do nosso grupo, faz parte da nossa família ou é nosso amante. Como nos lembra Viveiros de Castro, na língua tupi o termo *tovajar* significa ao mesmo tempo inimigo e cunhado:

While the Other in Western social cosmology is rescued from abstract indetermination when we pose him as a *brother*, that is, as someone related to me insofar as we are both identically related to a third, superior term (the parents, the nation, the Church, etc), the Amazonian Other must be determined as a brother-in-law. ... Relation as identity, relation as alterity. (GELL, 2011, s. p.)²¹

Em suma, uma ontologia baseada na diferença ao invés da identidade gera outra forma de narrar, que privilegia não a resolução definitiva de desordens (o fim da história), mas vínculos temáticos entre conflitos deixados total ou parcialmente em aberto. Em vez de resolução, o que move essas narrativas é a transformação, entendida não como mudança definitiva de um estado a outro, mas como um processo contínuo e permanente. Daí a importância da etiologia que explica como as pessoas (pessoas animais, humanas, espíritos), plantas e coisas adquiriram as características atuais.

Supõe-se então que o estado atual é sempre precário, pois carrega dentro de si a possibilidade de novas mudanças. Alimentos e venenos ganham outro significado metafórico: caçados, pescados ou cultivados a partir de sementes ou de enxertos, os alimentos e os venenos são então processados ou cozidos para serem absorvidos e convertidos pelo corpo em energia, antes de serem expulsos como resíduos que irão alimentar outros alimentos. Eles são, neste sentido, os significantes últimos dos vários processos transformativos que conectam as pessoas (pessoas humanas, animais e espirituais) umas às outras e aos ambientes que as cercam. Longe de serem acessórios casuais ou sem importância, os epílogos etiológicos de nossas histórias (que explicam a aquisição de um determinado alimento ou veneno) destacam a lógica transformadora e a coerência formal das narrativas indígenas amazônicas.

SÁ, L. Endless narratives: perspectivism and narrative form in the indigenous literature of the Amazon. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 157-178, 2020.

²¹ Enquanto o Outro na cosmologia social ocidental é resgatado da indeterminação abstrata quando o colocamos como um irmão, isto é, como alguém relacionado a mim na medida em que ambos estamos identicamente relacionados a um terceiro termo superior (os pais, a nação, a Igreja, etc.), o Outro amazônico deve ser o cunhado... Relação como identidade, relação como alteridade. (Tradução de Pedro Craveiro)

- **ABSTRACT:** *This article focuses on three native Amazonian narratives: two Pemon stories first published in German by Theodor Koch-Grünberg in the volume *Vom Roroima zum Orinoco* (1917), and one story published by the Desana Umussin Pārōkumu and Tōrāmu Kehiri in *Antes o Mundo não Existia* (1980). All three stories describe the marriage between a proto-human or a human-like man and a bride from another species; and all three end with the development or importing of a new plant. These stories illustrate with great precision Eduardo Viveiros de Castro's theories about Amazonian Amerindian perspectivism. The purpose of the article is thus to take Viveiros de Castro's perspectivism back, so to speak, to the kinds of stories that inspired it, in order to consider its narrative implications. The hypothesis that moves my analysis is simple: if Amazonian Amerindian thought is based on another ontology – an ontology that promotes the idea that all animals are (or have been) potentially human, and which privileges difference rather than identity – wouldn't the Amazonian way of telling stories, (their narrative form), be necessarily different as well?*
- **KEYWORDS:** *Native amazonian narratives. Amerindian perspectivism. Amazonian literature. Amazonian native cultures. Etiology.*

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ORTIZ, Simon. **Woven Stone.** Tucson: University of Arizona Press, 1992.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekun. In: _____. MEDEIROS, Sérgio. **Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias Ameríndias.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OVERING, Joanna; PASSES, Alan (org.). **The Anthropology of Love and Anger. The Aesthetics of Conviviality in Native Amazonia.** Londres: Routledge, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four Lectures Given in the Department of Social Anthropology Cambridge University, February-March 1998.** Manchester: HAU Network of Ethnographic Theory, 2012.
- _____. **A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Del Roraima al Orinoco.** Tradução de Federica de Ritter. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1984

KEHÍRI, Tōrāmu; PĀRŌKUMU, Umussin (org.). O mito de Gãipayã e a origem da pupunha. *In*: _____. **Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos desana-hehihipōrãs**. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT/FOIRN, 1995.

DUNDES, Alan. **The Morphology of North American Indian Folktales**. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters, 1964.

SOMMER, Doris. **Foundational Fictions. The National Romances of Latin America**. Berkeley: University of California Press, 2001.

GELL, Alfred. On Love. **Anthropology of this Century**, Londres, s.p, out. 2011. Disponível em: <http://aotcpres.com/articles/love/>. Acesso: 20 de out. 2015.

Shorter Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2002.



ENTREVISTA
INTERVIEW

SOB O PONTO DE VISTA DA FLORESTA: UMA ENTREVISTA COM LÚCIA SÁ

André Corrêa de SÁ*

■ **RESUMO:** Lúcia Sá é professora titular de Estudos Brasileiros na Universidade de Manchester (Reino Unido), tendo anteriormente ensinado na Universidade Stanford (Estados Unidos), Universidade Mackenzie (São Paulo) e Pontifícia Universidade Católica (São Paulo). Foi também professora visitante na Universidade de São Paulo, ENAH (México), Universidade de Lisboa (Portugal), New College of California e Oberlin College (Estados Unidos). É autora de *Life in the megalopolis: Mexico City and São Paulo* (Routledge, 2007) e de *Literaturas da floresta – textos amazônicos e cultura latino-americana* (Editora da UERJ, 2012, edição brasileira de *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*, University of Minnesota Press, 2004). Parte significativa do seu trabalho foca-se na produção cultural das tradições ameríndias da Floresta Amazônica e das planícies da América do Sul. *Literaturas da floresta – textos amazônicos e cultura latino-americana* ajuda-nos a compreender o modo como textos indígenas foram apropriados por escritores brasileiros e latino-americanos dos séculos XIX e XX, chamando a atenção para possibilidades de análise ainda pouco exploradas pela crítica literária e cultural.

Lúcia Sá concedeu esta entrevista à *Itinerários*, em 28 de maio de 2019, por videoconferência. Numa conversa que se estendeu por mais de duas horas, entre Manchester e Santa Bárbara, falou-se sobre as origens do seu interesse por literaturas indígenas e os seus projetos em torno de questões raciais, sobre políticas ambientais e sobre a importância do trabalho de artistas indígenas contemporâneos para se repensar as formas de habitação do mundo.

ACS: Pode nos falar um pouco sobre o seu percurso acadêmico? Como surgiu esse seu interesse pelas literaturas da floresta? Em que momento é que a curiosidade deu lugar a uma investigação concreta?

LS: Eu fiz a graduação e o mestrado na Universidade de São Paulo (USP), onde a minha formação em estudos literários foi excelente, sobretudo por causa da

* University of California Santa Barbara. Department of Spanish and Portuguese – acorreadesa@ucsb.edu

combinação da análise pontual – o *close reading* – com a análise política, que é o que a crítica marxista do Brasil tem a oferecer de melhor. Mas ninguém pode acusar a USP de estudar literaturas indígenas, sobretudo naquela época. Acontece que, no meu primeiro ano de teoria literária, quando eu tinha 19 anos, a professora Ligia Chiappini apresentou aos estudantes o romance *Quarup*, de Antônio Callado. Foi a partir daí que comecei a ter interesse pela questão indígena. Li *Maira* [romance de Darcy Ribeiro] nessa época. Inclusive foquei nesses dois livros no meu mestrado. Depois, como as coisas estavam ruins – foi a época do Collor –, acabei decidindo sair do Brasil para fazer doutorado na Universidade de Indiana, num programa de espanhol e português, mas também de literatura comparada. A minha ideia era desenvolver um estudo comparatista com literaturas indígenas no Brasil e na América hispânica. Chegando em Indiana, me dei conta que muitos dos professores de literatura comparada não compreendiam meu projeto, e achavam que eu deveria estar no Departamento de Folclore, mas eu me recusei a mudar, porque eu realmente queria usar as ferramentas dos estudos literários para analisar narrativas indígenas. Sair do Brasil foi importante. Se eu tivesse ficado na USP estudando as culturas indígenas, o meu trabalho certamente se restringiria a questões de representação, que é aquilo que eu fiz na dissertação de mestrado, mas sair do Brasil me permitiu pensar em outras coisas, em outras formas de ver.

ACS: É possível dizer que a sua ida para os Estados Unidos foi importante para conceber o livro *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*? Foi o olhar distanciado que te levou a pensar no diálogo do Brasil com países vizinhos (Venezuela, Colômbia, Peru, Paraguai, Argentina e Uruguai), tal como vemos no livro?

LS: Eu saí do Brasil pensando que seria mais fácil trabalhar com essa temática nos Estados Unidos do que seria no Brasil. Mas eu não tinha muita ideia de onde isto ia me levar. Houve essa possibilidade, trabalhando em um departamento de espanhol e português nos Estados Unidos, de me aproximar das culturas hispanoamericanas no plural. Eu acho que se eu tivesse ido para algum país da América hispânica o enfoque seria muito nacionalista, mas estar nos Estados Unidos me permitiu uma perspectiva mais comparatista. O meu interesse pelo estudo das questões indígenas no Brasil sempre foi em comparação com a América hispânica.

ACS: O livro examina o impacto de textos indígenas na literatura produzida nos últimos 150 anos no Brasil e em países vizinhos. Que impacto é esse? Sua pesquisa seria diferente se fosse feita hoje?

LS: Seria uma outra pesquisa, completamente diferente. O que está acontecendo agora no Brasil é o protagonismo dos indígenas. Apesar de terminar o livro falando

acerca do trabalho do Kaká Werá, na verdade, eu não entro na literatura indígena contemporânea porque não era algo de que se falasse na época [final dos anos 1990], havia muito pouca publicação. Eu comecei pelo lado contrário. O projeto foi todo movido por *Macunaíma* [de Mário de Andrade], a partir da influência que há neste livro das narrativas pemons coletadas por [Theodor] Koch-Grünberg. Também tentei achar processos paralelos a *Macunaíma* acontecendo em outros lugares e em outros momentos. Eu não tinha conhecimento, não tinha consciência do que os indígenas já estavam começando a fazer naquela altura. Hoje seria impossível fazer esse projeto sem pensar no que está sendo protagonizado pelos indígenas em si, por isso, acho que seria um outro projeto. Por exemplo, estou trabalhando em um artigo sobre as obras de Jaider Esbell e de Denilson Baniwa, dois grandes artistas indígenas contemporâneos, e a crítica que eles fazem à antropofagia. Ao mesmo tempo que fazem uma crítica extremamente contundente, são influenciados e admiram a antropofagia. Eles só podem fazer essa crítica do lugar deles como indígenas. Não estou querendo dizer que só há um lugar de fala possível, não é isto. Mas o tipo de crítica que eles fazem é uma crítica à cultura brasileira de quem está de fora, de quem pode se colocar de fora e como quem foi e continua sendo colonizado. Se eu fosse escrever sobre *Macunaíma* hoje, teria que incluir essa visão dos indígenas sobre as narrativas e sobre o que foi o movimento modernista. Quanto ao impacto das narrativas e das culturas indígenas na literatura, o que eu quis fazer nesse livro foi tentar sair daquela linguagem econômica, da literatura indígena como matéria-prima, que é depois reelaborada, e pensar nesses textos indígenas, entre outras coisas, como criação estética, na beleza e no prazer que aqueles escritores não indígenas souberam ver nesses textos. Mario Vargas Llosa, por exemplo, viu a beleza e o potencial imensamente criativos dos textos machiguengas.

ACS: De que maneira o conhecimento dos textos indígenas pode contribuir para estreitar os laços entre culturas ancestrais e populações que, por imposição política e social, foram sendo desindianizadas?

LS: A maneira de se pensar histórias, textos, canções indígenas – não só o que dizem, mas a forma de abordarem o mundo ao redor ou de se enxergarem dentro do mundo – pode nos ensinar muito. A esperança é que também sirvam para esse processo de reindianização, talvez, não sei... Há uma sofisticação muito grande em artistas como Jaider Esbell e Denilson Baniwa. Baniwa é de uma sofisticação teórica imensa, precisamente nessa questão, na forma como eles, enquanto artistas indígenas, podem se utilizar de gêneros, de formas, de instrumentos e, ao mesmo tempo, olhar para as suas próprias tradições de visualização, de experiências do mundo e reelaborar essas experiências, e repensar essas experiências. Os textos indígenas nos abrem uma janela diferente de olhar para o mundo. Mas pode ser algo

muito arrogante da minha parte dizer isto. Os indígenas estão aí fazendo as suas pesquisas também, vendo o que interessa para eles.

ACS: De que forma a exposição às particularidades das culturas indígenas, observadas a partir dos seus próprios pontos de vista, não dos nossos, pode nos ajudar a enfrentar a crise ecológica que vivemos?

LS: Assim como disse Ailton Krenak, um dos grandes intelectuais do Brasil de todos os tempos, numa entrevista recente, a monocultura – da agrícola à questão cultural – é ruim de todas as formas para o planeta. As múltiplas formas de se imaginar e estar no mundo são muito importantes para a manutenção da vida. O [Eduardo] Viveiros de Castro conseguiu compreender de forma brilhante essas diferenças filosóficas. Por exemplo, as narrativas do Alto Rio Negro começam quase todas, senão todas, com a história da criação. São várias histórias que convivem lado a lado. Ninguém ali está tentando convencer ninguém de que a sua história é a verdadeira. Há uma convivência natural entre aqueles que dizem ter vindo do buraco do rio e os que dizem ter vindo da cobra-canoa, por exemplo. O que não quer dizer que as comunidades vivam em paz o tempo todo ou que não haja relações hierárquicas. Nem todo mundo vive em paz e se respeita inteiramente, mas o que há é um reconhecimento dessas diferenças. Eu acho que essa incorporação da diferença, esse respeito pela diferença é uma das grandes lições que podemos aprender com as culturas indígenas. Mesmo a rivalidade, própria a toda cultura, é vista sem essa tentativa de eliminar a diferença, que é muito comum nas religiões monoteístas, com as consequências que estamos vendo. Então, olhar para as narrativas, para a forma como as histórias são contadas, para a forma como coexistem todos esses processos de criação do mundo é muito importante. Eu me lembro de um evento, em Minas Gerais, já depois dos desastres de Mariana e Brumadinho, em que o Davi Kopenawa falava, profundamente abalado, sobre o que a mineração está fazendo com os rios e as montanhas. Ele falava de como as montanhas estão ficando ocas, de como as achatam, cortam o topo delas. Para o Davi, é como se estivessem matando pessoas, ele estava quase chorando ao relatar tanta violência cometida contra as montanhas. Eu não posso dizer que a gente consiga desenvolver essa mesma relação, que tem a ver com os espíritos da floresta e com uma forma de habitar a floresta, mas esse modo de vida pode nos ensinar que há outras formas. Davi Kopenawa, por exemplo, não acredita na escrita, mas resolveu escrever, afinal, a única forma de nos fazer menos idiotas é nos ensinar através de meios que a gente conhece. Por isso, é importante conhecer outras formas de se relacionar com o mundo como no caso dessas sociedades xamânicas, onde pode se pensar em outras formas de vier junto com as coisas, com os animais, com as árvores, mas também com outras formas de contar histórias e de pensar o mundo, e sobretudo várias formas de combater a monocultura em todos os seus aspectos.

ACS: Você tem trabalhado há pelo menos duas décadas com narrativas ameríndias e povos da floresta. Acha que houve um aumento de sensibilidade da academia para esse tipo de questões? É possível delinear as diferenças entre o universo acadêmico anglo-americano e o brasileiro?

LS: A academia tem estado mais sensível a essas questões. Eu acho que é variável a diferença entre o contexto anglo-americano e o brasileiro. Por um lado, a tradição dos estudos culturais – sobretudo nos Estados Unidos mas na Inglaterra também –, especialmente a partir de questões raciais e de outras epistemologias, tem aberto o caminho. No Canadá, há coisas interessantíssimas vindo de estudiosos indígenas sobre questões epistemológicas acadêmicas, que incluem pensar em como mudar a academia por dentro. No Brasil, ainda que com todos os problemas de uma certa inflação ou inchaço da universidade na era Lula e Dilma, houve projetos muito interessantes. Projetos de universidades como a Unilab [Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira], por exemplo, abriram a possibilidade de se pensar em outros saberes e conhecimentos. Há um trabalho muito interessante acontecendo nesse sentido, voltado para outros saberes, para se pensar a academia de outras formas. Nos encontros que a gente fez na Bahia, os próprios estudantes universitários indígenas se mostraram extremamente conscientes – estavam nos ensinando, na verdade – do que é necessário fazer para se pensar a academia de outra forma. Isto é muito importante, essa presença indígena, assim como a dos quilombolas e do movimento negro na universidade brasileira. As cotas tiveram um papel muito grande nisto. Apesar de muito interessantes, muitos desses projetos universitários tinham sempre pouco dinheiro, poucas condições de se realizar, muitas vezes feitos sem grande planejamento ou com poucas verbas, e agora estão sendo completamente destruídos nesse horror pelo qual o Brasil está passando.

ACS: No livro *Literatura da floresta*, você fala que os governos do Partido dos Trabalhadores (PT), apesar de diminuir a distância entre ricos e pobres, pouco ajudaram a melhorar a vida dos povos indígenas. Você diz que sugestões de políticas econômicas mais criativas e visionárias têm sido em vão. Que políticas são estas? Os governos do PT falharam ou nunca tiveram vontade de atender a modelos econômicos alternativos?

LS: Eu acho que são muitos PTs. O PT começou como um partido que angariou várias correntes que não se conheciam e não se compreendiam muito bem, como acontece com quase todos os partidos, na verdade. Nesse processo, a questão ambientalista foi jogada para escanteio, mas nada se compara ao horror que está acontecendo agora no Brasil – então, qualquer crítica que se faça hoje tem que ser feita nesses termos. O Lula [Luís Inácio Lula da Silva] teve uma votação muito

grande, tinha a confiança da população e é um político extremamente capaz de fazer coligações (para o bem e para o mal), e o Brasil tinha a ciência e a tecnologia necessárias para se investir em projetos muito mais ligados a uma revolução verde, que pudesse incluir os conhecimentos dos povos da floresta. Mas não foi o que os governos do PT decidiram fazer. Decidiram, por exemplo, investir estupidamente na plantação de cana-de-açúcar para combustíveis. É sempre a questão da monocultura. Substituir a monocultura por outra monocultura também faz parte do modo de pensar de uma esquerda tradicional ortodoxa, que pensa em termos econômicos, mas que não consegue pensar em termos culturais. Essa é uma crítica que se faz há décadas, é a cegueira da esquerda às questões culturais. A Dilma [Rousseff] seguiu com a construção de Belo Monte [usina hidrelétrica na bacia do rio Xingu, no Pará], por quê? É aquela teimosia de se pensar só no modelo econômico voltado para a exportação. Foram anos de governos que podiam ter feito algo melhor. Fizeram coisas muito bonitas, é verdade. Cada vez que eu voltava ao Brasil, eu me emocionava. Não havia mais crianças pedindo nos semáforos e o Bolsa Família foi um projeto brilhante, mesmo com todos os defeitos. Aqui na Inglaterra a imprensa de direita faz as mesmas críticas aos projetos de assistência social, mas na verdade não há como tirar uma imensa parcela da população da miséria, como a que existe no Brasil, sem um processo de ajuda assistencial. Se muita gente vai ficar viciada nesse processo assistencial? Vai. Mas é melhor isto do que as pessoas passando fome. O passo seguinte é tirar as pessoas desse processo assistencial, através de projetos de educação e de emprego. O Brasil daqueles tempos me emocionava, mas se falarmos das populações indígenas e do meio ambiente, não foi bom. Ninguém no Brasil governa sem o chamado “centrão”, e o Lula, sendo um político extremamente hábil, conseguiu levar o “centrão” para o lado que ele queria. Já a Dilma, era menos hábil, e também era outra a situação econômica do mundo no governo dela.

