

Literatura Comparada: Circulação Literária e Cultural

Volume **4**



Organizadores
Fernando Simplicio dos Santos
Allison Leão



Coleção *Discipuli*

Volume 4

LITERATURA COMPARADA, CIRCULAÇÃO LITERÁRIA
E CULTURAL

Fernando Simplicio dos Santos

Allison Leão

Organizadores



EDUFRR
Boa Vista - RR
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA – UFRR

REITOR

José Geraldo Ticianeli

VICE-REITOR

Silvestre Lopes da Nóbrega

EDITORA DA UFRR

Diretor da EDUFRR

Fábio Almeida de Carvalho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Gursen de Miranda

Anderson dos Santos Paiva

Bianca Jorge Sequeira Costa

Fabio Luiz de Arruda Herrig

Georgia Patrícia Ferko da Silva

Guido Nunes Lopes

José Ivanildo de Lima

José Manuel Flores Lopes

Luiza Câmara Beserra Neta

Núbia Abrantes Gomes

Rafael Assumpção Rocha

Rickson Rios Figueira

Rileuda de Sena Rebouças



Editora da Universidade Federal de Roraima
Campus do Paricarana – Av. Cap. Ene Garcez, 2413,
Aeroporto – CEP: 69.310-000. Boa Vista – RR – Brasil
e-mail: editora@ufr.br / editoraufrr@gmail.com
Fone: + 55 95 3621 3111

A Editora da UFRR é filiada à:



Copyright © 2020
Editora da Universidade Federal de Roraima

Todos os direitos reservados ao autor, na forma da Lei.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Projeto Gráfico e Capa

George Brendom Pereira dos Santos

Foto Capa

Jaider Esbell

Diagramação

Victor dos Santos Mafra

Revisão Técnica

Edna Paula Marcelino Magalhães

Dados Internacionais de Catalogação Na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

L776 Literatura comparada: circulação literária e cultural / Fernando Simplicio dos Santos, Allison Leão, organizadores. – Boa Vista : Editora da UFRR, 2020. 186 p. ; – (Coleção: Discipuli ; volume 4).

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-86062-99-1.

Livro eletrônico.

1 – Literatura. 2 – Crítica literária. 3 – Teoria literária. 4 – Amazônia. I – Título. II – Santos, Fernando Simplicio dos. III – Leão, Allison. IV – Universidade Federal de Roraima.

CDU – 82.091

Ficha Catalográfica elaborada pela Bibliotecária/Documentalista:
Shirdoill Batalha de Souza - CRB-11/573 - AM

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores.
O texto deste livro foi avaliado e aprovado por pareceristas ad hoc.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
---------------------------	----------

CIRCULAÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL

A LITERATURA DE VIAGEM E A CIRCULAÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL.....	8
--	----------

Andrea Reis da Costa

O POUSO DE DANTE NA ESPANHA.....	20
---	-----------

Anne Caroline do Nascimento Ribeiro

Juciane dos Santos Cavalheiro

“LÁPIDE E VERSÃO”, PASSADO E PRESENTE: O MOVIMENTO DE LEITURA E ESCRITA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO.....	32
---	-----------

Susanna Dias de Faria

LISBOA, UMA CIDADE LITERÁRIA.....	41
--	-----------

Tereza Maria Tavares dos Santos Jorge

A PERSPECTIVA COMPARADA NA OBRA MEMORIAL DE BUENOS AIRES DE ANTÔNIO FERNANDO BORGES.....	53
---	-----------

Rosiane Valeska Carvalho das Neves

Tatiana da Silva Capaverde

**A METALINGUAGEM E “O VAZIO”
COMO ESTRUTURAS POÉTICAS EM
COMPOSIÇÕES DE EDUARDO MARTINS.....66**

Marinalva Francisca da Silva Gama

Fernando Simplício dos Santos

**AS PALAVRAS MÁGICAS DE RÓMULO
GALLEGOS E JUAN SOLITO.....82**

Riane de Deus Lima

**DIÁSPORA E FEMINICÍDIO:
O SILENCIAMENTO DAS MULHERES
NA FICÇÃO CABO-VERDIANA.....97**

Jorlaíne Monteiro Girão de Almeida (UNIFAP)

Yurgel Pantoja Caldas

CIRCULAÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL PELA AMAZÔNIA

**DESLOCAMENTOS NOS ROMANCES
DE NENÊ MACAGGI.....108**

Silvia Marques de Almada

**A METAMORFOSE PROVOCADA PELO
INSÓLITO E PELA DESSEMELHANÇA
NA OBRA TERRA ENCHARCADA
DE JARBAS PASSARINHO.....121**

Maria Rita Rodrigues Constâncio Menezes

**“MAMA GUGA”: DELICADEZAS E VIOLÊNCIAS
NAS TRAMAS DOS RIOS AMAZÔNICOS.....135**

Carla Patrícia Ribeiro Nobre

Yurgel Pantoja Caldas

**AUTORIA, IDENTIDADE E CULTURA
AMAZÔNICA EM “AMAZONAS,
PÁTRIA DA ÁGUA” DE THIAGO DE MELLO.....149**

Elysmeire da Silva de Oliveira Pessôa

Mara Genecy Centeno Nogueira

**A AMAZÔNIA DO MÁRIO DE ANDRADE EM
MITOS E PAISAGENS: DE MACUNAÍMA AO
TURISTA APRENDIZ.....160**

Emily Louise David Lemos

Sheila Praxedes Pereira Campos

**CONCEITOS LITERÁRIOS EM UMA
ABORDAGEM AMAZÔNICA.....173**

Nilvani Rodrigues Cabral

SOBRE OS AUTORES.....183

APRESENTAÇÃO

Fernando Simplicio dos Santos

Allison Leão

Os artigos que fazem parte deste quarto volume da Coleção Discipuli – bem como ocorrerá com as duas próximas edições – foram elaborados durante a pandemia do Coronavírus, isto é, no decorrer do ano de 2020. Estando aqui separados em duas seções distintas (Circulação literária e cultural; Circulação literária e cultural pela Amazônia), são textos escritos a partir de aulas ministradas em ambiente virtual, especificamente, frutos de duas disciplinas que englobaram, mais ou menos, cem discentes. Nesse sentido, para a realização do projeto, foi formada uma rede de cooperação responsável por juntar os seguintes programas de Pós-Graduação: da Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal de Roraima (UFRR), Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Graduandos, mestrandos, doutorandos e egressos de todas as instituições envolvidas nesta empreitada desenvolveram os escritos publicados nesta edição, tratando basicamente de temáticas analisadas em sala de aula, e que, graças ao esforço dos integrantes da Editora da Universidade Federal de Roraima (EdUFRR), agora passam a estar disponíveis ao público geral.

Para a efetivação do mencionado projeto, gostaríamos de agradecer especialmente aos professores José Luís Jobim (UFF), Fábio Almeida de Carvalho (UFRR), Roberto Mibielli (UFRR), Sheila Praxedes Pereira Campos (UFRR), Verônica Prudente Costa (UFRR), Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina (UNIR), Mara Genecy Centeno Nogueira (UNIR), Fernando Simplicio dos Santos (UNIR), Juciane dos Santos Cavalheiro (UEA), Allison Marcos Leão da Silva (UEA) e Yurgel Pantoja Caldas (UNIFAP).