ACS: Quanto ao atual governo brasileiro, você poderia nos dizer o que pensa a respeito da agenda pleiteada para o meio ambiente na gestão de Jair Bolsonaro?

LS: Cada dia me surpreende mais o quão horrível esse governo é. Eu cheguei no Brasil no dia da eleição do primeiro turno e a minha sensação era a de que havia uma loucura coletiva acontecendo naquele momento. Havia um ódio irracional ao PT. Não que não houvesse problemas, eu mesma era muito crítica ao PT, mas também fui completamente contra o processo de *impeachment* da Dilma, que era uma presidente eleita, embora fosse um governo do qual eu não gostasse. Mas aquele ódio irracional ao PT ia muito além disso, a loucura coletiva estava aí. Eu tentei discutir com várias pessoas... Por que elas acreditam que o Bolsonaro não é corrupto, um sujeito que está no “centrão” há trinta anos? Eu não conseguia entender o porquê de acharem que ele era novo na política, eu não entendia isto.

Não imaginei nunca que ele fosse ganhar, que as pessoas pudessem votar numa figura que nunca foi a um debate, ninguém sabia quais eram as propostas dele. As pessoas votaram nele sem saberem quem ele era e ele sabia muito bem que se participasse do debate não iria ganhar as eleições, porque ele não se controla. Eu sabia – e muita gente sabia – que ele é racista, homofóbico, que defende a ditadura e a tortura, horrivelmente machista, que faz parte do baixo clero na política do “centrão”. O que eu não esperava era o desejo de sair destruindo tudo. Esse grupo parece que está aí para destruir tudo realmente. Eles estão usando parte do exemplo do Trump, que é a criação de anti-ministérios: um Ministério do Trabalho que, na verdade, é contra leis trabalhistas, ou um Ministério do Meio Ambiente que é contra as leis de proteção ao meio ambiente. Assim, vão destruindo as instituições não só criadas pelo PT, mas que tem uma tradição maior. Estão indo muito além do que eu esperava. Além disso, há uma incompetência muito grande, eles são muito ruins em tudo o que fazem. Para os povos indígenas, está sendo um horror. Essa última declaração do Ricardo Salles (ministro do meio ambiente), afirmando que é preciso aproveitar este momento em que a imprensa está focada na pandemia para deixar a “boiada” passar, deixa muito claro que aquilo que eu chamo de destruição se trata de um projeto. Esse ódio que o Bolsonaro sempre teve às populações indígenas não é simplesmente um odiozinho folclórico, ele faz parte de um projeto mesmo. Quando o Bolsonaro disse na campanha que, se dependesse dele, os indígenas não teriam mais um centímetro de terra demarcada, ele estava falando sério. Mesmo com toda essa incompetência, ele está conseguindo implementar esse projeto de destruição das populações indígenas. É horrível. A gente tem que resistir a isto de todas as formas possíveis.

ACS: Pode nos falar um pouco dessas formas de resistência?

LS: Eu acho que há formas de resistência das mais variadas. Acho também que é muito importante o legado que foi deixado por essa abertura das universidades para os estudantes indígenas, quilombolas, negros etc. Além disso, o movimento negro e o movimento LGBT se fortaleceram muito na última década. Não vão calar essas pessoas. A consciência do horror que está sendo esse governo está ganhando forma. Um bom exemplo de formas de resistência é a maneira muito rápida com que o Acampamento Terra Livre (ATL) foi virtualmente organizado este ano. Ele é organizado todos os anos em Brasília, onde várias lideranças, intelectuais, artistas e estudantes indígenas de vários lugares do Brasil se encontram. Essa rapidez na organização do evento foi incrível. Eu acho que há um momento de base acontecendo que é muito importante.

ACS: A revolução tecnológica dos meios de comunicação no século XXI, com a popularização dos *smartphones* e a melhoria das conexões de rede, por exemplo, tem contribuído para que os povos da floresta ganhem cada vez mais voz e se organizem melhor?

LS: Sem dúvida alguma. Eles estão muito, muito, muito conectados, a par e por dentro das tecnologias. São publicadas várias coisas no Instagram e no Facebook quase todo dia. É muito interessante acompanhar o que esses artistas indígenas vêm fazendo, o Jaider Esbell, o Denilson Baniwa, a Arissana Pataxó, a Daiara Tukano... A Sônia Guajajara, na APIB [Articulação dos Povos Indígenas do Brasil], por exemplo, é muito rápida. Com as novas tecnologias, a gente tem uma fábrica de *fake news*, que ajudou a eleger o Bolsonaro e o Trump, mas também a gente tem esse outro lado. Tantas tecnologias que supostamente nos libertariam acabaram virando também mecanismos de opressão porque são utilizadas politicamente. Mas eu acho que, sem dúvida, essas novas tecnologias têm sido muito importantes para os artistas, intelectuais, ativistas indígenas, como formas de conexão entre eles também.

ACS: Há uma muita coisa acontecendo que podemos acompanhar nas redes.

LS: Sim, tem muita coisa. Por exemplo, o hip hop indígena é muito interessante, é uma coisa mais urbana. Tanto nos Matos Grossos quanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro. A questão territorial espacial tão importante no hip hop de Los Angeles ou da região de Oakland, essa questão espacial fortíssima, se traduz de outras formas ao se falar guarani e outras línguas indígenas. Há aqui uma discussão espacial – hip hop é espaço – que tem tudo a ver com os problemas de território na questão indígena.

ACS: Você tem trabalhado nos últimos tempos definindo e caracterizando o racismo contra as populações indígenas. Poderia nos falar um pouco mais sobre esse projeto?

LS: A pressão por financiamento na Inglaterra é muito grande e havia uma chamada da *Arts and Humanities Research Council* para a criação de uma rede de pesquisa que teria que envolver outras universidades, mas cujo resultado não precisava ser um produto acadêmico. Foi assim que pensei em criar um espaço para que indígenas de vários lugares do Brasil pudessem se reunir. Pensei no racismo porque, na época, há quatro anos, quando comecei a esboçar o projeto, havia saído duas notícias, mais ou menos na mesma altura, que me chamaram a atenção. Uma delas se referia a uma região de alto conflito, o território dos Guarani-Kaiowás, no Mato Grosso do Sul. A notícia falava sobre técnicas usadas para atacar os indígenas, e uma delas era sair à noite com a cabeça coberta e incendiar casas ou mesmo aldeias. Isto me

lembrou a Ku Klux Klan, que utiliza técnicas semelhantes. A outra notícia se referia a uma família indígena, no Tocantins, que foi expulsa de um ônibus porque outros passageiros não queriam viajar com aqueles “índios sujos”. Muitas vezes a gente ouve que o que diferencia o racismo no Brasil é a ausência de segregação espacial, mas ali estava um exemplo dessa segregação espacial muito claro. Na literatura sobre as questões indígenas ainda se usa muito pouco o termo racismo, então a minha ideia era tentar discutir nesse sentido. Aí eu fui para o Brasil, conversei com alguns pesquisadores e, no geral, no primeiro momento, não fui muito bem recebida, não. Eu não sou a primeira pessoa trabalhando com esse tema, tem muita gente competente trabalhando com isso também. Mas, naquele momento, procurei parcerias com antropólogos e muitos achavam que usar o termo racismo não iria contribuir para as questões indígenas. Foi quando apareceu o Felipe Milanez [da UFBA], que está muito ligado ao movimento indígena, conhece muita gente. Juntos, criamos esse projeto [“Racismo e Anti-racismo no Brasil: o caso dos povos indígenas”] com grande entusiasmo e eu conheci a arte indígena contemporânea. Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Arissana Pataxó... Eu continuo completamente embasbacada com o que esses artistas estão fazendo. Eu acho que, em termos de arte no Brasil, eles estão entre os melhores, ponto.

ACS: Por que há essa hesitação acadêmica no uso do termo racismo para se trabalhar com questões indígenas?

LS: Há toda uma tradição, não só no Brasil mas na América Latina em geral, de se olhar a questão indígena como uma questão de cultura e a questão dos descendentes africanos como uma questão de raça. Essa tradição acadêmica é muito complicada. Metodologicamente, quando olhavam para o meu projeto, havia um certo receio de que o discurso acabasse reduzindo a questão indígena a uma questão racial, mas nunca foi essa a ideia. A raça, que não é uma realidade biológica, não deixa de ser uma construção extremamente importante. A questão não é analisar tudo através desse enfoque, mas é pensar no racismo como o crime que é, era isto que eu queria que se discutisse. E foi interessante observar que as lideranças, artistas e intelectuais indígenas não tiveram nenhum problema em discutir sobre o racismo – assim, com esse termo, que não está muito bem colocado na literatura. Como a gente não tinha que produzir artigos – embora tivéssemos acabado por produzir, mas não era obrigatório criar produtos acadêmicos –, a gente teve muita liberdade para deixar que as discussões fossem organizadas pelas lideranças intelectuais indígenas.

ACS: Quais projetos você tem atualmente em curso ou planejados?

LS: Daquele projeto surgiu outro, “Cultures of Anti-Racism in Latin America”, no qual estou envolvida agora, com Peter Wade, da Universidade de Manchester, que

é antropólogo e trabalha muito com questões raciais na América Latina. No projeto, ele trabalha com a Colômbia, Ignacio Aguiló (da Universidade de Manchester também) com a Argentina e eu com o Brasil. O objetivo é pensar quais as estratégias, inclusive afetivas, que a produção cultural (as artes plásticas, o cinema, a literatura, a música) usa para combater o racismo. No caso do Brasil, o enfoque é a população indígena, o que não é comum em projetos dessa dimensão. No nosso caso, por escolha minha, na época em que estava desenhando o projeto, resolvi me concentrar na questão indígena não porque seja a mais importante, mas porque é um aspecto do racismo e do antirracismo que tem sido muito pouco examinado. A minha sensação é que se a gente ampliasse – e tem tido bastante pressão para ampliar –, a gente perderia o enfoque. Essa é uma grande oportunidade de olhar especificamente para essa questão, mas é claro que é necessário continuar olhando para outras manifestações de racismo. Esse projeto começou em janeiro e, logo depois, veio a pandemia. Por isso, se tornou um projeto um tanto também sobre este momento que estamos vivendo.

ACS: Como esse cenário da pandemia passou a fazer parte do projeto?

LS: Eu e a minha assistente íamos participar de festivais de literatura, de cinema, conversar com artistas, ir a galerias acompanhar processos de curadoria e exposições indígenas etc. Esse trabalho de campo iria durar um ano, depois voltaríamos para a Inglaterra e nos encontraríamos com os outros integrantes do projeto. No entanto, com a pandemia, não fomos a lugar nenhum e os nossos encontros passaram a ser virtuais. O curioso é que começamos a fazer pesquisa virtual e vimos que há muita coisa acontecendo na literatura, arte contemporânea, música e mesmo cinema indígenas, o que não falta é material. Mas, em termos práticos, o projeto teve que ser modificado por causa da pandemia. Além disso, estamos acompanhando o drama da difusão do Covid-19 nas comunidades indígenas, as lideranças e intelectuais seguem falando sobre isto. A pandemia está chegando muito forte na Amazônia e não há preparo ou plano, aliás, para o Brasil como um todo não há plano algum, um país que tem uma história impressionante de combate a epidemias... Com a grande infraestrutura que o exército brasileiro tem na Amazônia, se a gente tivesse um governo, poderiam ter sido criados hospitais de campanha, por exemplo, nas regiões onde potencialmente há populações mais vulneráveis a esse vírus, mas não se fez nada. O vírus chegou entre os tukanos no Alto Rio Negro, e para lá chegar com o tratamento é preciso percorrer uma distância imensa. Quando são levados para Manaus, há o preconceito das populações locais contra os indígenas contaminados, e por isso muitos deles estão com medo de dizer que estão com Covid. São coisas muito dolorosas que estão acontecendo. Então, é impossível pensar em manifestação cultural e antirracismo neste momento sem olhar para o que está acontecendo.

ACS: O debate sobre as missões de evangelização também faz parte do seu projeto?

LS: É muito complicado o ataque à religiosidade indígena por parte sobretudo dos evangélicos, mas não só, de linhas da religião católica também. Certamente uma das formas de racismo é a falta de respeito pela religiosidade indígena. Claro que várias lideranças e muitos intelectuais com os quais a gente trabalha são evangélicos, e nem por isso são menos indígenas, não é essa a questão. Mas acho que a presença mais assustadora do momento é a presença evangélica, que se dá de uma forma profundamente racista. A falta de respeito aos pajés, a demonização da espiritualidade indígena e das práticas de cura foram apontadas o tempo todo naquelas discussões como um dos elementos de violência contra as culturas indígenas.

ACS: A questão da evangelização é muito difícil de se analisar. São catástrofes sobre catástrofes, desde o século XVI.

LS: Eu dou um curso sobre a Amazônia e faço os alunos lerem *Maira*, de Darcy Ribeiro, que continuo achando um romance muito bonito. Há problemas ali, é um romance de 1976, mas é um livro que faz um apanhado daquele momento histórico, e por isso é muito interessante para os alunos de graduação estrangeiros. A forma como Darcy analisa a questão da evangelização é muito interessante. Por um lado, para ele, a conversão é impossível. Ele repete o diálogo entre os jesuítas Manuel da Nóbrega e José de Anchieta através dos personagens padres italianos que cria em seu romance. Darcy mostra a impossibilidade da verdadeira conversão dos indígenas – o que ele diz é que há, na verdade, uma aceitação de elementos, mas que não convertem mesmo. Por outro lado, ele é muito pessimista quanto ao que iria acontecer. Basta ver o que está acontecendo agora: missionários estão tentando entrar em contato forçado com grupos que escolheram o isolamento. Se a gente tivesse um governo, seria uma questão de ação... Isso é de uma violência muito grande e a Funai [Fundação Nacional do Índio] está fazendo muito pouco. São os próprios indígenas que tentam proteger o tempo todo os grupos isolados, tentando alertar a polícia, a Funai e outras organizações sobre aquilo que está acontecendo lá. É de uma violência muito grande.

ACS: A Funai deveria servir como um tampão entre a união federal e essas sociedades contra o estado, que representam outra dimensão, servindo para mediar esse espaço de segurança entre eles. Acontece que, sob a perspectiva desenvolvimentista que determina o modelo político e econômico do país, é preferível transformar o indígena em pobre.

LS: A Funai agora escancarou completamente. A Funai tinha esse papel de tampão. Havia várias Funais, na verdade, com funcionários altamente dedicados em locais específicos e outros não, que trabalhavam com os grileiros. Mas havia esse papel oficial da instituição, enquanto mediadora que tentava manter a ideia de que havia planejamento. Na ditadura, o plano para as populações indígenas era a integração. Depois, começou a se pensar de outras formas – avançadas, progressistas, digamos assim. O reconhecimento do direito desses povos de escolherem a maneira como querem viver, as formas de contato que querem com as culturas não indígenas. Mas, agora, perdeu-se a vergonha. Esse governo é sem vergonha, literalmente. Não há vergonha.

ACS: Se tivesse que recomendar alguns livros sobre as florestas e os seus povos, bem como obras escritas pelos povos da floresta, quais seriam?

LS: Eu acho que o grande livro de todos os tempos é *A queda do céu* [de Davi Kopenawa]. É um livro que mudou muito a forma como nós, brasileiros, e não brasileiros olhamos não só para a relação dos povos indígenas com a floresta, mas dos seres humanos e não humanos com a floresta. Talvez a área mais interessante, não a mais importante, para mim, é precisamente a de pensadores como o Ailton Krenak, que nos ensina a pensar de outra forma. Vale muito a pena ler as entrevistas dele. Os textos teóricos que Denilson Baniwa publica com as obras dele são interessantíssimos, por exemplo, e também o trabalho de Jaider Esbell. Eu estou tentando ouvir o que os pensadores indígenas estão falando, olhar para o que eles e elas estão falando. A Julie Dorico tem publicado livros sobre literaturas indígenas que têm textos interessantes. Também acho que há muita coisa que não está na forma de livro. São entrevistas ou textos no Instagram, coisas assim. A gente tem que se abrir para isso, assistir aos vídeos, ver as entrevistas. Há muita coisa ainda esperando para ser publicada em forma escrita e que está lá ainda viva, sendo dita.

SÁ, A C. de. From the point of view of the forest: an interview with Lúcia Sá. *Itinerários*, Araraquara, n. 51, p. 181-193, 2020.

- **ABSTRACT:** *Lúcia Sá is a full professor of Brazilian Studies at the University of Manchester (United Kingdom), having previously taught at Stanford University (United States), Mackenzie University (São Paulo), and Pontifical Catholic University (São Paulo). She was also a visiting professor at the University of São Paulo, ENAH (Mexico), University of Lisbon (Portugal), New College of California, and Oberlin College (United States). She is the author of Life in the megalopolis: Mexico City and São Paulo (Routledge, 2007) and Literaturas da floresta – textos amazônicos e cultura latino-americana (Editora da UERJ, 2012, Brazilian edition of Rain Forest Literatures:*

Amazonian Texts and Latin American Culture, *University of Minnesota Press*, 2004). *A significant part of her work focuses on the cultural production of the Amerindian traditions of the Amazon Rainforest and the plains of South America. Literaturas da floresta – textos amazônicos e cultura latino-americana helps us to understand how indigenous texts were appropriated by Brazilian and Latin American writers from the 19th and 20th centuries, drawing attention to possibilities of analysis still little explored by literary and cultural criticism.*



VARIA

VARIA

A LITERATURA DOS VIAJANTES DO SÉCULO XVI AO XIX E SUAS IMAGENS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS INDÍGENAS

Wallace RODRIGUES*

- **RESUMO:** Este texto trabalha com imagens de instrumentos musicais indígenas encontradas na literatura de informação do século XVI ao XIX, assim como busca para esses artefatos um lugar dentro da história da arte. Vários foram os viajantes que nos deixaram imagens do Brasil colônia e império. As imagens utilizadas pelos viajantes muitas vezes tinham a função de confirmadoras dos textos escritos na literatura de informação e devem ser incluídas e pensadas dentro do campo artístico enquanto estética. No entanto, como a história da arte pode lidar com essas imagens? Analisam-se os possíveis discursos de sentido relacionados a tais imagens e buscar um lugar para elas na tradição artística. As imagens de instrumentos musicais indígenas do séc. XVI referem-se ao exótico, ao estranhamento em relação aos objetos dos nativos brasileiros. Já no século XIX, tais imagens se mostram mais organizadas e deixam ver a criatividade e a inventividade do indígena brasileiro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Instrumentos musicais. Música. Indígenas. Literatura de informação.

Introdução

Neste estudo, as imagens dos instrumentos musicais indígenas são apreendidas enquanto reveladoras de um discurso próprio e detentoras de uma linguagem visual. Tais imagens são encontradas na literatura de informação do século XVI ao XIX dos viajantes que visitaram e escreveram seus relatos sobre o Brasil e tudo que experienciaram nessas terras.

A pesquisa para este escrito coloca-se como teórica e de cunho bibliográfico. Julgamos que este tema seja relevante para pensar os diferentes discursos ofertados pelos viajantes em relação às imagens utilizadas em suas publicações de literatura de informação.

* Professor Adjunto da Universidade Federal do Tocantins – UFT, Curso de Letras. Araguaína – TO – Brasil - walace@uft.edu.br

Aqui, buscamos analisar algumas imagens de instrumentos musicais indígenas retiradas da literatura dos viajantes escritas entre os séculos XVI e XIX. Lembramos que esse exercício de análise revela alguns discursos de sentido acerca de como os viajantes concebiam os indígenas, seus saberes e seus fazeres. Vale lembrar que foram muitos os viajantes científicos e aventureiros que pelo Brasil colônia e império passaram. Pensamos que esse exercício de análise de algumas imagens pode revelar certos discursos de sentido acerca de como os viajantes concebiam os indígenas, os saberes e os fazeres destes últimos.

Outro ponto a ser pensado é como tais imagens adentram o campo da história da arte e sua tradição europeia, assim como essas imagens podem ser tratadas pela história da arte. Como relatos visuais? Como objetos de arte? Como representações documentais? Ou tantas outras funções?

Literatura de informação e as imagens de instrumentos musicais indígenas

As imagens podem ser, ao mesmo tempo, atribuídas com um poder exorbitante e com uma relação privilegiada com a verdade. Proibidas e abraçadas pelas religiões, desconfiadas pela filosofia, manipuladas como espetaculares e proliferadas nas mídias, as imagens não deixam de apresentar aspectos múltiplos, paradoxos, espaços planos recuados, enfim, diversos mecanismos estéticos que dão força ao sentido pretendido. Nesse sentido, Ghiraldelli Júnior (2010, p. 87), em “História essencial da Filosofia”, argumenta sobre a arte enquanto linguagem:

A obra de arte é tomada como linguagem, e isso não é em sentido metafórico. É observada e estudada a partir de categorias como significação, referência, denotação, regras sintáticas e semânticas etc. A arte é observada como um sistema de símbolos. Nelson Goodman a levou para o campo da “estética analítica”, e os estudos que, em geral, são feitos a respeito da linguagem no século XX, voltaram-se para a obra de arte, da música à literatura, passando por todo o campo das artes visuais.

Lúcia Gaspar (2009, s. p.), em seu texto “Viajantes (relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX)”, pondera como a literatura de informação (ou literatura dos viajantes) forma representações sobre esta terra, as pessoas que aqui viviam e seus costumes:

As narrativas dos viajantes, reunidas em livros, impressos às vezes em mais de uma edição e em diversas línguas, fizeram muito sucesso na época, sendo disputados pelo público interessado em descrições de povos e costumes exóticos. Os viajantes foram, portanto, os grandes cronistas da vida brasileira dos séculos

XVI a XIX, descrevendo em suas obras aspectos da terra, da gente, dos usos e costumes do Brasil.

Muitos foram os viajantes (aventureiros, naturalistas, etc.) que escreveram relatos sobre o Brasil, logo, sobre as gentes e as coisas desta terra. As passagens pelo país os deixou tão impressionados que esses necessitaram narrar o que viram e experienciaram. Alguns desses cronistas foram Hans Staden, Jean de Léry, Henry Koster, príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, Louis François de Tollenare, James Henderson, Johan Moritz Rugendas, *Jean-Baptiste Debret*, Maria Graham, Johan Baptist von Spix e Karl Friedrich Philip von Martius, Richard Francis Burton, entre outros.

Tais viajantes utilizaram as imagens em suas publicações para ilustrar e dialogar com os textos escritos, por isso registravam cenas e informavam visualmente como as coisas e gentes eram diferentes dos costumes europeus.

Notamos que esse registro em relação ao que era “diferente” foi se modificando com o tempo, de acordo com as concepções acerca do homem da época e daqueles “encontrados” nas expedições de “descoberta” de novas terras. No século XVI, Hans Staden utilizava as gravuras de seu livro para mostrar seu horror ao paganismo dos indígenas e ao canibalismo, que ele nunca entendeu como um ritual de antropofagia. Por outro lado, no começo do século XIX, com a abertura dos portos brasileiros, os viajantes figuravam o que viam de forma mais realista, como faziam com desenhos botânicos, arranjando objetos e cenas com mais detalhamento.

E por que nos interessa justamente as imagens dos instrumentos musicais indígenas nessas publicações? Porque tais imagens revelam uma maneira de ver esses indígenas e suas criações de cultura material. Cremos que as formas de ver os indígenas eram moldadas por valores e costumes da sociedade que os representavam, deixam-se perceber traços destes elementos nas imagens que ficaram até hoje. Assim, torna-se essencial contextualizá-las e dotá-las de sentido com base em investigações atuais sobre a arte e as criações dos povos indígenas. Tais imagens colocam-se, então, enquanto objetos de conhecimento, como informam-nos Ana Maria Mauad e Marcos Felipe Lopes (2014, p. 283) no texto intitulado “Imagem, História e Ciência”:

Em diferentes sociedades e períodos históricos, ver e conhecer foram princípios de elaboração do conhecimento sobre o mundo. Mediado pelo sentido da visão, o produto dessa relação pôde gerar, por sua vez, imagens em suportes variados. Elas passam, então, a mediar o conhecimento por meio de seus usos e funções, bem como da circulação a que são submetidas.

Ainda, não podemos esquecer que a necessidade de tais imagens na literatura dos viajantes acabava por dá-las uma situação de prova visual do que era relatado,

incrementando a força de representação e levando-nos a pensar, hoje em dia, em uma história das representações visuais. Ana Maria Mauad e Marcos Felipe Lopes (2014, p. 284) informa-nos algo sobre esse uso específico das imagens:

Tudo o que se refere ao visual ou é por ele produzido ganhou, por longo tempo, o estatuto de prova. De Tucídides a Euclides da Cunha, o relato eficiente de um evento seria aquele produzido por uma testemunha ocular. Portanto, uma imagem, por se ancorar em grande medida no campo do visual, ocupa lugar destacado no discurso científico de maneira ampla. As imagens podem ser, ao mesmo tempo, resultados de visões da realidade material, bem como meios de visualização de dimensões invisíveis a olho nu. Seja como for, o uso das imagens como evidências e provas é sempre contingente e histórico. Caberia, portanto, indagar como e com qual objetivo são utilizadas pelo discurso científico e historiográfico, sendo que neste último os debates recentes já apontam para a superação da epistemologia da prova rumo a uma história das representações.

Nesse sentido, cabe interrogar: em que patamar artístico essas representações pictóricas estão? Como trabalhar com elas? Vemos que podemos, fornecendo exemplos de imagens, buscar compreender como a história da arte pode lidar com essas imagens.

Nosso primeiro exemplo vem do aventureiro alemão Hans Staden:

Imagem 1 – “Uma festa típica Tupi”, de Théodore de Bry para Hans Staden



Fonte: (STADEN, 1990, p. 42)

Hans Staden (1525-1576) era um soldado alemão e pretendia ir à Índia, mas acabou por viajar ao Brasil, chegando em Pernambuco em 1547. Retorna a Lisboa logo em seguida. Em 1550, volta ao Brasil, quando estava perto de São Vicente foi tomado por índios tupinambás e ficou preso por nove meses até ser salvo por marinheiros franceses.

A imagem 1 mostra uma cena intitulada “Uma festa típica Tupi”. Tal imagem foi criada por Théodore de Bry (1528-1598) a partir dos relatos escritos e imagens anteriores. Na descrição da imagem, Staden ~~faça~~ informa que uma vez por ano os indígenas de toda redondeza juntavam-se para festejar. Com adereços decorativos, mantos e cintos rituais de penas multicolors, alguns homens chocalham suas maracás. Staden igualmente informa que eles fumavam e tentavam se comunicar com espíritos. Havia um círculo de dançarinos em torno desses homens. Eles cantavam incentivando aos homens do centro para dar-lhes força na luta contra seus inimigos.

Notemos que a composição de Théodore de Bry repete imagens de forma muito econômica. Ele utiliza a mesma imagem de um homem de costas e de um homem de frente, repetindo-as. A única variação é em relação à decoração corporal. Os corpos seguem a iconografia europeia da época, não sendo fiel aos tipos físicos dos indígenas brasileiros. Apesar de ser uma imagem bastante descritiva, ela é uma bela imagem e mostra a execução de um exímio artista para a época. Tal imagem tem direta relação com as descrições e imagens do livro de Staden intitulado “História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão”¹, de 1557. Vale ressaltar que a qualidade artística das imagens dessa edição de 1557 são muito inferiores às de Théodore de Bry.

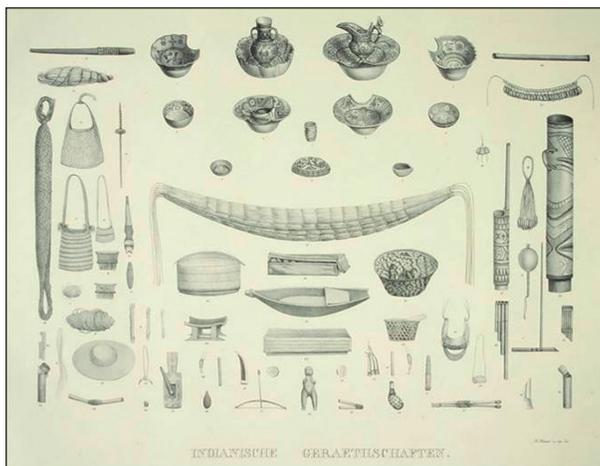
Durante os séculos XVII e XVIII, as expedições ao território brasileiro eram controladas pela coroa portuguesa e poucos foram os exploradores autorizados a vir para o Brasil com o aval de Portugal. Entre esses temos Joaquim José Codina e Alexandre Rodrigues Ferreira, no século XVIII. Somente depois da abertura dos portos para as nações amigas, a partir da vinda da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, mais expedições adentraram e exploraram o país. Isso refletiu na escassez de publicações de viajantes durante os séculos XVII e XVIII. No entanto, no começo do século XIX, após a chegada de D. João VI, há grande número de publicações de viajantes e grande quantidade de registros. A professora Karylleila dos Santos

¹ A edição utilizada para a escrita desse trabalho foi “Hans Staden: Suas viagens e captivo entre os selvagens do Brasil”. Uma tradução da primeira edição original. São Paulo, TVP, Da Casa Eclectica, de 1900, como consta nas referências bibliográficas.

Andrade (2008, p. 96), em seu texto “Saint-Hilaire, Pohl, Gardner e Castelnau e a exotização da Província de Goiás e a grafia dos Topônimos”, discorre sobre essa fase histórica do Brasil e sobre as produções a partir de expedições:

Do século XVI até fins do século XVIII, a produção científica e intelectual no Brasil era escassa. Logo que se apossou do território brasileiro, o governo português, em detrimento da política comercial expansionista dos primeiros séculos de colonização, proibiu a entrada de estrangeiros no país. A intenção era resguardar para si as informações sobre as potencialidades econômicas e os recursos exploráveis. Isso garantiu a Portugal o monopólio de exploração e comércio: a política econômica mercantilista foi sistematizada por meio da exclusividade. Mesmo com as restrições de caráter político-econômica, as informações que chegavam a Portugal orientavam quanto aos recursos naturais e a melhor maneira de submeter os habitantes nativos a sua política mercantilista. Os relatos dos missionários envolvidos na pacificação e doutrinação dos índios intencionavam chamar a atenção do rei de Portugal para as riquezas potenciais do Brasil e como dela tirar o melhor proveito. Somente com a instalação da Corte joanina é que as autoridades reconheceram a importância de divulgar conhecimentos de natureza científica sobre o país, relaxando o histórico embargo à vinda de estrangeiros ao Brasil. Em 1808, D. João VI assinou o decreto de Abertura dos Portos Brasileiros às nações Amigas. Deu-se início a ruptura com o antigo sistema colonial. Essa abertura dos portos ao exterior pode ser compreendida com um marco na história das pesquisas científicas sobre o Brasil. (2008, p. 96)

Imagem 2 – “*Indische Geraethschaften*”, do desenhista Philipp Schmid



Fonte: (MARTIUS; SPIX, 1981, p. 38)

No século XIX, com a abertura dos portos às nações amigas, temos um grande fluxo de viajantes em nosso país. Seus relatos escritos revelavam os costumes das pessoas que aqui viviam. A visão de exotismo em relação aos indígenas parece ter dado lugar, durante o século XIX, a uma visão mais ligada à curiosidade em relação ao “outro”.

Um bom exemplo de imagem de instrumento musical indígena na literatura de viajantes é mostrado na imagem 2. Essa imagem foi intitulada como “*Indische Geraesthschaften*”² e executada pelo desenhista Philipp Schmid.

Tal imagem revela-nos vários objetos musicais indígenas em sua parte direita. Essa disposição dos objetos de forma tão organizada e realista nos leva a pensar em uma catalogação quase antropológica de tais objetos desenhados. Não somente Philipp Schmid utilizou essa forma de representação tão esquemática, mas também Jean-Baptiste Debret o fez em um trabalho intitulado *Instrumens de Musique*, de 1834, colocado em sua publicação *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Outros artistas do século XIX também utilizaram essa forma de representação esquemática e organizada para representar objetos e tipos humanos.

Notamos, também, a qualidade estética da imagem 2 e verificamos que Philipp Schmid era um desses artistas viajantes que detinham saberes artísticos acadêmicos. Ele integrou a expedição de Johann Baptist Von Spix e Carl Friedrich Philipp Von Martius. Em uma longa viagem, entre 1817 e 1820, o zoólogo Spix e o botânico Martius percorreram milhares de quilômetros pelo país, visitando São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas.

A história da arte e as imagens dos instrumentos musicais indígenas

Analisando as imagens dos instrumentos musicais na literatura de informação dialogando com história da arte, avulta-se a necessidade de reconhecer o percurso das manifestações artísticas através do tempo à medida que as classifica e as periodiza. Nesse sentido, foi durante o Renascimento, com Giorgio Vasari (1511-1574), que esse campo do saber toma forma. A história da arte busca conhecer as produções artísticas das mais variadas civilizações e povos, para além da ocidental, bem como investiga particularidades do estilo de representação. Esse método aplica-se às representações dos viajantes, como nos diz Décio Pignatari (1997, p. 64), em sua obra “*Informação Linguagem Comunicação*”, citando Umberto Eco:

A dialética presente nas relações entre iconologia e o gosto é a mesma que comanda as relações entre repertório de formas e a realidade que ele busca traduzir. Umberto Eco dá um bom exemplo disto, quando lembra os desenhos executados pelos naturalistas do século XVIII, em suas viagens pioneiras pela

² “Utensílios indígenas” (tradução nossa).

África, Ásia e Américas: seus desenhos de animais, que procuravam representar o mais fielmente possível, estavam mais presos à iconologia europeia desses animais do que aos seus traços verdadeiros ou reais.

Sabemos que Théodore de Bry criou suas imagens por intermédio de relatos escritos e visuais anteriores, mas não se ateu às especificidades da terra que representava. Criou um discurso visual que os europeus entendessem, utilizando-se, para isso, de forma europeias de representação, principalmente dos corpos.

As imagens dos viajantes impactaram na maneira como os europeus formaram opinião sobre o Brasil, suas gentes, seus costumes, sua flora, sua fauna etc. Elas serviram enquanto representações “verídicas” e confirmadas pela escrita dos viajantes sobre nossa terra e as coisas daqui. E se construímos significação do mundo através das representações (HALL, 1997), tais imagens marcaram fortemente nossas ideias acerca do Novo Mundo. Das representações de cenas canibais até a observação mais antropológica dos viajantes do século XVIII, organizando os objetos na imagem como se fosse em um gabinete de curiosidades, vemos que o olhar sobre os indígenas, seus fazeres e saberes veio modificando-se com o tempo.

Sobre as representações dos instrumentos musicais indígenas na literatura de informação, no século XVI, elas foram usadas para revelar os costumes dos indígenas, principalmente, danças e hábitos musicais, mas sempre com uma visão de estranhamento. No século XIX, nota-se que os exploradores percebiam que os indígenas produziam grande variedade de instrumentos musicais de sopro (flautas, apitos, trombetas, etc.) e percussão (chocalhos de mão, de feira, etc.), o que revela os indícios de um sistema musical próprio de cada um dos grupos visitados pelos viajantes. As representações dos objetos indígenas em forma de tábuas, no século XIX, deixam-nos perceber um certo interesse antropológico de conhecimento. Tais formas de amostragem pictórica dos objetos encontrados ou cambiados em expedições deixavam perceber uma tentativa inicial de cientificidade analítica, principalmente para campos científicos da antropologia e da música. Nos começos do século XIX, a antropologia ainda não havia se firmado enquanto ciência, mas já havia um grande interesse europeu por objetos “curiosos” dos povos não-ocidentais.

Analisando as duas imagens selecionadas para este texto pelo viés da arte, percebemos que tais imagens variam muito em relação à qualidade estética, principalmente por causa de quem as produziu e pela maestria em relação a técnica empregada. Há imagens produzidas por exímios desenhistas (muitas vezes treinados em academias renomadas) até aquelas executadas por amadores. Quanto às duas imagens escolhidas para ilustrar este texto, vemos, por sua qualidade pictórica, que foram executadas por artistas treinados em academias.

Considerações finais

Este texto discutiu acerca de um lugar para as imagens de instrumentos musicais da literatura de viajantes dentro do campo da história da arte. Verificamos que cada imagem detém um nível artístico único, de acordo com quem as produziu e com o período artístico da época. As imagens das publicações de Hans Staden são mais rudimentares e seguem um padrão medieval pouco sofisticado, daí a necessidade de serem “melhoradas” por de Bry. Na imagem de de Bry os corpos se assemelham a corpos europeus e a perspectiva é bastante primária. Já as obras de Debret, Rugendas, Philipp Schmid, Eduard Hildebrandt e Hércules Florence, por exemplo, são verdadeiras obras de arte, como exemplifica a imagem 2. Os desenhos de Florence são de uma singeleza e riqueza de detalhes impressionante, assim como as aquarelas de Debret e Rugendas, entre outros trabalhos de grande valor artístico.

Dessa forma, não temos como fazer uma classificação geral das imagens (gravuras, aquarelas e desenhos) deixadas pelos vários artistas que por aqui passaram e que contribuíram para a criação de uma representação imagética de nosso país. Obviamente que cada um interpretava à sua maneira aquilo que via e experienciava. No entanto, eles participavam do espírito de seus tempos e de suas próprias concepções em relação ao povo dessa terra, seus fazeres, saberes, costumes e objetos.

Podemos dizer, ainda, que tais imagens de instrumentos musicais na literatura de informação ajudaram a sedimentar as primeiras representações sobre nosso país, suas coisas, seus habitantes e seus saberes. Assim se construiu uma forte narrativa que nem sempre foi muito coerente com relação aos povos indígenas e suas culturas.

Verificamos que as imagens de instrumentos musicais indígenas produzidas no séc. XVI e que estão na literatura dos viajantes referem-se ao exótico, ao estranhamento em relação aos objetos dos autóctones brasileiros. Já no século XIX, tais imagens mostram-se mais organizadas e catalogadas, deixando perceber a criatividade e a inventividade do indígena brasileiro. Pensamos que essa mudança na representação dos objetos musicais indígenas acompanha uma mudança de pensamentos em relação aos próprios indígenas brasileiros. Sempre lembrando que depois da abertura dos portos, após a vinda de Dom João VI para o Brasil, as excursões científicas foram mais frequentes e os contatos com os indígenas mais habituais.

RODRIGUES, W. The literature of travelers of the 16th to the 19th century and its images of indigenous musical instruments. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 197-207, 2020.

- **ABSTRACT:** *This paper seeks to work with the various images of indigenous musical instruments found within Brazilian information literature from the 16th to the 19th century. They are read as a form of language and we seek for them a place within the history of art. Several were the travelers who left us images of colonial and imperial times in Brazil. The images used by travelers often had the function of confirming written texts from the information literature. These images were seeking a place of speech within the written texts and should also be included and thought within the artistic field. However, how can art history deal with these images? We try to analyze the possible discourses of meaning related to such images and to seek a place for them in the artistic tradition. Our research for this text was based on bibliographic and imagery sources and our analysis sought, qualitatively, to understand the place of such images and their speeches. The partial results show that the images of indigenous musical instruments of the 16th century refer to the exotic, the estrangement in relation to the objects of the Brazilian natives. In the 19th century, such images are more organized and show the creativity and inventiveness of Brazilian natives.*
- **KEYWORDS:** *Musical instruments. Music. Indigenous peoples. Information literature.*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, K. dos S. Saint-Hilaire, Pohl, Gardner e Castelnau e a exoticalização da Província de Goiás e a grafia dos Topônimos. **Cadernos do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos**, 96 Vol. XI, N° 05, Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008, p. 96-105.
- DEBRET, J-B. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**, ou séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en en 1831 inclusivement. 1834. Fonte: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Acesso em: 08 nov. 2018.
- GASPAR, L. **Viajantes (relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX)**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 26 set. 2018.
- GHIRALDELLI JÚNIOR., P. **História essencial da Filosofia**. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.
- HALL, S. Old and new identities, old and new ethnicities. IN: **Culture, globalization and the world-system**. University of Minnesota Press, 1997.
- MARTIUS, C. P. von; SPIX, J. B. von. **Viagem pelo Brasil**. Tradução de XXX. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.