Enfim, destacamos que este quarto volume da Coleção Discipuli traz aos leitores apreciações que, sem dúvida, contribuirão para o aperfeiçoamento da pesquisa atinente às áreas de história, crítica e teoria literária, além de contextualizarem análises de obras literárias cujas temáticas tratam da Amazônia e das teorias da transculturação, da representação, da aclimatação, da falta entre muitas outras expostas em detalhes no decorrer desta obra. Assim, encerramos esta apresentação, mais uma vez, reiterando os nossos agradecimentos aos autores, pareceristas e toda a equipe da EdUFRR.

A LITERATURA DE VIAGEM E A CIRCULAÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL

Andrea Reis da Costa

As narrativas que escritores-viajantes produziram ao longo dos séculos, desde os primórdios da colonização até o final do primeiro reinado, tiveram um papel por demais importante na concepção da imagem que a Europa formou para si a respeito do Novo Mundo. Mas, para além disso, também influenciou na maneira como nós, habitantes do continente sul-americano, construímos, para nós mesmos, a nossa própria imagem.

Dentre os muitos temas que abordaram, as narrativas de viagem abriram janelas para se espreitar o que acontecia em espaços privados, nos recônditos dos lares. A privacidade do âmbito doméstico, durante muito tempo, não constituiu objeto de apreciação e pesquisa para estudiosos e historiadores; seja por pudor, ou por não parecer tema de relevância histórica, ou, ainda, por submissão ao sistema de valores de uma sociedade patriarcal, na qual somente o homem se apresenta como agente da vida pública, esta sim, meritória de reconhecimento e consideração. Na sociedade do Brasil Império, a vida privada se ocultou em uma espécie de bruma de indiferença e alheamento. Tão somente temas como a economia, os Estados e as sociedades eram considerados pertinentes e dignos de interesse. A história da mulher brasileira, delimitada dentro do espaço domiciliar e excluída da vida pública, manteve-se em uma espécie de limbo. Nessa conjuntura, a literatura e, mais em particular, os relatos de viagem contribuem grandemente para o conhecimento da trajetória da mulher na sociedade brasileira, seu lugar e suas atribuições no Brasil do Oitocentos.

O que encontramos dos registros da história das mulheres brasileiras foi elaborado e narrado sob a perspectiva masculina, quer por nossos compatriotas, quer por inúmeros viajantes que publicaram seus registros sobre nosso país. Os viajantes franceses, com grande frequência, expuseram em seus relatos um panorama da condição feminina no Brasil do século XIX. Seus testemunhos apresentam situações de extremo contraste, variando de acordo com a região visitada, a raça e a posição social dessas mulheres. Muitas vezes, expõem circunstâncias bastante penosas: miséria, violência, enclausuramento, sujeição, falta de instrução e abandono à ociosidade. Relatos que revelavam seu silêncio

e exclusão eram comuns. Ao entrarem em alguma casa, frequentemente, os viajantes viam vultos femininos escondidos atrás das portas. Estes, assim que notados, desapareciam. Nessa sociedade escravocrata e predominantemente rural, as tramas da vida pública e política eram tecidas por latifundiários e coronéis, enquanto as mulheres eram confinadas ao espaço da casa e do quintal, propriedade e produto do homem.

Os relatos desses viajantes, navegantes e cronistas, que contavam como percebiam os povos e costumes com os quais tinham contato, são, inquestionavelmente, um acervo muito fecundo para as pesquisas em torno desse Novo Mundo.

A partir do Renascimento, a Europa despertou para uma percepção mais ampla de mundo. Os jesuítas, que acompanharam as viagens dos descobrimentos, foram os primeiros que tornaram conhecidos no Velho Mundo os relatos de suas missões. Abalados em suas convicções, os europeus se viram diante da descoberta do “outro”. O século da expansão marítima descortinou para a Europa um universo novo e desconhecido, que povoou as imaginações de toda sorte de mitos e fantasias. Ao longo dos primeiros séculos de expansão marítima, os europeus criariam para si toda sorte de fábulas e fantasias, alimentando de mitos a imaginação das massas.

Aos Estados ibéricos que dominavam as colônias americanas interessava manter suas possessões o mais resguardadas possível da circulação de pessoas livres que não fossem de origem portuguesa ou espanhola, o que foi possível por quase dois séculos. Apesar de esporádicas investidas de ingleses, franceses e holandeses e de, até mesmo, alguns eventuais sucessos no estabelecimento destes nas colônias, a Coroa lusitana conseguiu barrar essas investidas e reassumir o controle militar e administrativo da região até, pelo menos, o século XVIII.

Os portugueses realmente nunca se empenharam muito em produzir informações sobre suas vastas colônias nos trópicos, nem mesmo as destinadas ao consumo interno, destinadas a auxiliar no processo de exploração e colonização da terra. Ilustrativas de tamanho pouco caso são as inúmeras obras escritas na colônia durante os séculos XII e XVIII, que vieram a público somente nos séculos XIX e XX, obras que vão da pitoresca carta de Caminha à importante História do Brasil de Frei Vicente de Salvador. Das prensas portuguesas não saíram nem mesmo livros escritos por estrangeiros relacionados ao Brasil ou a outras partes do globo (FRANÇA, 2008, p. 12).

O cuidado ibérico em não acender a cobiça sobre suas terras de além-mar fez com que a nação portuguesa não traduzisse nem publicasse em língua

portuguesa nenhum dos sucessos editoriais tão em voga entre a elite letrada da Inglaterra, França, Alemanha, Itália e Holanda. Para Portugal e Espanha, havia bons motivos para não alimentar essa crescente curiosidade sobre o novo mundo, sobretudo quando se descobriu ouro e diamantes no Brasil. Nesse período, não só os estrangeiros não eram bem-vindos, mas os próprios conterrâneos lusitanos deveriam ser afastados, principalmente, das regiões de mineração.

[...] a terra de Bartolomeu Dias, Vasco da Gama, Cabral, Magalhães e tantos outros homens que colaboraram ativamente para ampliar as dimensões do mundo conhecido pelo Velho Mundo não somente deixou de informar sobre suas terras de além-mar, como não se interessou pelas informações que outros estavam produzindo sobre suas ou sobre outras terras “descobertas (FRANÇA, 2008, p. 13).

A tentativa de afastar estrangeiros foi tão intensiva em determinado período que, com a unificação das coroas de Portugal e Espanha, em 1591, a vinda de estrangeiros para a América portuguesa foi interdita e, quatorze anos mais tarde, proibiu-se sua presença na colônia, estipulando-se o prazo de doze meses para que os residentes se retirassem. A interdição nunca foi plenamente respeitada, mas, com toda certeza, restringiu bastante o número de navios e estrangeiros em solo brasileiro.