MAUAD, A. M; LOPES, M. F. de B. Imagem, História e Ciência. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 9, n. 2, maio-ago. 2014, pág. 283-286.

PIGNATARI, D. **Informação Linguagem Comunicação**. 19a ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

STADEN, H. **Hans Staden**: suas viagens e captiveiro entre as selvagens do Brasil. Tradução de XXXX. São Paulo: TVP. Da Casa Eclectica, 1900.



A IRRUPÇÃO DO EXTRAORDINÁRIO EM *TEOREMA*: ENTRE LITERATURA E CINEMA

Ana Carolina Negrão Berlini de ANDRADE*

- **RESUMO:** Neste trabalho, analisaremos a versão literária e a fílmica de *Teorema*, ambas de autoria de Pier Paolo Pasolini. Nessas obras, narra-se a história da chegada e da partida de um hóspede misterioso no seio de uma família burguesa e as conseqüências advindas desse fato, pois o convívio com o jovem convidado, cuja natureza é divina, desencadeia uma série de reações nos membros da família. Nossa abordagem será guiada pelo livro *Da Imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas, que explora a temática da irrupção do extraordinário e do estético em simulacros artísticos e na própria “vida vivida” de sujeitos “históricos reais”. Apesar de Greimas privilegiar o aspecto estético transcendental desses eventos extraordinários, nosso objetivo é comprovar que, nas duas versões de *Teorema*, a experiência desses é múltipla, pois congrega aspectos estéticos, sacros e metafísicos, gerando uma ressignificação das vivências dos sujeitos que modifica a sua concepção de mundo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teorema. Pasolini. Literatura e Cinema. *Da imperfeição*. Greimas.

Neste trabalho, analisaremos a versão literária e a fílmica de *Teorema*, ambas de autoria de Pier Paolo Pasolini. Nessas obras, narra-se a história da chegada e partida de um hóspede misterioso no seio de uma família burguesa e as conseqüências advindas desse fato, pois o convívio com o jovem hóspede, cuja natureza é divina, desencadeia uma série de reações nos membros da família. Nossa abordagem será guiada pelo livro *Da Imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas, que explora a temática da irrupção do extraordinário e do estético em simulacros artísticos e na própria “vida vivida” (GREIMAS, 2002, p. 75) de sujeitos “históricos reais”.

Apesar de Greimas privilegiar o aspecto estético transcendental desses eventos extraordinários, nosso objetivo é comprovar que, nas duas versões de *Teorema*, a experiência desses é múltipla, pois congrega aspectos estéticos, sacros e metafísicos, gerando uma ressignificação das vivências dos sujeitos que modifica

* Universidade Regional do Cariri (URCA) – Departamento de Línguas e Literaturas – Missão Velha – CE – Brasil. 63200-000 - nba.anacarolina@gmail.com.

a sua concepção de mundo. Por outro lado, como ambas as versões, cada qual com a linguagem que lhe é própria, retratam a irrupção desse maravilhoso no conteúdo e na estrutura das obras, visamos a demonstrar que as construções estéticas almejam proporcionar ao leitor/espectador, ciclicamente, experiências símeles àquelas que os personagens da narrativa vivenciam.

Para isso, utilizaremos como aparato teórico *Da Imperfeição*, de Greimas. Esse divide-se em duas partes: a primeira intitulada “A fratura” expõe exemplos literários que retratam uma ruptura na cotidianidade ocasionada pela súbita apreensão do objeto estético. Analisam-se cinco textos, nos quais os sujeitos-personagens sentem-se subitamente envolvidos em situações que fogem ao seu controle e deixam abertas novas possibilidades de percepção do mundo até então ignoradas. Segundo o autor, nesses momentos ocorre a **apreensão estética**, uma conjunção total do sujeito com o objeto de valor.

Na segunda parte do livro, Greimas analisa a possibilidade desses simulacros literários terem correspondência com o que acontece na “realidade”, isto é, a relação mantida entre sujeitos “históricos”, e as experiências estéticas. Mais do que isso, ele expõe a potencialidade desses momentos epifânicos e reveladores serem não só apreendidos passivamente por todos nós, como procurados ativamente. Isso porque, como afirma Ana Cláudia de Oliveira, no prefácio à obra *Da imperfeição* (GREIMAS, 2002, p. 12), existem duas leituras possíveis para a referida obra : “Uma delas faz da experiência estética uma espécie de graça; a outra, o resultado de uma aprendizagem, de um esforço para a construção do sensível”.

Justamente por isso, a segunda parte chama-se “As escapatórias”, aludindo às ações empreendidas pelas pessoas a fim de ressignificar, por meio da experiência estética, a realidade na qual estão imersas, tornada banal por conta da redundância da vivência cotidiana. Em suma, o teórico defende que vivemos no “parecer” e não no “ser”. Portanto, de modo análogo ao proposto no mito da caverna platônico, para Greimas não conhecemos uma realidade em si, mas um discurso sobre a realidade que, como um véu, nos separa de apreender uma possível Verdade:

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser; o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que poder ser – a possibilidade –, é, vivível.

Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta velatura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa? (GREIMAS, 2002, p. 20)

Isso significa que nossa apreensão da realidade perpassa invariavelmente pela nossa leitura socializada do mundo. Essa definição, sobre a tela do parecer,

associa-se à figurativização, isto é, ao processo do qual a mimesis faz parte, que visa, via representação, a dar concretude e acesso aos temas específicos, de modo a “tornar sensível a realidade sensível” (BERTRAND, 2003, p. 154). No entanto, a figurativização não é apenas um processo de representação mimética “objetiva”, pois mantém relações com as “realizações culturais” e os “fenômenos semânticos” (BERTRAND, 2003, p. 154). Assim, para Greimas (2002, p. 74), a figuratividade

[...] não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram então, a imanência do sensível.

De modo semelhante, Luigi Pirandello (1996), em seu ensaio sobre o humorismo, analisa os discursos, as ilusões, as ficções e as máscaras que assumimos como verdadeiras e que cristalizam, em poucas palavras ou conceitos, o que é muito mais vasto e fluido (a alma, diz ele). Em um intertexto ainda mais pujante com Platão, Pirandello (1996) fala de sombras ao invés de fumaça. Segundo o escritor italiano, a centelha de fogo que Prometeu ofertou aos homens é somente uma fagulha, que nos condena a ver limitadamente, pois só revela a parca área iluminada por ela:

Uma vez apagada (a centelha prometeica) no fim, pelo sopro da morte, acolher-nos-á realmente aquela sombra fictícia, acolher-nos-á a noite perpétua após o dia fumacento de nossa ilusão, ou não permaneceremos nós, antes, à mercê do Ser, que terá somente rompido as formas vãs da razão humana? Toda aquela sombra, o enorme mistério, sobre qual tantos e tantos filósofos especularam em vão e que agora a ciência, mesmo renunciando à sua investigação, não exclui, não será por acaso, no fundo, um engano, como um outro, um engano da nossa mente, uma fantasia que não se descreve? E se todo este mistério, em suma, não existisse fora de nós, mas somente em nós, e necessariamente pelo famoso privilégio do sentimento que nós temos da vida? E se a morte fosse somente o sopro que apaga em nós este sentimento penoso, pavoroso, porquanto limitado, definido por este círculo de sombra fictícia, além do breve âmbito do escasso lume que nos projetamos ao redor, e no qual a nossa vida permanece como se aprisionada, como se excluída por algum tempo da vida universal, eterna, à qual nos parece que um dia devemos retornar, enquanto que já estamos e sempre permaneceremos nela, mas sem este sentimento de exílio que nos angustia? Não é também ilusório o limite da nossa individualidade, e relativo à nossa pouca luz? Talvez tenhamos sempre vivido, sempre viveremos com o universo; mesmo agora, nesta nossa forma, participamos de todas as manifestações do universo; não o sabemos, não o vemos, porque desafortunadamente aquela

centelha que Prometeu nos quis doar, faz-nos ver somente o pouco a qual chega. (PIRANDELLO, 1996, p. 164)

Ou seja, para além da zona iluminada, da “tela da Imperfeição”, existe uma realidade da qual estamos separados, ainda que só por sombras. E, justamente, por haver esse lapso entre parecer e ser, é que os eventos estéticos são de difícil definição, pois abarcam experiências não necessariamente discursivizadas, que vão além do conhecimento de mundo padrão e racional. Sendo assim, mobilizam novas formas de análises que devem levar em conta, além da apreensão pela linguagem, social, a sensorialidade (GREIMAS, 2002, p. 74).

Pasolini (2000, p. 169), em *Empirismo Eretico*, também oferece uma peça para complementar essa noção de discurso *versus* mundo. Segundo o realizador italiano, o cineasta tem um obstáculo a mais que o poeta, pois este escolhe em um imaginário “dicionário de palavras” os signos que quer usar, acrescentando ao escolhido uma nova significação ao *hall* de significados que esse já possui. Por outro lado, o cineasta não conta com um “dicionário de imagens”, pois elas são tão infinitas quanto mutáveis. No entanto, mesmo usando a própria realidade como figurativização de si mesma, ainda temos o problema do parecer, porque, por mais que as imagens vistas na tela se pareçam com o mundo sensível, houve um processo para torná-las discurso, de tal maneira que os elementos da realidade viraram signos.

Tal como *Da Imperfeição*, as duas versões de *Teorema* também são bipartidas, divididas em dois momentos distintos que podemos associar às “fraturas” e às “escapatórias” greimasianas. Isso porque a primeira parte retrata a família antes do contato com o ser misterioso e a fratura operada em cada um dos personagens após sua chegada. Já a segunda narra as mudanças exercidas na família pelo convívio com o hóspede e, depois da partida deste, as escapatórias que eles empreendem para reviver/recriar a experiência sublime que vivenciaram.

Além dessa divisão em antes/depois do convívio com o hóspede, as obras são divididas em capítulos dedicados a cada personagem, estrutura que começa com a apresentação destes, que são, conforme o próprio narrador do livro comenta, símbolos, quase marionetes a serviço da alegoria que será contada, como o próprio narrador literário repete incessantemente. Elas representam os clichês “típicos” de uma família pequeno burguesa, não no sentido econômico, mas no sentido ideológico, conforme o narrador define (PASOLINI, 1987, p. 9).

Essa informação, situada logo no primeiro parágrafo do livro, fornece desde o início a principal isotopia temática de *Teorema*: o mundo burguês figurativizado nas roupas, nos espaços, nas atitudes. Portanto, tal qual nas fábulas infantis, aqui o objetivo não é a ilusão referencial objetiva, mas a moral subentendida.

Se a figurativização é bem definida, o tempo, por outro lado, não o é, o que se justifica pelo próprio caráter da narrativa, que pretende ser simbólica e recriar um

evento extraordinário. O tempo construído pelas obras é fluido, em uma tentativa de recriar a deturpação da concepção e apreensão usuais do tempo provocadas pelos eventos estéticos. Desse modo, os acontecimentos narrados, seja nas apresentações dos personagens, seja nos demais capítulos, podem ser sobrepostos ou ter sua ordem intercambiada, pois não existe uma linha temporal bem definida, como o próprio narrador literário faz questão de frisar (PASOLINI, 1987, p. 9). No filme, por sua vez, deduzimos isso a partir dos cortes que intercalam cenas que não dão necessariamente continuidade às anteriores.

Retornando ao livro, neste, os primeiros capítulos têm função estrutural de apresentação e sua posição inicial não está ligada à ordenação cronológica dos acontecimentos. Inclusive, os títulos dos capítulos reforçam o caráter de apresentação, pois são identificados como “Dados” e, a partir do segundo capítulo, “Outros dados”, seguido de uma numeração ordinal. Esses capítulos introdutórios delineiam as características de cada personagem, destacando-as do ambiente (cotidiano) que as cerca, dos demais personagens e dos demais acontecimentos da narrativa, em um procedimento análogo à focalização cinematográfica. Logo, a apresentação reforça estruturalmente a temática da narrativa, que pretende demonstrar, em um primeiro momento, o individualismo dessa família burguesa “típica”, segundo os parâmetros do cineasta, que divide o mesmo teto, as mesmas convenções sociais, mas cujos relacionamentos inter-pessoais são defasados.

No caso do filme, as tomadas iniciais, mudas, retratam, como no livro, os personagens em situações corriqueiras, sempre em preto e branco, ao contrário do resto do filme, colorido. Essa sistematização também alude ao procedimento literário utilizado na introdução aos personagens, na medida em que os apresenta em seu isolamento, aqui representado pela falta de cores que “recorta” essas cenas do restante do filme. Essa configuração não é só uma delimitação formal, mas sim um juízo de valor: as cenas, sóbrias, pesadas, sem cor, aludem também a uma vida sem graça com excesso de rigidez. Mais do que isso, o contraste entre o preto e branco, também pode aludir à incapacidade desses personagens de enxergarem as nuances da vida, representadas metaforicamente pelas cores.

Os personagens são definidos segundo papéis sociais específicos e se comportam como máscaras pirandellianas. Inclusive, nas apresentações dos filhos essa situação é evidenciada: o narrador afirma que eles se comportam “à maneira de” seus pais (PASOLINI, 1987, p. 14), indicando que eles, apesar da pouca idade, são reproduções metonímicas que representam um grupo fechado e, mais importante, homogêneo. Já em relação às máscaras sociais, no livro há uma referência a Pirandello (1996) e ao seu conceito de humorismo, que sob uma primeira fachada de riso, desperta uma súbita e profunda consciência (ou revelação) solidária da condição humana, entre risível e trágica.

Isso porque ao descrever Odete, o narrador afirma que o seu lábio inferior é “uma prega grotesca do humorismo – ou seja, da consciência dolorosa e

mascarada do próprio nada -, o humorismo sem o qual Odete não poderia viver” (PASOLINI, 1987, p. 13). Definição que em um primeiro momento pode parecer simplesmente física, mas ao associarmos com o conceito pirandelliano, passa a ter outras conotações. Nesse sentido, o lábio de Odete parece comportar um desdém em relação à própria vida, uma crítica não formulada, da qual a boca é metonímia de sua expressão real. Interpretação que encontra suporte na descrição de Pedro, o filho, o qual, segundo o narrador, se esconde atrás de um humor que caça da própria vida, o que, em conjunto com as palavras do próprio narrador acerca do lábio de Odete, relaciona-se com a definição de Pirandello. Portanto, apesar de não muito conscientes, ambos os personagens assumem uma certa atitude crítica, de distanciamento da própria vida simulada.

A questão das máscaras sociais é verificável também na representação da mãe, Lucia: se no filme o narrador afirma que a parte que lhe cabe na divisão das tarefas domésticas é ser cultivar a própria beleza, no filme, a máscara social transforma-se em uma máscara literal: sua maquiagem a caracteriza como uma pessoa etérea, de pele extremamente branca e olhos muito marcados, tanto em termos de cor – escura –, quanto em termos de precisão geométrica, típica dos anos 60. Seu cabelo ostenta um penteado duro, construído, e suas vestimentas reforçam a ideia de falta de maleabilidade, pois além de terem cortes retos, geométricos, são sufocantes, como parece ser a sua vida: a maioria das roupas que usa durante o filme envolve o pescoço em um laço, como uma coleira.

Nas cenas da apresentação fílmica do pai a rigidez também é explorada: como ele é definido pelo seu *status* social, começa-se, como no livro, mostrando a sua fábrica, a qual parece sem vida alguma, sem movimentação, até o momento em que vemos uma ou outra atividade e o pai no carro, contornando as instalações. Estas são filmadas de modo simétrico, geométrico, com muita precisão, mais uma característica que conota a rigidez da cultura em que os personagens vivem.

Doravante, nessas narrativas, o anti-sujeito é definido pelos valores sociais burgueses, que não permitiriam aos personagens se desenvolverem plena ou “naturalmente”. Pelo contrário, antes exigem que os mesmos devem se amoldar aos parâmetros sociais. No livro, uma frase define perfeitamente a relação entre parecer/ser ao descrever Pedro: “a sua classe social vive nele sua verdadeira vida” (PASOLINI, 1986, p. 36). Ou seja, Pedro não é o sujeito ativo da afirmação e, sim, passivo, pois ele não vive plenamente sua vida e/ou sua classe social, o que significaria ação e consciência; nele quem age, de fato, é a classe social. Em outra ocasião, a mesma frase é retomada ao falar da mãe, Lucia, reforçando-se a inação da família como um todo (PASOLINI, 1987, p. 40).

No caso da versão literária, as imposições sociais ou características consideradas típicas da burguesia são associadas às doenças, comprovando a nossa hipótese de que nessas obras a sociedade burguesa está em disforia, enquanto a natureza e as comunidades camponesas estão em euforia. Pedro, por exemplo, é febril, pálido,

assim como sua irmã, a quem o hóspede ergue como “uma coisa morta e inerte” (PASOLINI, 1987, p. 72), reforçando ao máximo a figurativização da morte – afinal o narrador, não contente em adjetivá-la como morta, a compara a um objeto inanimado, reforçando também a questão da passividade que envolve os papéis sociais.

Já o pai só é nomeado no fim da narrativa, sendo referido pelo seu papel social familiar, anulando a sua individualização em nome de uma máscara. Ele, além de ser descrito como indiferente à própria vida, literalmente fica doente em um trecho da narrativa. Por sua vez, a mãe, Lucia, é caracterizada por um tédio profundo e pelos olhos doentes. Elencamos aqui apenas os vocábulos mais explícitos, que figurativizam a morte nos quesitos de passividade e de doença. Inversamente proporcional é a saúde física do hóspede, associada à sua saúde moral.

Portanto, quando o jovem hóspede anuncia sua chegada, por meio de um telegrama entregue por Angelino, o carteiro que analogamente remete aos anjos mensageiros, a família encontra-se modalmente definida pela infelicidade, pela doença e indiferença à vida: eles são simulacros de si mesmos, representações que obedecem a um *script* muito específico que limita uma possível vida em plenitude.

Assim, os personagens da história estão em disjunção com objetos de valores que eles, até então, nem sequer sabiam existir, e que exalam a própria vida. E, como não possuem o saber suficiente para a ação e modificação das suas próprias vidas, ainda não são sujeitos propriamente ditos, incapazes de se auto gerirem e modificarem. Quem lhes fornece uma outra possibilidade de existência, um saber ver/ser, é o hóspede, cuja natureza divina é aludida pelo narrador literário.

Como destinador, aquele que informa o sistema de valores desejáveis e capacita os sujeitos para agirem de acordo com eles, o hóspede atua, sobretudo, a partir do contato íntimo e sexual com cada uma das personagens. Nesse sentido, a sedução é também persuasão a um novo sistema de valores, sendo o sexo a aceitação do mesmo. Consequentemente, os membros da família entram em conjunção com esses valores por meio do sexo, aqui alçado à categoria dupla de conjunção física e metafórica, pois os valores do destinador não são somente carnisais, mas conotam uma outra possibilidade de vivência, para além das aparências. Portanto, o sexo, como metáfora/metonímia de vida e de plenitude, adquire caráter divino, pois possibilita a transcendência e transformação destes seres de papel.

Nas duas versões de *Teorema*, o sexo pode ser melhor compreendido à luz das considerações de Greimas (2002, p. 70), quando este afirma existir uma profunda conexão entre as **fraturas** e a percepção sensorial:

Algo, não se sabe o que, acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro mas tudo isso de uma só vez. [...] Cognitivamente inapreensível, esta fratura na vida é, depois, suscetível de todas as interpretações [...] ela faz nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma fusão total do sujeito e do objeto. Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela deixa o ressaibo da

imperfeição./ Essas referências metafóricas à ordem gustativa das sensações não são inocentes: englobada pela cotidianidade pragmática ou cognitiva, a apreensão de outra coisa, daquilo que é não-sujeito para o sujeito, efetua-se sobre o plano sensorial.