O bloqueio às incursões, que durante os primeiros séculos representava uma ameaça à hegemonia ibérica nas Américas, não pôde se sustentar indefinidamente. As profundas mudanças trazidas pela evolução da ciência e pela revolução industrial transformaram para sempre o panorama mundial: avanços científicos e tecnológicos impulsionaram os transportes e facilitaram os deslocamentos e o desenvolvimento e a vulgarização das ciências naturais estimularam o desejo de conhecer e explorar as terras de além-mar. Era necessário reunir materiais que comprovassem as teorias, que pudessem ser estudados na universidades e que enriquecesse os acervos dos museus, instituições e acervos particulares. Muitas dessas viagens eram financiadas pelos governos dos países desses cientistas itinerantes. As viagens intercontinentais, significativamente mais rápidas e seguras, tornaram-se, então, mais frequentes e regulares.

A Primeira Revolução Industrial, que ocorreu, primeiramente, na Inglaterra, no final do século XVIII, início do século XIX, dinamizou o transporte de matéria-prima e de pessoas, impulsionando a distribuição de mercadorias. Logo, outros países como a França, Bélgica, Holanda, Rússia, Alemanha e Estados Unidos, seguindo a Inglaterra, ingressaram nesse novo modelo de produção industrial. A expansão do comércio e a procura de novos mercados tornaram

o Brasil e, também, as colônias espanholas alvos de renovada cobiça dessas emergentes potências europeias.

O início do século das luzes trouxe consigo o culto da razão, da liberdade e da igualdade entre os homens, minando a autoridade da igreja e da monarquia. Os antigos valores e o sistema feudal se esfacelaram. A Europa, antes unificada sob o controle da igreja, formava, desde a Renascença, um conjunto de nações autônomas e distintas. Esses novos países, fundados no comércio, viram erguer-se uma classe média urbana próspera como nunca houvera antes. Progressivamente, a filosofia se concentrava em questões sociais e políticas. Contrariamente às ideias de Hobbes, filósofo inglês século XVII, que divulgara sua compreensão de que o ser humano era instintivamente interessado e dedicado a si mesmo e, portanto, necessitado de uma sociedade que impusesse freios a esses instintos egocêntricos, o francês Jean-Jacques Rousseau, por sua vez, disseminara sua visão de uma natureza humana bem mais nobre, sendo corrompida pela perversa e nociva influência da sociedade. No final do século XVIII e início do século XIX, a visão de Rousseau sobre o caráter belo, inocente e virtuoso do estado natural do homem refletia-se nas artes e na literatura do movimento romântico. Ao longo século XIX, consolidou-se a crença no progresso da humanidade e da ciência, mas o mito do *bon sauvage*, proposto por Rousseau, ainda pairava na imaginação dos europeus, disseminando a dupla concepção de um lugar que seria ao mesmo tempo o Éden e o inferno.

Assim, a experiência de viajar foi mudando de natureza: deixando de ser o indício de um caráter mais curioso e excêntrico, passou a se expandir, alcançando um público mais amplo e diversificado. Sob o impulso de um novo sentimento cosmopolita, viajar passaria a ser um acontecimento mais amplo e de ocorrência mais frequente. Para uma elite cultural europeia, seria o complemento da erudição, parte imprescindível do processo de educação

[...] o mundo passou a ser visto como uma grande escola; percorrê-lo contribuía para o amadurecimento do espírito e do intelecto e para a aquisição de um horizonte cultural indispensável à época moderna [...]. Viajar tornou-se uma aspiração social – a experiência com a que se coroava a formação da personalidade requintada. (QUINTANEIRO, 1995, p. 16).

Se, no século XVIII, as expedições de caráter científico se multiplicaram, no século XIX, são incontáveis os motivos para se aventurar por terras desconhecidas: colonização, guerras, evangelização, estudos, explorações, comércio, emigração.

A Europa exercia, então, simultaneamente, um movimento de expansão e de integração desse Novo Mundo. A vinda de viajantes e exploradores franceses ao Brasil no século XIX se deu nesse movimento de descoberta e percepção do mundo, no qual foi sendo construído o conceito de “civilização”, em oposição à ideia de uma “natureza selvagem”. Por esse prisma, as descrições e observações sobre uma região, seus habitantes e sua população autóctone, eram sempre feitas sob o ângulo da comparação com a Europa. As diversas experiências relatadas pelos escritores-viajantes nos mostram esse encontro com a alteridade, observada e interpretada através de uma concepção de civilização, que é associada à ideia de “progresso da humanidade”.

O desejo de evasão, de si mesmo e de um mundo abalado por transformações econômicas, sociais e pela crise de valores religiosos, explica, não somente a expansão do interesse pelo tema nos meios de comunicação, como também o gosto pelas viagens e a atração pelo exotismo. Grandes nomes da literatura francesa do século XIX, como também de outros países europeus, publicaram seus livros de viagem: Victor Hugo, Alexandre Dumas, Stendhal, Chateaubriand, Alexis de Tocqueville, Lamartine, Nerval, Flaubert e Fromentin, para citar alguns. Alguns desses autores escrevem obras baseadas em suas experiências, porém, outros se utilizam de outros relatos como fontes para redigir seus livros. O gosto pelo exotismo não fica restrito aos relatos de viagem, mas se expande, penetra e impregna a literatura, alimentando-a de imagens, de heróis e de mitos. A segunda metade do século XIX vê, assim, como diz Tadié (TADIÉ, 1984, P.39), “nascem uma geração dominada – como na pintura de Coubert, Renaud e Renoir – pelo ‘sentimento de planeta’”, uma visão amplificada na direção do cosmos.

Nas últimas décadas, relatos de viajantes ganharam destaques nos meios acadêmicos. Essas narrativas constituem para nós, hoje, inestimável fonte de informação sobre o Brasil colonial e imperial, e sobre a construção da identidade nacional, ainda que tais fontes documentais revelassem, frequentemente, um discurso acentuadamente etnocêntrico e impregnado dos valores da cultura europeia. Não obstante, não se pode desprezar a importância dessas observações que nos permitem resgatar, mesmo que sob a mediação da cosmovisão europeia, preciosas informações sobre o caráter sociocultural de uma região ou de um povo. Entretanto, para que possamos recolher informações úteis ao conhecimento de nosso passado, não poderemos fazê-lo de forma proveitosa sem passá-las pelo filtro de uma análise conscienciosa do texto, considerando a subjetividade de assertivas apresentadas como fatos, mas que revelam, sobretudo, a parcialidade

de opiniões e conceitos forjados a partir de um longo caminho de construção cultural. Os relatos nos falam não somente dos lugares e povos visitados, mas também e, sobretudo, sobre quem os escreve: o quê e como pensam, como assimilaram e elaboraram as ideias de seu tempo.

As narrativas de viagem, frequentemente, nos trazem relatos do que acontecia no âmbito doméstico, e a leitura que os viajantes faziam dos usos e costumes das famílias em diferentes regiões do Brasil. E não pensemos que suas narrativas se restringem à descrição da rotina cotidiana, de homens, mulheres e crianças das famílias brasileiras. Situações de estranheza são comumente evidenciadas no discurso do viajante. E, para aqueles que puderam ter um maior acesso ao espaço doméstico, a condição feminina foi, por inúmeras vezes, objeto de estupefação, admiração ou censura.

Assim, a literatura de viagem tem sido sistematicamente utilizada como fonte de pesquisa por aqueles que se interessam pela história e análise social e antropológica da sociedade brasileira. Entretanto, para a compreensão destes relatos, é preciso levar em conta os contextos, tanto de origem, quanto de circulação destes autores, assim como os diferentes perfis e características dessas escritas e de seus escritores. Narrativas de viagem são, em sua maior parte, depoimentos de situações testemunhadas. Não são todas diários de viagem, como a obra do naturalista Francis de Castelnau, mas relatos redigidos, em grande parte, posteriormente, a partir de anotações originais. Diferem em sua forma, conteúdo e extensão, mas constituem a narrativa daquilo que, para o escritor-viajante, efetivamente ocorreu e se conservou em sua memória. O caráter de fonte primária, de testemunho, não nos permite pensar em uma “realidade” dos fatos. Como bem aponta Miriam Moreira Leite, por trás do texto manifesto, há um texto latente na interpretação desses fatos ou na seleção e organização do que a memória decidiu priorizar¹. O relato de uma mesma situação, grupo ou circunstância, em um mesmo espaço físico e cronológico, pode variar de acordo com a cosmovisão, posição política, crença religiosa, biografia, grau de instrução, profissão ou extrato social do autor, sua escolha e abordagem da temática e o círculo de leitores a quem ele destina sua narrativa.

Seria imprudente e ingênuo acreditar que tais relatos, mediados pelo lugar de enunciação de seus autores, apresentam opiniões neutras e informações acuradas. Muitas vezes, os relatos são carregados de preconceitos. De seu lugar de autoridade, esse homem europeu, possuidor de uma educação formal superior, detém a

1 LEITE. 1993. p. 21.

prerrogativa da construção de sua narrativa, espelhando a visão e os interesses do estrangeiro sobre o meio que ele descreve. Jean Marcel Carvalho França, em seu livro **A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII**, toma para si a premissa do historiador mexicano O’Gorman, quando afirma que a América, na verdade, não foi “descoberta” pelos europeus, e sim, inventada e construída pela cultura do Velho Mundo (2012, p.9).

O ensaio de Carvalho França citado é um bom indicativo de como o universo da escrita de viagem era majoritariamente masculino. Ele é resultado da compilação e tradução de uma série de testemunhos deixados por estrangeiros que passaram pelo país entre 1516 e 1808, período colonial, portanto, anterior ao período que analisamos. Contudo, retrocedendo um pouco no tempo, podemos observar o papel social da mulher desde então, e perceber quão lenta foi sua apropriação do espaço que lhe foi historicamente negado e quão tardio e vagaroso foi o início de sua inserção no espaço público.

Inspirado em O’Gorman, Carvalho França procura, ao catalogar e analisar esses testemunhos de viajantes europeus pela colônia portuguesa na América, compreender o processo de construção do Brasil e dos brasileiros, no e pelo vocabulário europeu dos séculos XVI, XVII e XVIII. Os documentos que reuniu revelam como determinados grupos humanos construíram a realidade para si próprios e definiram socialmente o que era ou não verdadeiro sobre os lugares e povos visitados. É interessante observar que no *corpus* discursivo estudado por França, que reúne cerca de 120 narrativas de europeus que transitaram pelo Brasil, ao longo desses três séculos, só há um relato feminino. Em seu “Quadro de viajantes consultados”, França elenca 117 narradores: navegadores, engenheiros, médicos, religiosos, marinheiros, cartógrafos, naturalistas, militares, diplomatas e comerciantes. O estudo em questão, só faz referência a uma única mulher, à inglesa Jemima Kindersley, que esteve em Salvador, catalogada como “aventureira”.² A coletânea de Jean Marcel Carvalho França não constitui um exemplo isolado do apanágio do sexo masculino no que diz respeito à literatura de viagem. Basta folhear qualquer outra antologia ou repertório de viagens, para perceber a prerrogativa masculina sobre esse gênero literário. É certo que há, sim, registros de mulheres viajantes que, como Adèle Toussaint-Samson, Maria Graham, Elysaabeth Agassiz, Jemima Kindersley, Elizabeth Macquarie e Rose Freycinet, escreveram e tiveram publicados seus relatos sobre o Brasil. Carvalho França, inclusive, organizou uma pequena antologia de textos que reuniu escritos

2 FRANÇA, 2012.

destas três últimas mencionadas³. Entretanto, essas três viajantes, duas inglesas e uma francesa, selecionadas por ele por serem pioneiras, de um período em que as viagens ainda não tinham se tornado tão corriqueiras, não tiveram aqui uma estadia tão prolongada e profícua, tampouco um contato tão íntimo com os brasileiros como o que tiveram a francesa Adèle Toussaint-Samson ou a inglesa Maria Graham.

Grande parte dos livros de viagem é manifestamente um esforço em esboçar uma visão geral da vida brasileira. De um modo geral, as mulheres viajantes escreveram relatos menos ambiciosos que boa parte dos escritores masculinos, e de caráter mais pessoal. As viajantes têm o mérito de nos trazer importantes aspectos da condição de vida feminina no cotidiano dos países visitados, vistos pela perspectiva de uma congênera.

A historiadora Cláudia Santos⁴ afirma que, se os viajantes não são a fonte mais importante para a historiografia nacional, seu aproveitamento para estudos históricos, sociológicos e antropológicos não se perdeu, pelo interesse na riqueza de suas descrições sobre as diversas regiões do país e as numerosas referências à vida cotidiana das populações. Para ela, a narrativa de viagem é um texto literário e, “antes de tudo, a expressão de um encontro particular entre o estrangeiro e o país visitado”⁵.

Os franceses ocupam um lugar de destaque na literatura de viagem, que é, sem dúvida, uma das fontes mais visitadas pelos interessados nos aspectos históricos e sociológicos do Brasil. Na década de 1930, Gilberto Freyre salientou as diferenças entre esses relatos, que variam em termos de qualidade, relevância e veracidade. Freyre também classificava os seus autores como “amigos” ou “inimigos” do Brasil, de acordo com as opiniões favoráveis ou antagônicas ao país. Estes termos, aliás, já eram utilizados no século XIX por certos viajantes e em documentos oficiais.

Por serem estrangeiros, os viajantes, muitas vezes, revelavam uma percepção mais aguçada que a dos habitantes nativos, no que diz respeito aos acontecimentos, situações e relações sociais. Estes últimos, com exceção de alguns observadores mais perspicazes, por estarem acostumados e integrados aos costumes e situações sociais locais, tomam como natural aquilo que os estrangeiros, comparando com suas próprias experiências e realidade anteriores, discernem com maior facilidade.

3 idem, 2008.

4 SANTOS. 2013, p. 21.

5 idem.