Ainda segundo o autor, “o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total”, sendo o toque a forma figurativa dessa conjunção (GREIMAS, 2002, p. 36). Por outro lado, um sentido efêmero como o gosto encontraria plenitude no beijo, que é simultaneamente paladar e sucção (GREIMAS, 2002, p. 71). O que dizer então da sedução e do sexo, que congregam os cinco sentidos, além de manipularem estados patêmicos e cognitivos?

Logo, nas duas versões de *Teorema*, o sexo como figurativização da conjunção total entre sujeito e objetos de valor ultrapassa a eficiência figurativa do beijo, porque pressupõe a existência de um êxtase transcendental, comum ao sexo, ao evento estético e à experiência sacra. Todas essas formas de transcendência incitam à experiência da plenitude do *ser*, em detrimento do parecer.

Além disso, a persuasão/sedução é metalinguística, uma vez que alude ao ato participativo do leitor, que consente em ser seduzido, em ser enganado pela narrativa, afastando-se da sua realidade ontológica e se dissolvendo na conjunção com o objeto estético que é a arte, como o caso do conto de Júlio Cortázar “A continuidade dos parques” analisado por Greimas. Nessa história, há uma morte simbólica do espectador/leitor, quando esse atinge a indiferenciação que caracteriza a catarse aristotélica.

No caso das narrativas em questão, os personagens se sentem dominados, invadidos por sentimentos que os descontrolam, de modo que a sedução operada pelo hóspede lida, inicialmente, com sujeitos passivos, afinal “invasão” pressupõe ação hostil, sem consentimento. No entanto, uma vez seduzidos, agem ativamente para concretizar os seus desejos, tomando a iniciativa do contato íntimo com o hóspede e transformando-se em sujeitos-agentes. É exemplar o caso da mãe: a fim de não sucumbir aos seus valores de moralidade e castidade, os quais a fariam desistir de manter relações com o hóspede, ela joga suas roupas longe do seu alcance, ficando nua, disponível para o futuro encontro com o jovem.

Com exceção de Emília, representante de outra classe social e, portanto, de outro modo de ler o mundo, todos os personagens passam por este embate ideológico antes do sexo com o hóspede. Segundo o narrador literário, os personagens devem agir antes de decidirem ou entenderem racionalmente a situação pela qual passam. Isso porque, apesar de fatalmente termos que nos comunicar usando nosso repertório linguístico, este é menos vasto que as experiências do mundo natural, justamente por ser culturalmente definido e compartilhado, permitindo a comunicação. Assim, tentar compreender as situações formuladas pelo hóspede à luz da racionalidade

lógica da língua verbal seria ineficiente e inútil, pois ele propõe uma significação que não é baseada no mundo discursivizado pela língua natural, mas na sensorialidade advinda do contato com o mundo, seja este mundano ou sobrenatural. Justamente por isso, a interação com o hóspede transforma os personagens em sujeitos capazes de ressemantizar a própria vida por meio de experiências patêmicas, libertando-se de uma moralidade racionalista, própria de sua cultura e expressa por meio da língua. A esse respeito, Ana Cláudia Oliveira (2002, p. 11) afirma que:

Se esta vivência do sensível opera transformações, é porque o arranjo estético produz quebras de estereótipos e simulacros preconstituídos. Nessas condições é que se entreabrem novas possibilidades de sentido a partir de outras valorizações. Sobre estas é que Greimas converte as fraturas em escapatórias.

É nesse sentido que Emília é diferente dos demais personagens: sua leitura de mundo permite que ela perceba desde o início a natureza mística do hóspede; tanto que, em um primeiro momento, essa revelação divina é muito forte para ela, que tenta se matar (não sem antes rezar, no caso do filme), talvez em uma tentativa de atingir o êxtase religioso. Pelo mesmo motivo, ela não passa pelos questionamentos morais como os demais personagens: sua entrega é completa e franca.

A entrega de todos os personagens não é só de cunho sexual, mas simbólica, pois significa a aceitação do contrato tácito proposto pelo hóspede. Este é baseado na manipulação dos estados afetivos e sensoriais dos protagonistas e desde o começo fica explícito que a comunicação entre os personagens passa pela mediação do corpo, não havendo exteriorização verbal e racional de suas intenções.

Reforçando a ideia de que a significação não ocorre apenas por meio das línguas naturais, observa-se que no filme são raríssimos os diálogos, característica que propõe aos espectadores a decodificação e construção de significados a partir de um sistema predominantemente não linguístico, de maneira semelhante ao processo que ocorre com os personagens. Essa característica formal também tem uma função metalinguística, uma vez que são as próprias facção e significação da obra que estão sendo discutidas.

No livro, após as fraturas, há uma tentativa, por parte dos personagens, de entendimento das situações vivenciadas, em um “apêndice” localizado entre a primeira e a segunda parte. Neste, os personagens, com exceção de Emília, expressam os sentimentos em relação à partida do anjo. Em todas as manifestações, fica explícita a consciência da destruição de um modelo de vida anterior, uma ruptura operada neles próprios rumo à diferença e à singularidade. Paralelamente, no filme, Pedro, em uma das falas admite que, depois da transformação, ele será obrigado a conviver o resto da vida com um outro “eu” diferente dele mesmo.

Dentre as opiniões dos personagens, uma é unanimidade: eles não sabem voltar a ser o que eram, ou melhor, não conseguem esquecer a experiência de plenitude

que, mesmo após ter empiricamente terminado, continua presente enquanto potencialidade, enquanto memória e busca por novas vivências estéticas, religiosas ou metafísicas. A esse respeito, Tatit (2010, p. 66-67), em *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*, entende que:

Desse modo, a sensação de plenitude do sujeito que vive uma experiência extraordinária é um estado durativo com demarcações precisas de começo e fim. Antes do começo e depois do fim existe o mundo cotidiano, do qual o sujeito jamais se desvencilha. Ao contrário [...], o ator que se entrega a essa espécie de apreensão estética ocasional tem consciência de que participa simultaneamente de dois percursos narrativos, um epifânico e outro no mundo cotidiano.

Nesse apêndice, a única a não se expressar é Emília, sendo que o hóspede fala por ela. Isso porque no livro, no qual a natureza e as sociedades camponesas são valorizadas positivamente, ambos possuem semelhanças na visão de mundo, distante dos paradigmas burgueses. Segundo o hóspede, Emília já tem uma “consciência sem palavras. E por isso sem palavras vãs” (PASOLINI, 1987, p. 101). Ainda segundo o anjo, ela será a primeira a perceber que ele não voltará (PASOLINI, 1987, p. 102), compreendendo, com isso, a densidade e duratividade do evento extraordinário, que pressupõe obrigatoriamente um começo-fim.

Nesse sentido, no apêndice do livro o que se discute é a perda de um estado irrecuperável, visto que os personagens não podem retroceder no tempo, quando ainda não tinham experimentado o vislumbre estético/extraordinário, mas tampouco estavam em conjunção com seus objetos de valor. Doravante o evento extraordinário “de memória marcante transforma-se em falta subjetiva (atualização), com boas perspectivas de nova realização” (TATIT, 2010, p. 58).

A segunda parte, que retrata os personagens após a partida do hóspede, é justamente destinada às escapatórias, pois vemos os personagens em busca de algo que substitua ou simule a sensação que o hóspede transmitia, em uma procura por “modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-la de eventos ‘estéticos’ a partir de desvios do funcional” (GREIMAS, 2002, p. 85). Inclusive, a maior parte dos capítulos dessa segunda parte apresentam “corolário” no nome, seguido dos nomes de cada personagem. Assim, a estrutura do romance, dividida por personagem, é mantida, enfatizando não mais o seu individualismo burguês, mas as experiências pessoais e intransferíveis. No caso do filme, o uso dos *close*s aumenta, dando mais atenção aos rostos dos atores, suas expressões – ou à falta delas.

Nessa procura, todos os personagens se transformam, senão em párias da sociedade burguesa, em indivíduos que não têm um lugar específico a ocupar dentro dela: a empregada vira santa; o filho, artista; o pai, peregrino; a filha enlouquece e a mãe passa a procurar oportunidades de sexo descompromissado com desconhecidos. Todos esses novos “papéis” têm em comum o fato de não se

encaixarem na estrutura social, são seres de difícil adaptação porque são portadores de valores incompatíveis com os do *status quo* dominante.

Em relação às demais personagens, Odete é exceção, pois não admite a perda da conjunção com o *ser* nem acredita em uma potencialização futura, renunciando tanto à vida epifânica quanto à cotidiana. O narrador considera a sua loucura, não ostensiva, uma aliança com seus perseguidores, no caso o anti-sujeito representado pela burguesia, porque ao não propagar seus “valores heréticos”, Odete simplesmente desiste de tentar ressignificar a vida e se exclui, facilitando o “trabalho” daqueles que a excluiriam de qualquer maneira (PASOLINI, 1987, p. 120).

Lembrando que, na apresentação de Odete, o narrador nos informa que ela não poderia viver sem o seu humorismo, que abarca a sua consciência crítica sobre o parecer *versus* o ser. Assim, uma vez subjugada pela imagem perfeita do ser, essa consciência crítica não lhe é mais suficiente: impossibilitada de viver na plenitude, Odete tampouco se contenta com o seu humorismo e sua consciência crítica extravasa até a sua anulação face ao mundo, a total não aderência às “regras do jogo”.

No filme, sua atitude é figurativizada pela mão, que se fecha ao tocar uma foto do hóspede para não abrir mais. Neste caso, o toque não significa presença, conjunção, mas a materialização de uma ausência, revertendo sua função inicial nas narrativas. Em ambas as narrativas, antes de se entregar à loucura, Odete mede milimetricamente os espaços percorridos ou ocupados pelo hóspede, na vã tentativa de reconstruir o “mapa” de sua presença física. No filme, sua confusão e intensa atividade mental são reproduzidas pela câmera, que realiza movimentos circulares em volta de Odete, enquanto esta gira em torno de si mesma.

As demais personagens, por outro lado, procuram ativamente a recriação e a simulação da experiência divina/estésica propiciada pelo hóspede, em uma tentativa de “conduzir o cotidiano em direção a um alhures” a partir de uma “ressemantização dos objetos gastos que nos rodeiam e das relações intersubjetivas esgotadas ou prestes a ser” (GREIMAS, 2002, p. 85). Nessa tentativa de “ressemantização”, a mãe, por exemplo, tenta substituir a experiência estésica pelo meio com o qual esta foi anteriormente conquistada, isto é, por meio do sexo “puro”. Também nesse caso a função do toque não é igual à inicial, pois a conjunção aqui se revela apenas física.

Lucia, que possivelmente é uma moça do campo, o que justificaria tantas máscaras, parece se livrar destas ao procurar ativamente por sexo, dado que, segundo o narrador, as pessoas do povo, do campo, não têm os mesmos pudores que os burgueses, os pré-conceitos em relação à sexualidade e ao corpo como um todo. Assim, ao se deitar com jovens diversos, Lucia assume uma liberalidade do seu próprio corpo que poderia relacioná-la com suas origens. Inclusive, na sua cena final ela se fecha em uma Igreja após fazer sexo em uma vala, aludindo a uma morte simbólica, seguida de um renascimento e reconexão dupla com suas origens, pois,

para Pasolini (2000), o campesinato mantém uma relação mais autêntica com o sacro do que a sociedade burguesa/industrial.

No entanto, ao entrar na Igreja, ela procura recriar a experiência divina vivenciada com o anjo por meio de um discurso preexistente e padrão, o da religião, o qual, sendo também social, é insuficiente para explicar a sua experiência individual sensorial, vivenciada corporalmente. Dessa maneira, apesar de Lucia ao fim das narrativas não ser mais aquela personagem cuja função social era ser bela, ela tampouco está perto da conjunção com o *ser*, mesmo empreendendo procuras de plenitude.

Já o filho, depois de vivenciar a experiência extraordinária, tenta recriá-la por meio da pintura abstrata, à qual o próprio hóspede o apresentou, ensinando-o a ler linguagens não verbais e não icônicas, isto é, a ler a estrutura das obras. A esse respeito, Greimas afirma que existe uma dupla leitura das artes visuais: a convencionalizada, que procura reconhecer imagens e elementos previamente conhecidos e socialmente discursivizados, e aquela que apreende as obras em suas qualidades e procedimentos próprios:

Tudo ocorre como se, nos encontros das *gestalten* – formas sob as quais as figuras do mundo se erguem diante de nós -, nossa leitura socializada se projetasse à frente e as vestisse, transformando-as em imagens, interpretando as atitudes e os gestos, inscrevendo as paixões nos rostos, conferindo graça aos movimentos. Porém também é como se, às vezes, em vista de uma “deformação coerente” do sensível – como diria Merleau-Ponty -, uma leitura segunda, reveladora das formas plásticas, fosse à frente das formas e reconhecesse nelas correspondências cromáticas e eidéticas “normalmente” invisíveis e outros formantes mais ou menos ‘desfigurados’ aos quais ela se apressaria a atribuir novas significações. Desse modo, poder-se-á dizer, a pintura se põe a falar de sua própria linguagem. (GREIMAS, 2002, p. 73-74)

Nossa leitura socializada não diz tudo sobre a pintura como linguagem e se sobrepõe a uma leitura fundada no conjunto dos sentidos, o que nos permitiria novas possibilidades interpretativas baseadas em uma “conjunção carnal e espiritual íntima, absorvente, com o sagrado” (GREIMAS, 2002, p. 74). Ou seja, segundo Greimas (2002), as experiências sensoriais, estéticas e religiosas podem ser associadas por possibilitarem a transcendência e as ressignificações para além da “tela do parecer”. As versões de *Teorema* abordam exatamente essa relação figurativa, pois a experiência extraordinária propiciada pelo hóspede é simultaneamente metafísica, artística, religiosa e estética. Inclusive, os modos escolhidos pelos personagens para re-viverem a experiência de plenitude comprovam isso, como podemos verificar na adesão à arte, ao sexo e à religião, no caso de Pedro e Lucia, respectivamente.

Desta forma, depois da partida do hóspede, o filho recorre à catarse provocada pela fruição artística como possibilidade de ressignificação e ruptura com a vida cotidiana. Como pintor, procura desesperadamente captar a essência (o ser) do hóspede, utilizando uma variedade de métodos e abordagens, sempre em vão: aquilo que vivenciou está além da mera representação mimética “objetiva”. Lembrando que a figurativização não apenas torna possível a concretização de temas, mas influencia diretamente nos mesmos, dado que, como afirma Antonio Candido (2000, p. 13), “a mimese é sempre uma forma de poiese”. Por isso, se a figurativização é a “tela do parecer”, é sua manipulação que possibilita entrever para além da mimese “objetiva”.

Nesse sentido, Pedro, intuindo a impossibilidade de captar o ser do hóspede a partir de sua aparência, chega a pintar uma tela inteiramente azul, como os olhos do hóspede, na tentativa de capturar metonimicamente a sua essência. Ou seja, ele procura dizer o indizível e pintar o invisível. Por essa razão, Pedro passa a tentar pintar intuitivamente, com vendas nos olhos.

Em outra tentativa, valorizando os procedimentos técnico-estilísticos em si mesmos, e não em função de uma representação mimética, Pedro pinta traços em vidros, que vão se sobrepondo uns aos outros, criando um caleidoscópio de imagens, uma alusão, talvez, à densidade de matizes que o hóspede lhe proporcionou. No filme, esta cena revela grande potencial estético, porque os quadros de vidro vão sendo colocados, pouco a pouco, na frente da câmera, emoldurando Pedro e fundindo-o à sua obra.

Emília, quando percebe que o hóspede não voltará, parte para a sua aldeia, onde pratica uma espécie de auto-penitência até começar a operar milagres. Dessa feita, ela não só entra em conjunção com o ser por meio de sua religiosidade, como passa a ser, ela própria, um veículo de eventos extraordinários. Na segunda parte do livro, os capítulos dedicados a ela e ao pai são os únicos cujos títulos não se referem à perda ou traição de Deus, provavelmente porque eles levam a experiência extraordinária até as últimas consequências, anulando suas individualidades em nome de uma conjunção máxima com o cosmos.

Emília, por exemplo, enterra-se, figurativizando a sua morte social e corporal, já que ela está em outro plano de conjunção, no qual o corpo não parece ser mais necessário para a plenitude do ser. Apagando a sua cota da centelha de Prometeu, ela se funde à natureza, ao universo e à significação que vai além das formas da razão humana, do parecer. Sua conjunção com o Todo é tamanha que, após ser enterrada, suas lágrimas formam uma fonte de água misteriosa, milagrosa, ao modo dos mitos de fundação.

Já o pai, Paulo, que só passa a ser chamado pelo nome depois de sua experiência com o hóspede, doa a sua fábrica aos empregados e passa a procurar desesperadamente os olhos do anjo em qualquer pessoa até que, no meio da estação central de metrô percebe, em um momento epifânico, que persegue representações.

Nesse momento se despoja de suas roupas, último elo com sua representação social, e parte só e nu em sua individualidade rumo a um deserto.

Deserto este que é, em *Teorema*, a figurativização máxima da conjunção com o mundo, a representação do Uno. A imensidão desértica, na qual a paisagem é sempre a mesma, serve de metáfora para a plenitude, na medida em que fornece “parâmetros” de unidade/totalidade. Lá se encontra Deus – ou qualquer força superior – pelo simples fato de que aquele “nada” que é o deserto comporta um “tudo” inimaginável, ou seja, cria a impressão de totalidade por meio de suas isotopias homogêneas, sendo que o horizonte, sempre igual, é a figura de sua infinita unidade.

No filme, imagens do deserto aparecem em diversos momentos, entrepostas com cenas da família, emoldurando os acontecimentos e funcionando como um *leitmotiv* que, inclusive, reforça o caráter de parábola atemporal da narrativa, fundindo tempos e personagens. As cenas áridas podem ser consideradas, simultaneamente, uma metáfora, já que figurativizam a onipresença da Unidade ou de Deus, e uma metonímia, uma vez que remetem ao universal por meio do particular, no caso o deserto. As mesmas cenas também remetem às transformações que irão ocorrer, uma vez que aparecem em momentos-chave, como entre a apresentação dos personagens e antes deles se deitarem com o hóspede. No caso da última opção, as cenas do deserto são, ao mesmo tempo, uma antecipação e uma metáfora da conjunção, da plenitude, pela qual os personagens passam ao entrarem em contato com o hóspede.

No livro, a presença do deserto também serve como indicativo do que está por vir, sobretudo se pensarmos que o capítulo que aborda exclusivamente a sua figura divide a narrativa: ele se insere entre o último encontro do hóspede com um membro da família – o pai – e o anúncio de sua partida. Esta, como vimos, dará início às transformações na família e culminará com o despojamento máximo do pai.

Por outro lado, a figura do deserto é antecipada por outro acontecimento, tanto no filme quanto no livro: a “descoberta” do sol pelo pai. Já sentindo os sintomas da doença que o acomete, Paulo se levanta e vai até o banheiro, onde um sol maravilhoso, ofuscante o surpreende, quase fazendo-o desmaiar. É o prenúncio de sua transformação, dividida em etapas: a experiência extasiante do sol, a visão do filho dormindo nu com o hóspede, a doença (que o prepara para um renascimento metafórico) e o relacionamento com o destinador.

Ao analisar “Sexta feira, ou os Limbos do Pacífico”, de Tournier, Greimas (2002, p. 26) aborda a luz como evento estético arrebatador, capaz de modificar a apreensão do mundo, afirmando que:

Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e ‘o momento de inocência’.

A passagem a esse novo ‘estado de coisas’ se manifesta como ação de uma força que vem do exterior: o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o “estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”

É notável, no caso do pai, a sua contaminação pela luz do sol, que jamais o tinha tocado como então. E o verbo adequado parece ser este mesmo: a luz toca, envolve o pai, na medida em que a luz do sol é associada ao calor tátil, sensação esta que confere à visão, o mais racional dos sentidos (GREIMAS, 2002, p. 70), mais profundidade, intimidade, prenunciando a sua experiência futura.