Assim, o espaço ocupado pela mulher na sociedade oitocentista e seus diferentes papéis na vida cotidiana, via de regra, não despertavam a atenção dos habitantes do Brasil. Mas, para os estrangeiros, o distanciamento ocasionado pelas diferenças e pela comparação que faziam com seu local de origem os colocava em situação privilegiada de observadores, capazes de identificar aspectos tomados como naturais pelos habitantes, suas incongruências e idiossincrasias.

Por outro lado, ao tomar em consideração o ponto de vista desse *outsider*, não se pode esquecer que o viajante também traz consigo um posicionamento de homem civilizado diante de uma sociedade rústica e retrógrada. Sua percepção, muitas vezes, é orientada por um sentimento de superioridade de sua própria cultura, corroborada por uma compreensão que esbarra em dificuldades linguísticas e culturais. Ao lidar com valores diferentes dos seus próprios, em experiências reais, mas fragmentárias, o visitante se expõe a inúmeros mal entendidos.

As narrativas de viagem que circularam na Europa ao longo de três séculos tiveram um papel fundamental na construção da imagem do Brasil. Esses relatos construíram no imaginário europeu o contraditório conceito de paraíso e lugar inferior, moldando o olhar que muitos estrangeiros nos dirigem até hoje. Também incutiram e perpetuaram, de forma duradoura, as percepções das metrópoles europeias na forma como os próprios sul-americanos se veem. Entretanto, se os povos das ex-colônias prosseguiram assimilando as ideias europeias, digerindo-as, processando-as e reformulando-as, por outro lado, os europeus também foram transformados por esse encontro. Como bem pontua José Luiz Jobim, em seu ensaio **A circulação literária e cultural**, “nenhuma identidade é absoluta, estanque em relação a outras culturas, autossuficiente. De fato, mesmo as metrópoles (ou principalmente elas) são cadinhos em cuja composição se inclui a contribuição das colônias”⁶.

No século XIX, não só a obra dos naturalistas, mas também a obra de uma plêiade de intelectuais e artistas franceses, como Zola, Maupassant, Rimbaud e Verlaine, projetaram através do mundo a literatura francesa, a moda francesa e o gosto francês. O Brasil atravessou sua história, impregnado dos valores culturais e estéticos franceses: desde a utopia da França Antártica, passando mais tarde pela primeira missão artística francesa, liderada por Lebreton – que aqui chegou em 1816 com a função de remodelar a capital do Reino Unido – e, finalmente, quando D. Pedro II resolve dar continuidade à obra da primeira missão. A partir da independência, nossa cultura, que já tinha na França um referencial de

6 JOBIM, 2014, p.84.

civilização, voltava também seu olhar para a busca de uma identidade nacional. Com o intuito de se afastar de seu passado colonial, muitos brasileiros viravam as costas para Portugal, abraçando as ideias e os valores liberais franceses.

O Brasil do Oitocentos, em procura por sua identidade nacional e em um processo de ruptura com o passado colonial lusitano, buscou na França um modelo de modernidade no qual se espelhar, longe dos limites da Europa ibérica.

A condição de estrangeiros dos escritores viajantes fez com que elementos do cotidiano, que passavam despercebidos para os nativos, se destacassem para aqueles que, por serem de fora, observavam todos os aspectos que lhes eram atípicos, todas as incongruências, as inconsistências, as singularidades e particularidades de cada grupo social. Seus olhos perscrutadores daquela realidade distinta estavam aguçados e alertas para ver de fora, refletindo sobre a vida cotidiana do mundo social encontrado por meio da comparação com o que lhe era familiar.

Para quem se encontra imerso num sistema social, a realidade lhe parece, muitas vezes, parte de uma ordem natural inamovível. O forasteiro, ao contrário, não se reconhece inteiramente na nova paisagem e tem suas percepções estimuladas pelo que se lhe apresenta como novo e singular. É por meio do contraste com sua própria experiência cultural que pode ajudar a desvendar, mesmo sem pretendê-lo, a natureza relativa e precária dos fenômenos que descreve. Foi por essa via que os viajantes apontaram o caráter *sui generis* das instituições civis, religiosas, legais e políticas e questionaram a moral, os costumes e múltiplos elementos da vida social. Eles captaram aspectos de nossa sociedade que passaram despercebidos para aqueles que, dentro, não tinham a distância necessária para enxergá-los. Seu olhar era decididamente o do “outro”. Eis aí o maior valor desse tipo de fonte que, apesar das reações de desgosto ou de condescendência que às vezes provocam no leitor, costumam esconder um refinado espírito crítico. (QUINTANEIRO, 1996, p. 21 e 22).

O viajante mostra, contudo, uma postura de superioridade, de homem que observa, do alto de sua prevalência sociocultural, uma sociedade atrasada e bárbara. Um discurso civilizatório se revela em cada linha, identificando civilidade somente naqueles que haviam assimilado os valores da cultura europeia.

A evolução dos costumes na sociedade brasileira se deu de forma progressiva. A primeira metade do século XIX apresentou-se como uma continuidade do período colonial, no que diz respeito à conjuntura social e à condição feminina. A europeização da sociedade brasileira se intensificou com a expansão das colônias de imigrantes estrangeiros após a proibição do tráfico negreiro em 1850. Nesse mesmo período, transformações trazidas pelos avanços tecnológicos,

como o estabelecimento de linhas de navegação a vapor entre o Brasil e a Europa, as estradas de ferro, os serviços de bondes, o novo sistema de esgotos e de abastecimento de água, o telégrafo e tantos outros progressos mudaram profundamente a vida doméstica e os padrões de comportamento da mulher.

Os avanços tecnológicos também fizeram crescer a curiosidade em conhecer outras terras e povos. A partir da segunda metade do Oitocentos cresceu consideravelmente o número de mulheres viajantes. Viajar tornou-se uma aspiração social e um complemento para uma boa e completa formação.

A literatura de viagem alcançava grande sucesso e uma constelação de autores propagava suas experiências no Brasil e em outros cantos da terra. A narrativa de viagem constituía-se, também, como fonte primária que, tantas vezes, provocava a produção de outros textos, em resposta a sua publicação. Viajantes liam e citavam outros viajantes, consolidando ideias e concepções pré-estabelecidas. Muitos deles buscavam, simplesmente, confirmar aquilo que já haviam aprendido em algum livro. Daí o interesse em se cotejar os textos dos viajantes com a literatura feita por nossos escritores nacionais, observando como eles construíram essa imagem de nossa sociedade em seus romances.

Concluimos, então, que se a literatura de viagem não pode ser tomada por um documento histórico de precisão irrefutável, por ser um depoimento pessoal, que traz impressões particulares da experiência de cada autor e tem, também, a ingerência de sua cosmovisão, constitui, ainda que transitando entre documento e ficção, um registro válido e relevante sobre nossa imagem em um determinado período da história. Ouvir os viajantes pode nos ajudar a lançar luz sobre trechos de nossa caminhada como nação, desde uma sociedade patriarcal e escravocrata até onde chegamos hoje, abrindo janelas para questionamentos e reflexões sobre a formação de nossa identidade e suas implicações sobre nossa sociedade e suas relações.

REFERÊNCIAS

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII**. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2012.

_____. **Mulheres viajantes no Brasil (1764 – 1820)**. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1987.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viajante ao Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

JOBIM, José Luís. *A circulação literária e cultural: o exemplo de Machado de Assis e Théodule-Armand Ribot*. In: Benjamin Abdala Junior. (Org.). Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia. 1ed. São Paulo: Ateliê, 2014.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX**. São Paulo: EdUSP, 1993.

_____. **Livros de viagem (1803 – 1900)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Mulheres viajantes do século XIX**. In Cadernos Pagu (15). USP: 2000, pp.129-143.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. **Um francês nos trópicos: Francis de Castelnau: o olhar de um viajante no século XIX**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

QUINTANEIRO, Tania. **Retratos de Mulher. A brasileira vista por viajadores ingleses e norte-americanos durante o século XIX**. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

SANTOS, Cláudia. **Narrativas de viagem e a escrita da história, os franceses no processo abolicionista brasileiro (1850-1899)**. Rio de Janeiro, Editora 7Letras, 2013. pág. 21.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. **Uma parisiense no Brasil**. São Paulo: Editora Capivara, 2003.

O POUSO DE DANTE NA ESPANHA

*Anne Caroline do Nascimento Ribeiro
Juciane dos Santos Cavalheiro*

INTRODUÇÃO

Os conceitos de *influência* e *recepção* possuem suas próprias vertentes e metodologias, mas podem encontrar-se a partir do momento em que a influência de uma literatura sob um autor ou cultura se dá a partir da recepção que essa apresenta na realidade sociocultural em que repousa. Influência e recepção andam, portanto, ligadas, ainda que não codependentes.

A influência, contudo, encontrou ao longo de sua história um vasto campo de dissonâncias teóricas, opiniões divergentes e desacordos polêmicos. Uma convenção anterior amplamente defendida era a de que se atribuía à influência na literatura uma certa falta de originalidade por meio do autor. Esse sistema de valores, entretanto, é modificado posteriormente por Paul Valery, como nos recorda Sandra Nitrini: os “problemas de empréstimo”, considerados por muitos pesquisadores, enquanto “dependência de um autor em relação a outro não aparecem mais como uma imitação, mas, ao contrário, como fonte de originalidade, isto é, como a intrusão do novo na criação” (NITRINI, 2008, p. 132).

Antonio Candido, por sua vez, “já assinalou que, no século XIX, as epígrafes, amplamente usadas por autores europeus, destacavam a origem autoral do texto com o qual produzia um diálogo” (JOBIM, 2020, p. 27). Observou ainda que essa prática de assinalar explicitamente a referência autoral contrastava com períodos anteriores ao oitocentos, em que predominava a poética da imitação e da emulação – vozes alheias incorporadas em seu próprio discurso, sem menção explícita a estas vozes outras. Esta prática era recorrente porque presumia que o leitor/público conhecesse o que era referido no texto. E, para o autor, as evocações ou citações de outros autores serviam de amparo, no sentido de ser uma influência explícita para o seu dizer.

O estudo aqui apresentado parte de um recorte de uma pesquisa maior, destinado aos diálogos entre as obras de Dante e Miguel de Cervantes. Para tanto, fez-se necessário um estudo aprofundado da relação que o escritor italiano estabeleceu com a cultura hispano-americana ao longo dos anos posteriores da

escrita de sua obra-prima **A divina comédia** (1304-1321). Quanto aos estudos associados ao poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321), é de se observar que a questão da “influência” pode ser altamente explorada em diversos níveis. A influência *de* Dante e a influência *em* Dante são dois campos consideravelmente profícuos: podemos, por exemplo, nos ater aos estudos tanto no sentido da influência que Dante sofreu por outros autores e culturas (árabe ou greco-romana), quanto a influência que o autor gerou em toda a história posterior a sua existência e escrita, uma influência que se estende a esferas artísticas, sociais, culturais, entre outros âmbitos dos estudos humanistas.

Visamos, portanto, apresentar parte da influência que Dante estabeleceu em seu trânsito cultural com a Espanha durante os primeiros séculos posteriores a escrita de sua obra máxima. Das influências que teriam partido da criação dantesca, lançaremos nossos olhares com maior afincamento à figura da musa divinizada, Beatriz, *leitmotiv* nas obras do sumo poeta. Apresentaremos, ainda, alguns indicativos do fenômeno denominado “Síndrome de Beatriz” na literatura hispano-americana. Utilizaremos como aporte teórico obras de estudiosos que se destinaram a analisar, em algum grau, a literatura comparada, a influência e a recepção de Dante na Espanha, tais como Farinelli, Salinas e Mendelez Pelayo.

O POUSO DE DANTE NA ESPANHA

Em uma conferência no ano de 1977, no teatro Coliseo, em Buenos Aires, Jorge Luiz Borges presenteou-nos com uma análise de **A Divina Comédia**, um dos seus reconhecidos temas preferidos. A conferência logo veio a tornar-se um ensaio do livro **Siete Noches**, onde lê-se sobre os personagens dantescos:

En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, no se precisa más; son parte de un canto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres¹ (BORGES, 1993, p. 7).

Nessa passagem, o autor refere-se aos personagens que, mesmo de permanência ínfima durante a narrativa, estabelecem-se eternamente no

1 “Em Dante temos esses personagens cuja vida pode ser de apenas alguns tercetos e, ainda assim, essa vida é eterna. Vivem em uma palavra, em um ato, não se especifica mais; são parte de um canto, mas essa parte é eterna. Continuam vivendo e renovando-se na memória e na imaginação dos homens” (tradução nossa).

imaginário dos homens. Ampliando a reflexão de Borges, afirmamos que não apenas as personagens, mas toda a obra dantesca reverbera a mesma impressão com relação a sua “infinitude”. Tomamos como exemplo, os reinos *post-mortem* e suas estruturações tão bem edificadas, para onde recorreram tantos artistas em busca de inspirações visuais às suas pinturas, ou mesmo para onde ainda vaga a mente dos homens quando se fala em uma ambientação do Inferno ou Purgatório. Dante, a partir de sua realidade, reproduziu, ou ao menos explanou da forma mais literária possível, uma cultura que subsiste por anos a fio, onde também encontramos a figura beatificada de Beatriz, que, segundo Salinas (2006, p. 34.), tornou-se uma constante proeminente na cultura que a tomou como um símbolo das prendas de um amor devoto.