Após esse primeiro contato intensivo com a luz, o pai sai para o quintal, procurando se fartar (em uma conjunção total) da mesma. O sol é, então, visto de maneira intensa e exclusiva, como se ninguém antes tivesse gozado desse “sol inaugural”. No exterior da casa ele percebe que as plantas têm outra densidade, outra realidade e, mais importante, que se expressam sem palavras, possibilitando que o pai sinta “uma presença que não tem nenhum significado, e que, no entanto, é uma revelação” (PASOLINI, 1987, p. 52). Novamente, há uma modificação na apreensão do mundo, o qual não é totalmente apreensível pelas palavras.

No filme, esse sol é filmado entre árvores, atrás delas, de tal modo que parece caçar Paulo. E o deslumbramento narrado pelo livro é aqui exposto por uma luz supersaturada, que também faz com que o espectador vivencie situação semelhante à da personagem.

Todavia, tal qual o protagonista de “Elogio da Sombra” mencionado por Greimas (2002, p. 53), o pai Paulo não consegue sustentar por muito tempo a situação, e se retrai novamente, entrando em casa onde encontra o filho e o hóspede juntos. Quando volta a se deitar, não consegue dormir, devido a uma lucidez insuportável, “pensando quem sabe, numa vida cujo sentido depois de distorcido ficou em suspenso, o que fazer dela?” (PASOLINI, 1987, p. 55) Na manhã seguinte, o sol volta a ser o de qualquer outro dia, e seu futuro relacionamento com o hóspede adquire conotação de uma escapatória, pois Paulo já vivenciou um evento estético anterior.

Na versão literária, no capítulo “Os hebreus se encaminham...”, o deserto é invocado por meio de duas presenças distintas: o pai da narrativa e o apóstolo São Paulo, subitamente associado ao primeiro. Essa operação intertextual e metalinguística, sucede a primeira menção ao nome do pai, dando a este não só um nome, mas toda uma história que o precede e com a qual a sua trajetória funde-se. Potencializa-se, portanto, a dimensão sacra da experiência de Paulo-pai, sobretudo se pensarmos na parábola de São Paulo, inadvertidamente convertido após uma revelação divina que, literalmente, o cega momentaneamente, em um processo de dupla metaforização: a iluminação que lhe permite vislumbrar o *ser*, é a mesma que o impossibilita de ver as aparências, que, até então, representavam a totalidade da sua visão.

Situação análoga à de Paulo-pai, que, além de também ser arrebatado pelo sol, renuncia, como o santo, à sua vida anterior, diametralmente oposta aos novos valores desejados e procurados. Dessa forma, é no deserto, ambiente livre das representações e máscaras sociais, que Paulo reencontra a plenitude e a unidade, contrapostas à fragmentação do sujeito em múltiplos “eus”, que o distanciam do Uno do qual Deus seria a figura máxima. A trajetória de Paulo assemelha-se, portanto, à de Emília, justamente por abdicar da sua individualidade e fundir-se com o deserto.

Em suma, podemos afirmar que se as personagens vivenciam experiências que são simultaneamente extraordinárias, estéticas e sacras; os procedimentos técnico-estilísticos arregimentados na construção das obras visam simular ou causar sensorialmente no leitor/espectador uma experiência transcendental, típica da arte, em analogia àquela vivenciada pelos personagens.

Nesse sentido, as construções formais das duas versões de *Teorema* convidam o leitor/espectador a participar da feitura da fábula, notando o excesso de paralelismo em frases, temas, capítulos, cenas que se repetem, formando denominadores comuns entre si, se autorreferenciando e deixando claro que aquilo que vemos é uma ficção. O narrador, nesse sentido, se intromete, reiterando o caráter de fábula da narrativa. Por outro lado, no filme são utilizadas as usuais soluções pasolinianas para que o espectador perceba a construção do filme: cenas filmadas em ângulos inusuais, de soslaio, contrapostas a outras de extrema simetria.

Concluindo, ao longo de nossa análise procuramos demonstrar que os eventos extraordinários vivenciados pelos personagens, oriundos da conjunção do sujeito com o objeto, “única via que conduz à esthesis” (GREIMAS, 2002, p. 85), são mediados pelo corpo, pela sensorialidade, e, tal qual o hóspede, sugerem múltiplas conotações: estética, sacra, extraordinária. Todas essas definições da experiência têm em comum o fato de possibilitarem uma transcendência dos sujeitos que a vivenciam, dado que as concepções discursivizadas e convencionalizadas de representação diária, a “tela do parecer” segundo terminologia de Greimas, são substituídas por uma fugaz experiência de plenitude, que remete ao ser integral do sujeito, em detrimento do parecer. No entanto, essa experiência não é abordada apenas do ponto de vista temático, mas estrutural, visto que tanto no filme quanto no livro são criadas “escapatórias” que simulam no leitor/espectador uma experiência estésica transcendental.

ANDRADE, A. C. N. B. de. The irruption of the extraordinary in *Theorem*: between literature and cinema. *Itinerários*, Araraquara, n. 51, p. 209-225, 2020.

■ **ABSTRACT:** *This paper analyses Theorem's two versions, movie and novel, both from Pier Paolo Pasolini (1922-1975). These narratives tell the story of the coming*

of a mysterious guest to a bourgeois family's bosom and the consequences of this fact. The socializing with the young guest, whose nature is divine, triggers a chain reaction in the family members. The analysis approach is guided by Algirdas Julien Greimas' De l'Imperfection (2002), which explores the theme of the extraordinary and the aesthetic irruption in artistic simulacrum as well as in the "real life" of "real historical" subjects. Although Greimas favors the transcendental aesthetic aspect of these extraordinary events, this paper's objective is to prove that, in both versions of Theorem, there is a multiple experience, because it congregates many aesthetic, sacred, and metaphysical aspects, thus, creating a re-signifying of the subjects' experiences that modify their worldview.

■ **KEYWORDS:** *Theorem. Pasolini. Literature and Cinema. De l'Imperfection. Greimas.*

REFERÊNCIAS

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julius. **Da Imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. Prefácio. In: GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Tradução de XXX. São Paulo: Hacker, 2002. p. 09-19.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**. Tradução de Fernando Travassos. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

PERRONE-MOISÉÉS, Leyla. **Flores da escrivaniha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Tradução de Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TEOREMA. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: Koch Lorber Films. 2005. DVD. "98 min", Cor.



INDIVIDUALISMO, RAZÃO E PRÉ-COMPREENSÃO COMO CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA DO DIREITO EM *ROBINSON CRUSOÉ*, DE DANIEL DEFOE

André GARDESANI*

- **RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo estudar a emergência do direito num espaço caracterizado pelo isolamento, tendo como condições o individualismo, o racionalismo e a pré-compreensão de mundo do herói, no romance *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe. O horizonte histórico, social e filosófico da Inglaterra do século XVII, centrado no egocentrismo do indivíduo e no pensamento racional, conjugado com as contribuições teóricas de Geroge Lukács, Ian Watt e Hans Ulrich Gumbrecht a respeito da condição do sujeito individual e da subjetividade moderna, tem o condão de proporcionar uma adequada interpretação de significados do texto literário e importantes reflexões sobre o passar do estado primitivo para o estado civilizado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Individualismo. Racionalismo. Pré-compreensão. Direito e literatura. *Robinson Crusóé*.

Introdução

A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusóé, de Daniel Defoe, publicado em 1719, no Reino Unido, retrata a extraordinária história do jovem que contrariou os conselhos paternos e se lançou ao mar, passando 28 anos isolado em uma ilha deserta, após um naufrágio¹. O herói, insatisfeito com

* Doutorando em Literatura Comparada. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Programa de Pós-graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 - gardesani.a@gmail.com.

¹ Defoe baseou o romance nas experiências reais do marinheiro escocês Alexander Selkirk (1676-1721), que em 1794, após desentender-se com o comandante Thomas Stradling, pediu para ser deixado em uma pequena ilha do arquipélago de Juan Fernández chamada “Más a Tierra”, a seiscentos quilômetros da costa do Chile. Atualmente essa ilha chama-se Isla Robinson Crusóé, a despeito de Defoe, em sua obra, ter situado a ilha no mar do Caribe. Selkirk somente foi resgatado depois de quatro anos e meio por um navio inglês. Segundo Richetti (2011, p. 17), Selkirk teria relatado a um tablóide inglês que “voltou a uma espécie de estado natural, vivendo nu depois que suas roupas se gastaram, aprendendo a sobreviver sem pão ou sal para comer com a carne, correndo atrás de cabritos

vida pacata e rotineira da classe média da cidade inglesa de York foi atraído pelos riscos do sentimento de empreendedorismo, lançando-se a um mar de incertezas².

Crusoé representa a imagem do indivíduo isolado e alienado, livre de qualquer determinação social. Representa o arquétipo do homem individualista, racional e confiante dos tempos modernos. Ao deixar a sua casa, Crusoé objetiva independência em relação aos laços familiares e sociais, rompendo os paradigmas anteriores, para alcançar a descoberta, com ênfase no aspecto prático e racional.

A figuração individualista, racional e ativa da personagem, típica da sociedade burguesa em ascensão, associada à sua condição de isolamento, possibilita o estudo da emersão das normas de direito, especialmente a partir do horizonte de pré-compreensão do herói de acordo com mentalidades e ideologias europeias. Com efeito, o enredo de *Robinson Crusoé* é constituído por um conjunto de pensamentos originários das inúmeras mudanças provocadas pelas revoluções inglesas do século XVII, as quais faziam parte do contexto histórico e social do autor, notadamente o individualismo e o racionalismo.

A guerra civil inglesa representou a primeira manifestação de crise do sistema monárquico absolutista, sendo que o processo de ruptura com esse regime e a consolidação da monarquia constitucional, teve início com a Revolução Puritana (1640)³ e terminou com a Revolução Gloriosa (1688-1689)⁴. Esse período foi de fundamental importância para a concretização do Estado organizado, bem como para o desenvolvimento de uma teoria da liberdade baseada em direitos individuais, especialmente o direito de propriedade. Com isso o capitalismo avançou e com ele surgiram as diferenças sociais causadas pela concentração de riqueza nas mãos daqueles que detinham o poder econômico. A república de Cromwell (1649-1658) privilegiou os interesses da burguesia, mediante a eliminação das estruturas feudais

para caçá-los com os pés descalços, cujas solas engrossaram com o uso”.

² O pensamento de Crusoé nas primeiras páginas do romance revela o sentimento empreendedor e a insatisfação com a estabilidade herdada dos pais: “mas a mim não me satisfaria nada menos que seguir para o mar, e essa minha inclinação me opôs com tanta energia à vontade, ou melhor, às ordens do meu pai, e a todas as admoestações e persuasões da minha mãe e outros amigos, que parecia haver algo de fatal naquela propensão da Natureza, conduzindo diretamente à vida de infortúnios que mais adiante haveria de me caber” (DEFOE, 2011, p. 46).

³ A Revolução Puritana caracterizou-se pelo enfrentamento entre a monarquia e o parlamento e desencadeou-se mediante a imposição da petição de direitos pelos parlamentares ao rei Carlos I (1600-1649). O soberano dissolveu o parlamento e passou a governar de forma autoritária e de acordo com seus próprios interesses. A implementação de mais tributos e a imposição do anglicismo aos presbiterianos e aos puritanos gerou crise financeira, protestos e revoltas.

⁴ A *Glorious Revolution* constituiu um evento não violento e representou um compromisso de classe entre os grandes proprietários rurais e a burguesia inglesa. Demonstrou que para acabar com o absolutismo, não era necessária a eliminação da figura do rei, desde que o monarca aceitasse se submeter às decisões do Parlamento, o que resultou na “Declaração de Direitos” (*Bill of Rights*), que limitou os poderes do rei e estabeleceu a supremacia do Parlamento.

ainda existentes e o favorecimento do livre desenvolvimento do capital. Após a morte de Cromwell, em 1658, com a restauração da monarquia constitucional, o indivíduo passou a ser dotado de maior autonomia e liberdade de escolha.

No campo filosófico, contribuíram para a ascensão do individualismo na sociedade moderna, Hobbes que baseou sua teoria no egocentrismo do indivíduo e Locke que criou um sistema político baseado na irrevogabilidade dos direitos individuais em detrimento dos direitos das demais instituições sociais (igreja, família, realeza). Por outro lado, a solidificação da subjetividade moderna abriu caminho para o desenvolvimento do racionalismo como corrente filosófica, cujos principais defensores foram Descartes, Espinosa e Leibniz. O racionalismo atribui à razão humana a capacidade exclusiva de conhecer e estabelecer verdades. Passou-se, assim, a atribuir a todas as criações humanas uma causa inteligível, ainda que não comprovada empiricamente. A teoria racionalista foi de crucial importância para o desenvolvimento do pensamento liberal inglês do século XVII, por estabelecer caminhos para a resolução de problemas jurídicos e econômicos com base em soluções técnicas e eficazes.

Além dos ideais individualistas e racionalistas, a obra de Defoe também ressoa a “era dos descobrimentos” ou das “grandes navegações”, período englobado entre os séculos XV e XVII, no qual países europeus, incluindo a Inglaterra, seguindo a tradição portuguesa e espanhola, exploraram intensivamente o globo terrestre, descobrindo novas terras e povos.⁵ A expansão europeia marcou não só a passagem do feudalismo medieval para a modernidade, como também levou ao surgimento do sistema colonial, caracterizado pela implantação de colônias em outros territórios, com a finalidade de exploração das riquezas e enriquecimento da metrópole e da imposição de um relacionamento injusto e desigual entre colonizador e colonizado.

Além do horizonte social, histórico e filosófico, o estudo do fenômeno jurídico em *Robinson Crusoe*, demandará a revisão das contribuições teóricas de Geroge Lukács, especialmente as insertas em “O romance como epopeia burguesa” e em “As formas de grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”, que, baseado nos ensinamentos de Hegel, estabeleceu importantes balizas sobre a caracterização do sujeito individual em contraposição ao sujeito de alteridade e sua relação com o mundo; de Ian Watt sobre a emergência do individualismo moderno; e de Hans Ulrich Gumbrecht sobre o surgimento de um tipo ocidental de subjetividade focado na produção do conhecimento, por meio da descoberta do Novo Mundo. Além disso, a interlocução entre direito e literatura, fundada na ideia de que as obras literárias têm muito a ensinar aos juristas sobre a condição humana e as relações sociais estabelecidas entre os homens, constitui outro importante instrumento que auxiliará no desenvolvimento do presente estudo.

⁵ A descoberta do Novo Mundo foi outro fator que colaborou para o desenvolvimento do racionalismo, mediante a estimulação da pesquisa científica e intelectual.

Com base nessas fontes de pesquisa, promoveremos uma reflexão sobre o passar da ignorância primitiva ao poder normativamente civilizado, fulcrada no potencial individual e racional humano, bem como na visão prévia de mundo do personagem.

Inventário das fontes

O romance de Defoe amolda-se perfeitamente nas características do que Lukács (2009, p. 193), seguindo os ensinamentos de Hegel⁶, denominou de “a epopeia burguesa”. Noutras palavras, o romance representaria para a sociedade burguesa o mesmo que a epopeia representou para os gregos antigos, pois “é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado” A epopeia burguesa, no entanto, difere da epopeia grega, pois enquanto a primeira representa a epopeia de um indivíduo, a segunda constitui “a luta de uma sociedade relativamente unida, de uma sociedade enquanto coletividade, contra um inimigo externo” (LUKÁCS, 2009, p. 206).

Lukács (2009, p. 196) ensina que a lei que regulamenta a sociedade burguesa é baseada na separação dos objetivos individuais do coletivo, de modo que os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, “têm seus objetivos e condições pessoais separados dos objetivos do todo; o que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz somente para si e, por isso, responde apenas por sua própria ação e não pelos atos do todo substancial ao qual pertence”

No ensaio “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”, Lukács (2000) distingue a tradição cultural grega fechada, cujo círculo transcendental é estreito, partilhando o herói dos mesmos valores do seu mundo, da tradição moderna, onde o herói não comunga dos mesmos valores do mundo. A bem da verdade, o círculo estreito dos gregos antigos rompeu-se para o homem moderno, que já não consegue respirar num mundo fechado. Nas palavras do mencionado autor, o mundo moderno “tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas; a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 31). Nesse mundo, “ser homem significa ser solitário” (LUKÁCS, 2000, p. 34). Ao contrário, o mundo grego é homogêneo, sem qualquer separação homens e mundo: “a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado” (LUKÁCS, 2000, p. 29). Somente

⁶ Segundo Lukács (2009, p. 195), quando Hegel denomina o romance de “epopeia burguesa”, apresenta uma questão “que é, ao mesmo tempo, estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que, na época burguesa, corresponde à epopeia. O romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro lado, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade”.

nesse mundo é possível a totalidade do ser. O homem não se acha isolado, solitário, como único portador de substancialidade, mas integrado à sociedade.

O herói do romance, para Lukács, é um sujeito altivo, solitário, que busca um sentido no mundo inautêntico. O herói de Defoe, ao abandonar seu mundo familiar estável, de relações interdependentes e sem mistérios, subsume-se impecavelmente na definição lukacseiana. Em seu novo mundo, Crusoe representa o arquétipo do homem solitário que ganha autonomia racional e tem como bússola sua própria consciência.

O romance sugiu no contexto da Revolução Gloriosa, após a morte de Cromwell, com a restauração da monarquia constitucional, ocasião em que o indivíduo passou a ser dotado de maior autonomia e liberdade de escolha, daí o porquê de Ian Watt (1990, p. 57) enfatizar que Defoe “expressou os diversos elementos do individualismo de modo mais completo que qualquer outro escritor antes dele, e sua obra apresenta uma demonstração única da relação entre o individualismo em suas formas e o surgimento do romance”. Os arranjos sociais, segundo Watt (1990, p. 64), deixam de ser baseados nas instituições da família, da igreja ou do Estado, mas no próprio sujeito, o que justifica a emergência do individualismo moderno:

Para os que se integram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o próprio indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religiosos.

O individualismo pressupõe, portanto, que a sociedade seja regida, basicamente “pela ideia de independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo ‘tradição’” (WATT, 1990, p. 55). Essa concepção individualista, aliada aos conhecimentos do passado, como apregoa Watt, impulsionam a ação criativa e representa a forma mais plena de desenvolvimento das potencialidades do indivíduo na formação de bens culturais, aí incluindo-se as regras do direito⁷.

⁷ O Direito é produto cultural de um povo e da sua evolução histórica e social. Segundo a teoria da cultura formulada por Miguel Reale (1998, p. 31) com base no pensamento de Dilthey, Simmel, Max Weber e Spranger, o direito é uma realidade cultural, resultante da vivência e experiência humana em sua dimensão axiológica. Nesse sentido, ensina o citado jurista que o direito é uma “realidade histórico-cultural, enquanto atual e concretamente presente à consciência em geral, tanto em seus aspectos teóricos como práticos, ou, por outras palavras, enquanto constitui o complexo de valorações e comportamentos que os homens realizam em seu viver comum, atribuindo-lhes um significado suscetível de qualificação jurídica no plano teórico, e correlatamente, o valor efetivo das ideias, normas, instituições e providências técnicas vigentes em junção daquela tomada de consciência

Acrescente-se que esse novo modelo de subjetividade ocidental, também se encontra intimamente associado à produção do conhecimento. De fato, a descoberta do Novo Mundo, por meio das grandes navegações, impôs ao homem a condição de observador de primeira ordem. Antes das grandes navegações, o homem só conhecia os limites dos grandes feudos e sob uma perspectiva dogmática e religiosa. O homem descobre que a Europa não é o centro do mundo e que os europeus não estão sozinhos, pois na América existem homens que andam nus, caçam para comer e vivem numa relação de dependência com a natureza.

Nesse sentido, Gumbrecht (1998, p. 12), em *A modernização dos sentidos*, acena para uma noção de início da idade moderna que, enfatizando acontecimentos como a descoberta do Novo Mundo⁸, subsume movimentos e mudanças à descoberta do continente americano, que aponta para a emergência de um tipo ocidental de subjetividade, uma subjetividade que “está condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção de conhecimento”. Segundo o mencionado autor, o deslocamento na direção da modernidade, centra-se no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito de produção do saber.