A literatura dantesca, de fato, não poderia ser delimitada em seu alcance ao longo do Ocidente pelos séculos subsequentes. Ela continua a renovar-se e adequar-se a toda e qualquer realidade, mesmo uma que se encontra em processo de subversão da cultura na Idade Média, como na Espanha cervantina. O próprio processo de edificação histórica da Espanha imprimiu em sua formação literária fortes indicações dos diálogos interculturais com outras sociedades, numa transação de informações que não passa apenas pela Itália, mas por uma ampla variedade de culturas, resultado de uma Espanha desenvolvida em um verdadeiro e rico campo de batalhas, inovações, conflitos diplomáticos e trânsito cultural (DEYERMOND, 1999). O referido trânsito literário Dante-Espanha ocorre também, em termos concisos, como uma via de mão dupla como regozija-se Amezúa (1922, p. 10), ao recordar que a inspiração de Dante para uma viagem ao reino dos mortos tão bem estruturado, além de influências virgilianas, também teria recebido inspiração de autores espanhóis que compuseram suas criações baseadas em uma lenda Islâmica de 600 anos anteriores à **Divina Comédia**, onde narra-se a trajetória de Maomé nos planos espirituais. O episódio, antes mesmo de inspirar o próprio Dante, teria servido de base para diversos escritores, teólogos, filósofos e poetas espanhóis, embebidos da tradição islâmica com que tiveram tanto contato, chegando, por fim, ao sumo poeta italiano.

Unidos pelo que Farinelli (1922, p. 33) chama de um relacionamento um tanto íntimo, a Espanha ornava sua cultura com o modelo italiano tendo em vista que entre os espanhóis o fluxo de mercadores italianos, muitos dos quais leitores assíduos de Dante, era considerável. Não obstante, em termos literários os diálogos estabelecidos com a literatura hispano-americana vão, como afirmado por Carpeux, muito além de Dante

As primeiras influências italianas produzem na Catalunha um petrarquismo que se antecipa ao petrarquismo internacional do século XVI; e, por outro lado, influências orientais e do paganismo clássico inspiram ao ovidianismo medieval um novo ardor sensual, que encontrará a sua transfiguração na Celestina.

Na Espanha do século XV há forte influência “trecentista”. Juan de Mena, que fez ainda um Homero romanceado, à maneira medieval, imita, no Labyrintho de Fortuna, as visões de Dante, colocando-as entre os arabescos do “gótico flamboyant”. O Marquês de Santillana imitará, no *Infierno de los enamorados*, Dante, e no *Triumphete de Amor*, Petrarca (CARPEUX, 2008, p. 305).

Ainda que o autor reafirme esse referenciamento inegável à cultura trecentista italiana, até meados do século XIX entender a recepção de Dante na Espanha ainda consistia em ingressar em um terreno nebuloso com pouca documentação precisa. Renomados pesquisadores como Arturo Farinelli (1867-1948) procuraram, já no advento da modernidade, abordar o assunto, coletando um aparato de informações históricas que tornasse possível prover um vislumbre do processo de recepção da obra dantesca na cultura espanhola. Afirmar que Dante permaneceu nas “sombras” de uma Itália e uma Espanha alheias a sua composição poética, como reiteram Curtius ou Salinas, consiste em uma alteração de informações que elidem estudos mais aprofundados da recepção do poeta em terras de língua espanhola sobretudo nos anos 300 e 400. Em seu livro **Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania**, Farinelli afirma que ainda é difícil determinar quando exatamente se iniciou os sussurros dantescos na terra de *El Cid*, mas é unânime que a relação do poeta com diversos e célebres autores da literatura espanhola já era denotada alguns anos póstumos ao lançamento da primeira edição italiana de **A Divina Comédia**. Não apenas em questão de métrica e expressão formal da obra, também na concepção cultural e romântica dos pressupostos do amor espiritual formulado em **Vida Nova** e na **Divina Comédia** na busca do homem pela nobreza de espírito que se dá através da *donna*. Em vários momentos de seu estudo, Farinelli aborda essa recepção dantesca através não apenas de estudos comparados, como também sob um prisma da própria intertextualidade na lírica de poetas de grande importância para a história literária hispano-americana, sobretudo nos anos que precedem Cervantes.

A história da denominada **Fortuna de Dante** em terras espanholas conta como documento mais seguro com a chegada de Francisco Imperial² a Sevilha, tornando-se um dos maiores responsáveis por introduzir na Espanha a métrica italiana e a poesia dantesca. Esses teriam sido os primeiros passos intertextuais

2 Poeta espanhol de origem genovese.

da obra dantesca em espanhol, ressaltando que não apenas o valor estilístico passa a ser admirado e tomado como um modelo, mas também o valor alegórico promulgado por Dante na **Comédia**.

As traduções e adaptações da obra dantesca também, tão logo a obra é lançada, começam a se propagar pela Europa e chegam à Espanha nas três primeiras versões da obra para o espanhol que temos notícias na península ibérica: duas delas, as de Enrique de Villena, de 1428, e Pedro Fernández de Villega, de 1515, constam como adaptações parciais para o castelhano, e apenas uma tradução integral em catalão, de Andreu Febrer. As adaptações parciais realizadas por Villena e Villega contam apenas com o primeiro livro, **Inferno**, sendo a de Villena, o que Martín (2000) considera como um glossário que visava apenas facilitar a compreensão do texto em italiano. Já a tradução de Febrer, finalizada em agosto de 1429, se caracteriza pela grande fidelidade com o original italiano, traduzido em versos de tercetos hendecassílabos e rimas alternadas. Nas palavras de Martín “Febrer, al traducir fielmente la Commedia, brindó a los lectores catalanes del primer tercio del siglo XV la posibilidad de reproducir la experiencia de Dante, aunque en unos años en los que la figura de Petrarca se imponía ya lentamente³” (2000, p. 20).

Abrindo-se então o caminho e o coração dos espanhóis do século XV para a arte do poeta italiano e, como veremos a seguir, para os moldes do amor stilnuovista. Febrer também promove indícios intertextuais da poesia dantesca, como bem recordam Mila y Fontanal (apud Farinelli, 1992, p. 81), ao assinalar que nas poesias inéditas de Febrer, já se reconhece, de vez em quando, um admirador de Dante. A partir de então a poesia dantesca alastra-se entre o catalão, valenziano e aragonês no início de 1400

I Catalani cercheranno ach'essi nella 'Comedia', non già l' inestimabil tesoro di poesia, ma un gran fondo di scienza, la dottrina sotto il velame del verso e dell'allegoria, la morale pratica per la vita, la saggezza, che ci apre gli occhi sulle triste vicende del mondo, ci toglie dalla selva dei vizi e del peccato e ci incammina pei floridi calli dela virtù⁴ (FARINELLE, 1922, p. 82).

3 Febrer, ao traduzir fielmente a Comédia, deu aos leitores catalães do primeiro terço do século 15 a possibilidade de reproduzir a experiência de Dante, embora em uma época em que a figura de Petrarca já estivesse lentamente prevalecendo (tradução nossa).

4 “Os catalães procuraram na ‘Comedia’, não apenas um tesouro inestimável da poesia, mas uma grande fonte da ciência, a doutrina sob o véu do verso e da alegoria, moralidade prática para a vida, sabedoria, que abre nossos olhos para os tristes eventos do mundo, nos afasta da floresta dos vícios e do pecado e nos conduz pelas ruas floridas da virtude (tradução nossa).