Por outro lado, Gumbrecht (1998, p. 12), apresenta dois eixos que precondicionam estruturalmente o início da Modernidade. O primeiro seria o eixo sujeito/objeto (horizontal), ou seja, “o confronto entre o sujeito espiritual e um mundo dos objetos (que inclui o corpo do sujeito)”. O segundo estaria circunscrito à noção de um movimento vertical, mediante o qual “o sujeito lê ou interpreta o mundo dos objetos.” Dessa forma, “penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e., verdade última do mundo” (GUMBRECHT, 1998, p. 12).

A descoberta do Novo Mundo, na linha dos ensinamentos de Gumbrecht contribuiu de sobremaneira para a formalização do Direito, na medida em que as grandes riquezas existentes nas terras descobertas passaram a exigir regulamentação jurídica voltada aos interesses dos colonizadores. De fato, como explica Lopes (2009, p. 159), a conquista da América “coloca para os juristas problemas novos, e com ela surgem questões não resolvidas anteriormente [...] sobre o direito de conquista e descoberta, o direito de posse, a invenção, o tesouro, o direito do mar”.

teorética e dos fins humanos a que se destinam”.

⁸ Watt associa as aventuras de Crusoé à descoberta do Novo Mundo e ao progresso do capitalismo: “Como demonstram estudos modernos, a trajetória de Robinson Crusoe baseia-se mais especificamente em alguns incontáveis volumes sobre as explorações daqueles viajantes que, no século XVI, contribuíram muito para o desenvolvimento do capitalismo proporcionando o ouro, os escravos e os produtos tropicais de que dependia a expansão do comércio e continuaram o processo no século XVII desenvolvendo as colônias e os mercados internacionais dos quais dependia o futuro progresso do capitalismo” (WATT, 1990, p. 61).

Por último, integra o inventário das fontes a interlocução entre direito e literatura. Dentre os expoentes de maior notoriedade, merecem destaque Wigmore, Weisberg, Ward e West. Considere-se Wigmore, autor de *A List of Legal Novels*, de 1908, um dos fundadores dos estudos envolvendo direito e literatura. O pensamento desse professor norte-americano estabelece que o jurista deve recorrer à literatura para aprender o direito, pois as obras literárias são dotadas de um efeito pedagógico. Weisberg 1992, em *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*, considera a literatura uma excelente forma de conhecer o fenômeno jurídico, pois estimula o senso crítico dos operadores do direito, na medida em que aborda as instituições do direito sob dimensões diversas dos métodos jurídicos tradicionais. Na obra *Law and literature. Possibilities and Perspectives*, Ward (1995) defende a ideia de que a literatura alarga, sobremaneira, a investigação jurídica, principalmente a literatura infantil, na medida em que se uma criança consegue retirar dela determinadas lições, um adulto, com muito mais razão, poderá de igual forma fazê-lo. Em “Communities, Texts and Law: Reflections on the Law and Literature Movement”, West (1998) entende que a literatura proporciona uma melhor compreensão da condição humana, tornando, assim, os seres humanos mais morais e mais civilizados. A sua orientação ideológica, portanto, é no sentido de que a literatura pode ser considerada uma forma de reconstituição política, comunitária e ética.

Robinson Crusoe vale-se de muitos temas pertencentes à seara jurídica, tais como luta do homem só contra a natureza, o sistema colonial e seus múltiplos desdobramentos, o racismo e suas origens históricas, a contribuição do sentimento de solidão para a interpretação jurídica subjetiva na modernidade, o sentimento de culpa do herói, a religião como estratégia de dominação, o sistema socioeconômico da ilha, dentre outros. Dessa forma, o fenômeno jurídico se apresenta latente por infinitas possibilidades, razão pela qual, nos limitaremos, no presente trabalho, a analisar, com base no substrato teórico apresentado, a emergência do direito no espaço deserto a partir da condição individualista, racional e inventiva de Crusoe, sempre levando em consideração a sua pré-concepção de mundo.

Solitário na ilha

Defoe conta a história do homem que decidiu lançar-se ao mar para dedicar-se ao comércio e ao tráfico negreiro, contrariando as recomendações do pai que desejava que estudasse Direito. Durante uma viagem a Guiné, Crusoe desviou a rota com o escopo de obter mais mantimentos e ferramentas em alguma ilha inglesa. Uma tempestade abateu o navio que naufragou próximo a uma ilha do Caribe. Ele foi o único sobrevivente.

Após o naufrágio, o herói iniciou sua luta solitária contra a natureza hostil e inóspita, em busca da sobrevivência. Nos primeiros dias, dormiu sobre uma árvore, com medo de animais bravios ou da possível presença humana. Deu início ao

processo de instalação na ilha mediante o aproveitamento de tudo o que havia de útil nos destroços do navio. Também fabricou seus próprios artigos e ferramentas.

O personagem reconheceu que sem as ferramentas e mantimentos recuperados do navio e outros que criou, teria sido forçado a uma sobrevivência primitiva, muito menos civilizada. Não se pode olvidar, dessa forma, que os suplementos tecnológicos foram essenciais para fomentar o engenho da personagem. Sem as facas ou armas de fogo, afirmou Crusóe que “estaria vivendo, se não tivesse morrido, como um mero selvagem” e caso tivesse conseguido matar algum animal, “não teria meio de abri-los, separar a carne da pele e das entranhas ou cortá-las: precisaria devorar as presas como uma besta feroz, arrancando-lhes pedaços com os dentes e as garras” (DEFOE, 2011, p. 196).

Preocupado com a segurança, Crusóe edificou sua morada numa caverna. Além disso, cultivou a terra e classificou a flora e toda a fauna comestível, assim como observou as marés e as mudanças do clima. Aprendeu a caçar e a domesticar animais, fabricar vasos, cestas e mobília. Anotava todas as minúcias do seu cotidiano num diário. O tempo também foi uma preocupação constante na vida da personagem, pois temia incorrer em confusões. Assim, inscreveu numa cruz de madeira a data do naufrágio (30 de setembro de 1659) e, na sequência, passou a riscar todos os dias. A cada sete dias fazia um risco maior. Todos os primeiros dias dos meses era identificado com um risco maior ainda.

Crusóe somente se confortou quando conseguiu intervir na paisagem natural e conferir a ela a imagem que estava imortalizada no seu interior; uma imagem conformada por suas impressões prévias, por sua cultura prévia. Ademais, a história se passa na etapa derradeira do expansionismo marítimo europeu, em que todas as conquistas da humanidade haviam sido feitas pelo mar e, assim, o homem já havia se deparado com todas as adversidades do Novo Mundo. Por essa razão, pode-se dizer que ao lado do individualismo e da consciência do herói, há também uma forte carga de pré-compreensão; uma pré-compreensão cultural de sua terra natal, europeia.

Heidegger (1998) foi um dos precursores da ideia de pré-compreensão e compreensão, ensinando que toda interpretação do objeto se funda principalmente na posição prévia, visão prévia e concepção prévia do exegeta. Ensina que em todo princípio de interpretação “ela se apresenta como sendo aquilo que a interpretação necessariamente já ‘põe’, ou seja, que é preliminarmente dado na posição prévia, visão prévia e concepção prévia” (HEIDEGGER, 1998, p. 207).

Na medida em que a ilha era explorada, o herói passou de mero sobrevivente amedrontado, a um colonizador poderoso e governador supremo daquele espaço. Comportava-se, assim, como verdadeiro proprietário:

Desci um pouco pelo lado desse vale encantador, que passei em revista com o prazer secreto (embora mesclado a outros pensamentos aflitivos) de pensar

que era todo meu, que eu era rei e senhor indisputável daquelas terras, às quais tinha direito de posse. E, caso me fosse dado transmiti-las, poderia deixá-las de herança, tão integralmente quanto qualquer senhor e proprietário na Inglaterra. (DEFOE, 2011, p. 160)⁹

Tal fato revela que a pré-concepção do herói aparece alinhada ao contexto histórico pós-revolução inglesa e às ideias baseadas no pensamento lockeano sobre o desenvolvimento da teoria da individualidade e liberdade, com base na tutela de direitos individuais, sobretudo o direito de propriedade privada, no comportamento da personagem. A mudança do regime de capitalismo mercantil monárquico para um capitalismo social burguês fomentou a ideia da classe média de obter propriedades. A transformação da sociedade inglesa da época girava em torno da terra, sua posse e uso, de forma que a propriedade passou a ser “a principal forma e fonte de riqueza”, conferindo a quem a possuía “prestígio social (*status*) e poder (político)” (FLORENZANO, 2011, p. 71). A propriedade da terra, o direito de posse, exigem proteção contra qualquer ameaça ao exercício, bem como o estabelecimento de regras jurídicas.

Contudo, considera-se também que Crusóe estava isolado da sua condição universal, pois permaneceu sozinho durante grande parte da narrativa. Outros homens (canibais e o indígena Sexta-Feira) somente apareceram muitos anos depois. Eis por que, ao lado da pré-compreensão, é preciso admitir um zeramento conceitual na formação do sujeito, fundada no individualismo e espírito inventivo do herói. Muito embora Crusóe traga consigo elementos do seu contexto de civilização, não se pode negar a plena realização das potencialidades criativas do indivíduo naquele ambiente separado do resto do mundo. Ainda, é de se considerar que no “estado de natureza” não existe o sujeito da alteridade, que é substituído pelo sujeito solipsista, que se aparta do mundo. O homem isolado não mais aparece como um ser social em suas relações de interação e interdependência com outros homens, mas isolado, solitário, como único portador de substancialidade, como ensina Lukács.

Observa-se que Defoe procurou promover o individualismo, por meio da figura do homem solitário, autossuficiente, que domina a natureza por meio da razão.¹⁰

⁹ O mesmo pensamento contaminou o personagem, quando mais tarde, após o resgate, retornou à ilha: “Minha ilha estava agora bastante povoada, e eu me considerava muito rico em súditos. E era uma reflexão alegre que muitas vezes eu fazia, como eu de fato parecia um rei. Em primeiro lugar, toda a terra era de minha propriedade, de modo que eu tinha sobre ela um direito inquestionável de domínio. Segundo, meu povo era perfeitamente submisso: eu era senhor e juiz absoluto, todos deviam as vidas a mim e por mim se dispunham a sacrificá-las, se preciso fosse” (DEFOE, 2011, p. 326).

¹⁰ Jonathan Swift, em *As viagens de Gulliver* (1726), ridiculariza os livros de grandes viagens, utilizando voz autobiográfica para parodiar alegações reais na ficção contemporânea. Ao contrário de Defoe, Swift satirizou o individualismo e o uso da razão.

Crusoé, nessa primeira etapa, trabalhou com o escopo de domesticar e racionalizar o ambiente hostil e selvagem. Trata-se de um estágio pré-jurídico¹¹ que diminui os riscos do ambiente e o prepara para o aparecimento de nativos, facilitando a sua integração às condições previamente estabelecidas.¹²

O estado de Crusoé, antes da chegada do nativo, não se confunde com o estado natural inicialmente apresentado por Hobbes e Locke¹³, por se referir a um estado de dominação da natureza, sem a participação de qualquer outro indivíduo, não havendo que se falar, nessa primeira etapa, em contrato ou vínculo social e, conseqüentemente, em ordem civil e regramento jurídico.¹⁴

Canibais e Sexta-feira: a companhia humana

Quando a ilha já está completamente explorada, a descoberta de uma única pegada na areia por parte do herói instaura um ambiente de incertezas e tensão. A pegada alerta para os sentimentos conflitantes do herói sobre a presença humana na ilha:

¹¹ Optamos por denominar de “pré-jurídico” esse estágio inicial de instalação na ilha, pois o meio social constitui elemento indispensável para o surgimento do direito, justamente por destinar-se a regulamentar a vida em sociedade.

¹² A integração do elemento autóctone ao sistema é planejada pelo próprio personagem: “Traria um sorriso aos lábios de um Estoico contemplar o momento em que eu e minha pequena família nos sentávamos para comer. Lá estava minha majestade, Príncipe e Senhor de toda a ilha, com as vidas de todos os súditos à minha absoluta disposição. Eu podia condená-los à força ou a ser arrastados por cavalos, conceder ou retirar sua liberdade, sem causar revolta a nenhum dos meus súditos” (DEFOE, 2011, p. 217).

¹³ O “estado de natureza” consiste no estado anterior à configuração da sociedade civil, composta por regras destinadas à organização dos interesses do homem. Segundo Hobbes, o estado de natureza representa qualquer situação em que não haja um governo instituído que estabeleça ordem. Em seu *Leviatã*, Hobbes ressalta a natureza egoísta dos seres humanos, gerando conflitos entre si. Assim, para não exterminar uns aos outros, necessitam de uma instituição de poder comum e soberana, que puna aqueles que não obedeçam ao pacto social. No estado de natureza vigorava a lei natural, segundo a qual cada indivíduo poderia aplicar a pena que considerasse justa ao infrator. A arbitrariedade, segundo ele, era um dos principais fundamentos para a constituição do Estado Civil. No *Segundo tratado sobre o governo civil*, Locke apresenta justificativas para o governo e os ideais necessários à sua viabilização. Assim como em Hobbes, os indivíduos celebram um contrato, mas não delegam seus direitos a um soberano absoluto, mas à própria comunidade.

¹⁴ No “estado natural”, como bem explica Richetti (2011, p. 33), em sua introdução à tradução de Flaksman, não existe uma ordem civil e o homem “também se encontra em constante estado de guerra com os outros homens, temendo que eles cheguem, matem-no e tomem tudo que possui. Embora Defoe não fosse um hobbesiano, seu herói, desde a chegada na ilha, vive num medo constante de inimigos desconhecidos, e na verdade tem bons motivos para tanto, como fica claro quando os canibais ali chegam e, finalmente, quando amotinados ingleses desembarcam em sua ilha”.

Aconteceu um dia, quando em torno do meio-dia me encaminhava para o meu barco, de eu ficar extraordinariamente surpreso com a marca de um pé descalço de homem na praia, claramente visível na areia: foi como se um raio me tivesse atingido, ou como se tivesse avistado uma aparição. Eu me pus à escuta, olhei a toda a volta, mas não ouvi e nem vi nada. Subi a um ponto mais elevado para enxergar mais longe, percorri toda a praia de ida e de volta, mas tudo sem resultado, e não vi outra pegada além daquela. Voltei até lá para verificar se encontrava alguma outra e se não podia ser minha imaginação; mas não havia a menor possibilidade disso, pois era exatamente a marca de um pé descalço, com todos os dedos, o calcanhar e todas as partes de um pé. Como tinha chegado ali eu não sabia, nem tinha como imaginar. Mas depois de inúmeros pensamentos agitados, completamente confuso e quase fora de mim, cheguei de volta à minha fortificação sem sentir, como se diz, o chão debaixo dos meus pés, mas aterrorizado até o último grau, olhando para trás a cada dois ou três passos, confundindo cada arbusto ou árvore e imaginando que cada tronco a uma certa distância era um homem. E nem sei descrever de quantas formas a imaginação assustada me representava as coisas, quantas ideias insensatas brotavam a cada momento em minha fantasia, e quantos caprichos estranhos e incontáveis ocorreram no caminho aos meus pensamentos. (DEFOE, 2011, p. 224)

Noutro dia, Crusóe encontra restos de um festim antropofágico na praia, vomita e faz um voto de exterminar os selvagens. A partir daquele momento, firma a sua própria orientação jurídica sobre os canibais:

Que autoridade ou direito tinha eu de me arrogar em juiz e carrasco daqueles homens, como se fossem criminosos, mas que aprazia ao Céu por tanto tempo deixar impunes, permitindo-lhes a execução de suas sentenças uns sobre os outros? Até que ponto aquelas pessoas tinham ofendido a mim, e que direito tinha eu de me envolver na contenda em torno daquele sangue, que derramavam uns dos outros de maneira tão promíscua? (DEFOE, 2011, p. 244)

Observa-se que, nesse ponto da narrativa, ocorre uma dissociação da pré-concepção europeia, pois Crusóe segue os seus próprios instintos e consciência: matar os canibais perpetuar as mesmas atrocidades imperialistas dos europeus¹⁵:

¹⁵ Montaigne, no trigésimo primeiro capítulo do livro dos *Ensaíos* registra suas reflexões acerca dos povos que habitavam o Brasil na época do descobrimento e que provocavam horror aos “civilizados” europeus pela ocorrência de práticas canibais. Montaigne (2009, p. 60-61) após relatar comportamento canibal dos silvícolas com relação aos seus inimigos, com propósito de se alimentarem, enfatiza que os bárbaros talvez fossem os próprios europeus, ao traçar um paralelo com o comportamento dos portugueses com relação aos seus inimigos: “[...] tendo percebido que os portugueses, ao se aliarem a seus inimigos, valiam-se de outra espécie de morte contra eles quando os prendiam – que era a

De outro modo, seria possível justificar a conduta dos Espanhóis em todas as barbaridades que praticaram na América, onde exterminaram milhões desses habitantes que, embora idólatras e bárbaros, praticando rituais sangrentos em seus costumes [...] ainda assim, em relação aos Espanhóis, eram de todo inocentes. E o extermínio deles em sua terra é tratado com o maior horror e aversão até pelos próprios Espanhóis em nossos dias, e por todas as demais nações Cristãs da Europa. (DEFOE, 2011, p. 245)

Com a chegada de um grupo de aproximadamente trinta canibais na ilha para realizar um ritual antropofágico, Crusoé apossa-se de suas armas e os observa à distância. Traziam consigo dois prisioneiros: um deles foi imediatamente abatido e, enquanto os silvícolas debruçavam-se sobre o corpo, o outro prisioneiro conseguiu empreender fuga, sendo perseguido. Crusoé atingiu um dos perseguidores com uma espada e atirou no outro, salvando o prisioneiro. Os demais autóctones fugiram, amedrontados com o disparo da arma de fogo.

O nativo salvo submeteu-se harmoniosamente ao inglês, estendendo-se no solo “com todos os sinais possíveis da gratidão mais humilde, fazendo muitos gestos exagerados de demonstração”, dando “todos os sinais de sujeição, servidão e submissão que se pode imaginar, para me dizer que seria meu criado pelo resto da vida” (DEFOE, 2011, p. 284). Crusoé o batizou de “Sexta-feira”, em homenagem ao dia em que se conheceram. Além disso, ensinou ao aborígene a chamá-lo de “amo”, dando a entender que este era o seu nome (DEFOE, 2011, p. 285). Ele também forneceu roupas ao índio, ensinou a sua língua, bem como seus valores éticos e religiosos. Serviu a Sexta-Feira um pedaço de carne de cabrito assado e o nativo, após experimentar, disse “que nunca mais haveria de comer carne humana” (DEFOE, 2011, p. 292).¹⁶

Crusoé determinou que o nativo executasse atividades braçais, com o objetivo de aumentar a produção. A ideia do contrato passa a ter um papel muito importante nas relações de escambo entre Crusoé e a personagem Sexta-Feira. Sobre a essencialidade dessas relações contratuais individuais, expõe Watt que

de enterrá-los até a cintura e picar de flecha o resto do corpo, para depois enforcá-los -, pensaram que essas pessoas vinham de outro mundo, semeadores do conhecimento de muitos vícios em sua vizinhança, muito superiores a eles em toda a sorte de maldades, e não tomaram como inoportuna essa espécie de vingança: julgando-as mais cruel que a deles, foram deixando o antigo costume para adotá-la”. Mais adiante enfatiza: “Nós podemos, portanto, chamá-los de bárbaros em vista das regras da razão, mas não em vista de nós mesmos, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie” (MONTAIGNE, 2009, p. 62).

¹⁶ J. M. Coetzee reescreveu a história de Crusoé, sob o título *Foe*, apresentando como personagem principal Susan Barton a qual se vê à deriva após o navio que viajava ser palco de um motim. No romance, Coetzee procura desconstruir o poder colonial, já que Sexta-Feira não aparece como um indígena ingênuo que aceita a versão religiosa, comportamental e linguística do europeu.

elas deixaram de ser baseadas nas instituições da família, da igreja ou do Estado, concentrando-se no próprio sujeito:

Nossa civilização como um todo baseia-se em relações individuais contratuais, em oposição às relações não escritas, tradicionais e coletivas das sociedades anteriores; e a idéia do contrato desempenhou um papel importante na evolução teórica do individualismo político. [...] Crusóe age como um bom lockeano – quando outras pessoas chegam à ilha, ele as obriga a aceitarem sua dominação mediante contratos escritos que reconhecem seu poder absoluto. (WATT, 1990, p. 58-59)

A relação de Crusóe com o índio Sexta-Feira demonstra a tentativa racional da personagem de concretizar sua pré-concepção da expansão imperialista europeia: Crusóe comporta-se como colonizador britânico, assumindo Sexta-feira o perfil do colonizado. Nesse sentido, Richetti ensina que o herói de Defoe é “o verdadeiro protótipo do colono britânico, assim como Sexta-Feira (o selvagem fiel que surge num dia de pouca sorte) é o símbolo das raças submetidas” (2011, p. 39). Tal relação espelha a história de submissão de povos e territórios conquistados por sistemas de conhecimentos determinados pela autoridade do pensamento europeu, baseada na superioridade intelectual e cultural do colonizador. Como ensina Bonnici, o centro constrói um sistema em que o colonizado forma a sua identidade como dependente do outro, tornando-se a única estrutura pela qual o colonizado compreende o mundo:

O colonizador, seja espanhol, português, inglês, se impõe como poderoso, civilizado, culto, forte, versado na ciência e na literatura. Por outro lado, o colonizado é descrito constantemente como sem roupa, sem religião, sem lar, sem tecnologia, ou seja, em nível bestial. (BONNICI, 2009, p. 265)

O direito emerge aqui, por meio da carga de pré-conhecimento do herói, como instrumento de dominação da classe dominante, no caso a classe burguesa. É nesse sentido que o socialismo concebe o direito: como norma coercitiva de conduta influenciada pelo poder econômico que se legitima por meio de um Estado de Direito. Nas palavras de Nader, o Estado “seria também uma instituição a serviço da classe dominante, pois, além de se estruturar por modelo jurídico, é fonte criadora do Direito. A extinção das classes provocará, igualmente, a extinção do Estado” (1999, p. 229).

Considerações finais

Em *Robinson Crusóe*, constatamos a passagem de um estado natural para um estado jurídico, mediante o abandono da barbárie em prol da vida civilizada e

normatizada. A dicotomia entre civilização e barbárie ou entre ordem e desordem faz-se nitidamente presente na formação do direito, pois este somente vem a lume a partir do rompimento com a desordem primitiva. Defoe, ao configurar sua personagem, nela incutiu os diversos elementos originários das mudanças provocadas pela Revolução Inglesa do século XVII, especialmente, o individualismo do sujeito moderno e o pensamento racional.

O arcabouço teórico de Lukács serviu para demonstrar a caracterização do herói como sujeito individual e isolado, em contraposição ao sujeito de alteridade que interage e interdepende do outro e da própria sociedade em que se encontra imerso. Os escritos de Watt, por seu turno, ratificaram a independência do sujeito em relação aos outros indivíduos no mundo moderno, assim como demonstraram que o estado individual impulsiona a ação criativa, desenvolvendo as potencialidades do sujeito para a formação de bens culturais, aí incluindo-se o direito. Esse novo tipo de subjetividade moderna e ocidental decorrente da descoberta do Novo Mundo, gera a produção de conhecimento, notadamente o conhecimento jurídico destinado a regulamentar as terras, riquezas e povos conquistados, conforme se pôde verificar das lições de Gumbrecht.

Portanto, a condição de isolamento e a figuração ativa de Crusoé, por meio da razão representaram condições fundamentais para o triunfo sobre os perigos iniciais, mediante a racionalização da ilha. A fabricação de instrumentos, a edificação de uma morada, a criação de barreiras protetivas contra os nativos e animais selvagens, representaram os primeiros passos para a institucionalização de feições jurídicas naquele espaço.

Se por um lado é certo que o herói de Defoe age de modo individual e autônomo, de acordo com a sua consciência, o que aparece endossado principalmente pela sua conduta de não exterminar os selvagens, distanciando-se dos padrões culturais europeus, por outro, não menos certo é o fato de que Crusoé chega à ilha com um conjunto de pré-compreensões do mundo europeu e age no sentido de concretizá-las. Se conseguiu superar o estado natural e o primitivismo, foi porque já havia vivido em sociedade, tendo levado consigo o conhecimento prévio que adquiriu. O pré-conhecimento revelou-se presente, sobretudo, nas relações entre discurso e poder, plasmadas na relação entre Crusoé e Sexta-Feira, representando a origem do Estado moderno, baseado em sentimentos de superioridade e de conquista.

Crusoé é o símbolo da construção de um mundo novo. Construção esta impulsionada pela individualidade, pelo emprego adequado da razão e da pré-compreensão do passado, o que possibilita o afastamento da barbárie e a implantação de princípios e regras civilistas. A lei exsurge o instrumento de interdição, de separação entre a civilização e a barbárie. O direito, na ilha, não foi algo dado, mas construído pelo individualismo, razão humana, bem como pela visão prévia de mundo da personagem.

GARDESANI, A. L. Individualism, rationalism and pre-comprehension as conditions of emergence of law in *Robinson Crusoe*, by Daniel Defoe. **Itinerários**, Araraquara, n. 51, p. 227-242, 2020.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to explore the emergence of law in a space characterized by isolation, by having as its conditions the individualism, rationalism, and pre-comprehension of the hero's world in Daniel Defoe's novel, Robinson Crusoe. The historical, social, and philosophical horizon of seventeenth-century England, centered on individual egocentrism and rational thought, combined with Lukács, Watt, and Gumbrecht's theoretical contributions about the condition of the individual subject and modern subjectivity, has the power to provide an adequate interpretation of meanings from the literary text and important reflections on the transition from the primitive state to the civilized state.*

■ **KEYWORDS:** *Individualism. Rationalism. Pre-comprehension. Law and Literature. Robinson Crusoe.*

REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas” In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana Zolin (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

COETZEE, John Maxwell. **Foe**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FLORENZANO, Modesto. **As revoluções burguesas**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich **A modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 1998.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2015.

LOCKE, John. **Segundo tratado sobre o governo civil**. Tradução de Marsely de Marco Dantas. São Paulo: Edipro, 2014.

LOPES, José Reinaldo Lima. **O direito na história: lições introdutórias**. São Paulo: Atlas, 2009.

LUKÁCS, György. “O romance como epopeia burguesa”. In: _____. **Arte e sociedade. Escritos Estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. p. 193-243.

_____. As formas de grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: _____. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariane de Macedo São Paulo: Duas Cidades. 2000.

MONTAIGNE, Michel de. **Dos canibais**. Tradução de Luiz Antonio Alves Eva. São Paulo: Alameda, 2009.

NADER, Paulo. **Filosofia do direito**. São Paulo: Saraiva, 1999.

REALE, Miguel. **O Estado democrático de direito e o conflito das ideologias**. São Paulo: Saraiva, 1998.

RICHETTI, John. Introdução. In: DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóé**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p.9-40.

SWIFT, Jonathan. **As viagens de Gulliver**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

WARD, Ian. **Law and literature: Possibilities and Perspectives**. New York: Cambridge UP, 1995.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEISBERG, Richard. **Poethics and Other Strategies of Law and Literature**. New York: Columbia University Press, 1992.

WEST, Robin. Communities, Texts and Law: Reflections on the Law and Literature Movement. In: **Yale Journal of law and humanities**, New Haven, v. 1, n. 1, 1988. p. 129-156.

WIGMORE, John. A List of Legal Novels. In: **Illinois Law Review**, Champaign, n. 3, p. 574-596, April, 1908.



RESENHA
REVIEW

RESENHA DE *STATES OF GRACE: UTOPIA IN BRAZILIAN CULTURE*, DE PATRÍCIA I. VIEIRA

Benjamin CHAFFIN*

VIEIRA, Patrícia I. *States of Grace: Utopia In Brazilian Culture*. New York: SUNY, 2018.

“Let Hawai’i be here,” [O Havaí, seja aqui?] sound out Caetano Veloso’s lines, dreaming of an ideal in “Menino do Rio”—one small instance of how ubiquitously utopian models of thought present themselves in Brazilian culture, echoing across a variety of media. Initially imagined as the island of Santa Cruz, Brazil is not just a canvas for mythology and speculation at the advent of the Age of Discovery—explored with dizzying erudition in Sérgio Buarque de Holanda’s *Vision of Paradise* [*Visão do Paraíso*]. Rather, as Patrícia Vieira lays out, it is a country with a particularly strong *utopian drive* (even for the Americas), in which utopian thought is adapted and perpetuated across the culture, applied and considered in various incarnations that parallel Thomas More’s imagining of the far-off island of Utopia. In literature alone, the study of such representations could lend itself to tomes. In her brief new book, *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture* (SUNY, 2018), Vieira is expert in leaping through time, following a broad path of utopian thought as she shifts between the panoramic and its emblematic representations in close-up. Despite the scope of the project and a variety of difficult source texts over four centuries, the book remains impressively accessible for those outside the field. In tracing the currents of this considered history, Vieira focuses on the reconciliation of two main models: one of a “paradisiac past” and one of a “messianic tradition of a utopian future” adapted to an increasingly secular environment (xv). Functionally, she argues, utopian models potentially provide an “intra-historical transcendence” and represent the drive to “valorize possibilities” and “jolt society out of a stagnant status quo” (xiv).

Her analysis begins with Father António Vieira, highlighting the 17th-century Jesuit’s role as a bridging figure between the New World and Old. Father António was, on the one hand, a recognized intellectual of Europe, friend and preacher to John IV [João IV], and on the other, a defender of indigenous rights,

* Doutorando na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, atuando nas áreas do modernismo, Ariano Suassuna, estudos literários cognitivos e Literatura das Américas.

a Tupí-Guaraní-speaking missionary in Brazil's hinterland. Vieira draws from a variety of his texts, while focusing primarily on *History of the Future* [*História do futuro*] as a bridging text that theorizes the realization of the Kingdom of Christ on Earth; it is a text that Father António viewed as performative, participatory in an ushering in of his conceptualized Fifth Empire (9). Initially drawing charges of heresy, the ultimate synthesis here is a reconciliation of the temporal and earthly with the spiritual, in which a secular emperor (John IV) and spiritual emperor (the Pope) will rule side by side. In this messianic kingdom, corporeality remains but does not rule human action (27); warfare conceptually disappears (25); and the distance between Christians, Jews, and indigenous peoples narrows in an idealized Catholic environment (6). Father António's fusion of the temporal and spiritual fuels, Vieira asserts, a large influence on utopian thought in Brazil (16). That being said, she focuses primarily on observing and identifying currents and patterns of thought rather than mapping out Father António's impact in specific representational terms.

Perhaps most familiar of the ideas set out in the book is that of Brazilian nature and the Amazon as feminine, which Vieira breaks down into two opposing categories—one of virginal and bucolic promise and another of wild, infernal threat (32-33). Following the model, these are set against exploitation, settlement, and superimposed Western societal organization as masculine. Vieira argues that a decline of the area's rubber boom in the first half of the 20th century creates the space for a resurgence of utopian thought in the familiar myths of the Hellenic warrior tribe, dreams of El Dorado, and an Edenic, uncorrupted landscape. She examines *The Mysterious Amazon* (1925) [*A Amazônia misteriosa*] by Gastão Crul, *Land of the Icamíabas* (1929) [*Terra de Icamíaba*] by Abguar Bastos, and a variety of subsequent texts by Oswald de Andrade. Through them she shows how the rise of communist politics and disillusionment connected to World War I find their expression in the trope of unconquered, matriarchal societies that live in proto-communist harmony with nature.

Vieira argues that this model of exploitation, feeding off a conception of local natural richness linked to nationalism, also finds its counterbalance in narrative that attempts to move away from anthropocentrism. While the effect, of what she terms *zoophytographia*, acquires a *utopian* label in the book, it is not so much a precise, competing utopian model, but, at a higher level, a cosmology - or even *state of grace* - that would disarm or potentiate utopian formulations. Present in Machado de Assis at the end of the 19th century, and more fully realized in the work of João Guimarães Rosa and Clarice Lispector, Vieira proposes the category of zoophytographia for literature that incorporates animal and plant perspectives into its narratives. Vieira traces the prevalence of this type of literature to an Amerindian perspectivism that works against notions human centrality and the objectifying of other living beings—epitomized in a shamanic tradition of interspecies fluidity. While she builds an important case for this influence, how and to what extent

this indigenous perspectivism might be responsible for creating, facilitating, or reinforcing the zoophytographic trend in Brazil seems difficult to delineate. For example, in Rosa's "Conversation of Bulls" ["Conversa de bois"], which Vieira examines, the perspectivism in the narrative potentially dialogues with a variety of aligned traditions, including assorted fables and *The 1001 Nights*. Vieira goes on to spend the most time in this chapter on Lispector, exploring the strong presence of flora and fauna throughout the writer's prose. Effectively presented as the greatest practitioner of Brazilian zoophytographia, Vieira extensively connects this element to Lispector's trademark metaphysical and ineffable currents. She is presented as an author who understands the elusiveness and impossibility of the non-human perspective. However, in pursuing it, argues Vieira, she manages "to alienate human beings themselves, to defamiliarize our habits and social norms" and, as with the cockroach in *The Passion According to G.H.* [*A paixão segundo G.H.*], appreciate the "shared life that traverses them both" (86, 94).

Utopian (and dystopian) conceptions of the future often address an environment in which society is no longer structured around labor. Vieira briefly surveys a thread of intellectual thought going back to the Industrial Revolution, which celebrates leisure and speculates on a diminished need for work as civilization progresses. She highlights Ulrich Beck's concept of *Brazilianization* [*Brasilianisierung*], as an inversion of Western development, in which Brazil potentially serves as a model for the "informality, flexibility, and, above all... ductile approach to formal work" awaiting everyone (118). This model, she points out, has its roots in Golden Age notions of the past and a prelapsarian, pre-arrival Brazil in which exertion was limited or unnecessary. Homing in on the Modernists' appropriation of the indigenous figure, she reads *Macunatma* as a revindication of idleness and references Oswald de Andrade's utopian vision of a future that will see the reconquest of leisure and usher in the higher pursuits that come with it. In this schematic, the *malandro* becomes a champion of leisure, and, citing Roberto Schwarz, a figure resistant to the modernizing, capitalistic project of the Brazilian dictatorship years (137). Vieira argues that if work, in Marcusean and Freudian terms, means a repression of the sexual instinct, the *malandro* becomes a figure of liberation for the future utopia. With Roberto da Matta as a point of departure, she sees the *malandro* as the embodiment of the Carnival spirit, and Carnival as utopian in its lack of work, playfulness, sexual liberation, and linking of members within the culture. While negative aspects of the *malandro* are skipped over, the theory here, drawing from a wide variety of primarily familiar concepts, creates a wonderfully creative and compelling composite.

The book rigorously incorporates a large range of study, from foundational theory within and outside the field to newer viewpoints, including ecocriticism. In this journey, it utilizes canonical and more obscure literature with equal ease, working toward an innovative and deeply rich amalgamation. In bringing it to an

end, Vieira saves her more contentious conclusions for a speculative close that sees utopian models as the consideration of the marginalized within a society and effectively “a sociopolitical alternative to the ruling global order” (155). In a final, tantalizing argument, she sees the pervasiveness of utopian thought across Brazilian culture, and its misapplication, as contributing to two familiar opposing poles in the country. In this model, intensely national *ufanista* sentiment and acute, berating self-criticism permeate throughout the culture, feeding off unrealistic expectations of what is, in essence, a fantastic far-off island.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Aetna*, p. 93.
Aldeia *Maraka'Nà*, p. 35.
Aluno, p. 93.
Culturas indígenas amazônicas, p. 157.
Chrétien de Troyes p. 139.
Da imperfeição, p. 209.
Direito e literatura, p. 227.
Ecocriticismo, p. 17, p. 127.
Ecopoesia, p. 17.
Ensino, p. 93.
Espaço p. 139.
Etiologia, p. 157.
Fantasia, p. 127.
Florestas, p. 127.
Foucault, p. 81.
Greimas, p. 209.
Indígenas, p. 197.
Individualismo, p. 227.
Instrumentos musicais, p. 197.
Jaime Rocha, p. 81.
Lâmina, p. 81.
Literatura amazônica, p. 157.
Literatura de informação, p. 197.
Literatura e Cinema, p. 209.
Literatura e meio ambiente, p. 65.
Literatura moçambicana, p. 51, p. 65.
Literatura, p. 127.
Manoel de Barros, p. 17.
Mia Couto, p. 51, p. 65.
Mineração, p. 111.
Música, p. 197.
Narrativa, p. 111.
Narrativas indígenas amazônicas, p. 157.
Natureza, p. 111.
Natureza, p. 127.
Necrophilia, p. 81.
Normatividade, p. 139.
Pasolini, p. 209.
Perspectivismo ameríndio, p. 157.
Pluriversidade, p. 35.
Poesia Brasileira Contemporânea, p. 17.
Poesia didática, p. 93.
Poesia, p. 81, p. 111.
Preservação, p. 111.
Professor, p. 93.
Racionalismo. Pré-compreensão, p. 227.
Racismo ambiental, p. 65.
Rexistência, p. 35.
Robinson Crusoe, p. 227.
Romance p. 139.
Romantismo, p. 139.
Teorema, p. 209.

SUBJECT INDEX

- Aetna*, p. 93.
Amazonian literature, p. 157.
Amazonian native cultures, p. 157.
Amerindian perspectivism, p. 157.
Chrétien de Troyes, p. 139.
Contemporary Brazilian Poetry, p. 17.
De l'Imperfection, p. 209.
Didactic poetry, p. 93.
Ecocriticism, p. 17, p. 127.
Ecopoetry, p. 17.
Environmental racismo, p. 65.
Etiology, p. 157.
Fantasy, p. 127.
Forests, p. 127.
Foucault, p. 81.
Greimas, p. 209.
Individualism, p. 227.
Information literature, p. 197.
Indigenous peoples, p. 197.
Jaime Rocha, p. 81.
Lâmina, p. 81.
Law and Literature, p. 227.
Literature and Cinema, p. 209.
Literature, p. 127.
Manoel de Barros, p. 17.
Maraka 'Nà Village, p. 35.
Mia Couto, p. 51, p. 65.
Mining, p. 111.
Mozambican literature, p. 51, p. 65.
Music, p. 197.
Musical instruments, p. 197.
Narrative, p. 111.
Native amazonian narratives, p. 157.
Nature, p. 127.
Nature, p. 111.
Necrophilia, p. 81.
Normativity, p. 139.
Novel. Space, p. 139.
Pasolini, p. 209.
Pluriversity, p. 35.
Poetry, p. 81, p. 111.
Pre-comprehension, p. 227.
Preservation, p. 111.
Rationalism, p. 227.
Rexistence, p. 35.
Robinson Crusoe, p. 227.
Romanticism, p. 139.
Student, p. 93.
Teacher, p. 93.
Teaching, p. 93.
Theorem, p. 209.

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlim de, p. 209.

CANTARIN, Márcio Matiassi, p. 51.

CANTUÁRIO, Victor André Pinheiro, p. 17.

CASTRO, Alexandre Amaro e, p. 111.

CHAFFIN, Benjamin, p. 245.

CHINELLATO, Giovanna, p. 127.

GARDESANI, André, p. 227.

GOMES, Daniel de Oliveira, p. 81.

GUIDA, Angela Maria, p. 65.

LEITE, Renata Daflon, p. 35.

MELO, Gleidson André Pereira de, p. 65.

PERES, Marcos Flamínio, p. 139.

RODRIGUES, Wallace, p. 197.

SÁ, André Corrêa de, p. 181.

SÁ, Lúcia, p. 157.

TREVIZAM, Matheus, p. 93.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

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 até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

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 e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



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
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