Os intelectuais espanhóis passaram a tomar Dante não apenas pelo valor literário, mas também moral, o que corrobora para a repercussão do estilo dantesco e tudo que cercou a composição da **Divina Comédia**. A partir de então, ao seu modelo seguiram-se poetas e autores que através, sobretudo, da figura da mulher, formularam e sustentaram suas alegorias. Até mesmo as novelas de cavalaria, de grande predileção entre a população, passaram posteriormente a apresentar *peculiares reminiscências* do épico dantesco, como é o caso de **Curial e Guelfa**. Essa recorrência à obra do poeta florentino encontra uma explicação, para Costa (2017, p. 78), quando se reconhece a possibilidade de o autor ter buscado na **Divina Comédia** uma influência estética prima para fundamentar uma consolidação identitária, linguística, política e (por que não?) cultural, tendo em vista que o épico dantesco e seu autor consistem em alicerces da lírica do que conhecemos hoje como italiano. A Espanha também se encontrava em busca de uma consolidação identitária tomando modelo em países que passavam pelo mesmo processo.

DOLCE STIL NUOVO E A FIGURA DE BEATRIZ

No tocante ao *dolce stil nuovo*⁵, sua recepção não precede de um elemento tão simples de delimitar tendo em vista que, como uma extensão e adaptação italiana da lírica provençal, apenas uma análise mais atenta das poesias medievais espanholas nos proveria uma melhor resposta. Por mais que **Vida Nova** ainda não fosse de tão grande popularidade quanto a **Comédia**, o amor dantesco já começava a preencher o espírito dos poetas catalães daquele século. É possível perceber, por exemplo, em Auzias Marchi, talvez o maior poeta da região naqueles anos, um grande admirador de Dante e Petrarca, que não inclinou-se apenas a reproduzir com frieza o estilo dos versos do poeta, mas buscou, inspirado na fantasia de Dante, subsidiar sua própria fantasia, incluindo o que diz respeito à filosofia, ao amor espiritual e adoração à *donna gentile*. Menéndez Pelayo (1940, p.431) sobre a poesia de March, afirma que “El amor refinadísimo, quíntesenciado, metafísico y abstracto de Ausías March, en quien por caso singular una pasión verdadera y ardiente se encerró bajo una espesa

5 Primeira escola literária independente italiana caracterizada em grande parte pelo estilo do trovadorismo provençal, mas possuindo traços que o diferenciam, tais como uma concepção mais filosófica do temo amoroso e da mulher.

armadura escolástica”⁶ sucede diretamente da **Vida Nova** e do **Convivio**, de Dante e do **Cancioneiro** de Petrarca. O autor reitera dizendo que essa inspiração ainda é mais proveniente da lírica dantesca que petrarquista

la mayor importancia concedida a lo interno o subjetivo sobre el mundo exterior y los elementos pintorescos, la preponderancia del análisis psicológico, y cierta varonil y medio-ascética tristeza, alejan, a no poder más, a Ausías March de la escuela trovadoresca, de que todavía quedan vestigios en el Petrarca; y le afilian más bien entre los seguidores del cantor de Beatriz, con menos simbolismo y menos teología que Dante, y con más desiertos dentro del alma propia⁷ (MENÉNDEZ PELAYO, 1940, p.431).

A figura de Beatriz inicia sua consolidação agora na poesia hispânica como arquétipo ideal para um amor que segue os padrões do amor espiritual ansiado pelos poetas espanhóis, atraídos pelo ideal de nobreza e elevação conquistado através do *gentil cuore* e possível apenas através do amor devoto a *gentilissima donna*. Farinelli (1922, p. 136), por exemplo, embora discorde de Menéndez Pelayo quanto a inspiração da lírica de Dante em seus poemas, também reconhece na canção do poeta Mena “certo colore e sapore místico di lírica del dolce stil nuovo [...] l’intimo compiacimento del poeta di veder sì bem riuscita dalla mano di Dio la bela forma dela donna sua, cosa piu divina che terrena, invidiata dagli angeli e dai santi”⁸.

Os eventos apontados consistem em alguns exemplos das primeiras ressonâncias de Dante, do *dolce stil* e mesmo de Beatriz na lírica da terra de Cervantes. Em ciência de que a situação social da mulher naquela região não se difere tanto da refletida na península itálica, encontramos as idealizações femininas gozando de grande notoriedade, adquirindo novos desdobramentos, alguns em tons jocosos, como nas cantigas de escárnio que ganharão força por todo o continente ibérico e que denotam sobretudo as qualidades “vergonhosas” de homens e mulheres consideradas desvirtuadas. As idealizações trovadorescas mantêm seu lugar nas cantigas de amor, enquanto as cantigas de gesta também encontraram lugar de

6 “O amor refinado, quintessencial, metafísico e abstrato de Ausías March, em quem, num caso singular, uma paixão verdadeira e ardente foi encerrada sob uma espessa armadura escolástica” (tradução nossa).

7 “Uma importância maior atribuída ao interno ou subjetivo sobre o mundo externo e aos elementos pitorescos, a preponderância da análise psicológica e uma certa tristeza viril e meio ascética levam Ausías March para longe da escola dos trovadores, da qual ainda há vestígios na Petrarca; e eles o afiliam mais entre os seguidores do cantor de Beatriz, com menos simbolismo e menos teologia que Dante, e com mais desertos em sua própria alma” (tradução nossa).

8 “Certa cor e sabor místico da lírica do dolce stil nuovo [...] a gratificação íntima do poeta ao ver a bela forma da sua senhora agraciada pela mão de Deus, algo mais divino do que terreno, invejado por anjos e santos” (tradução nossa).

predileção, principalmente entre as massas. Mas a chegada do amor espiritual e a nobreza e filosofia apresentada pelo *stil nuovo* e divulgada por Dante apresenta uma nova concepção poética que passa a ser apreciada pelos intelectuais espanhóis da época, sendo Beatriz o símbolo maior dessa nova concepção.

Esse arquétipo apresentado por Beatriz não ganha lugar apenas no seio da literatura espanhola, mas em todo o mundo, mostrando como a personagem reconstrói e ressignifica, à maneira de Dante, uma concepção de amor servil transpassando o já estipulado pelo trovadorismo e que logo consolidara-se no imaginário coletivo como principal referência ao tratarmos, por exemplo, de tópicos como a idealização do amor espiritual, do amor platônico, da nobreza não passível de hereditariedade, mas do coração enobrecido pela servidão à mulher amada etc. Por tal motivo, tornou-se significativo o número de estudiosos que buscaram tratar em diferentes graus os reflexos da personagem por toda a literatura, construindo estudos que remontam ao efeito que Beatriz exerceu mesmo após a Idade Média, como é o caso do estudo de Salinas, que apresenta a recepção e o diálogo da personagem sob uma perspectiva um tanto diferenciada ao denominar esse processo como *El síndrome de Beatriz en la literatura hispano americana*.

Inicialmente, ensejamos elucidar que o estudo de Salinas é de grande valor no que se refere a uma análise por um prisma comparatista de determinadas obras e personagens da literatura hispano-americana em paralelo a Beatriz. Entretanto, compreendemos que o termo “Síndrome de Beatriz” representa um termo pseudocientífico que não abrange toda a complexidade da personagem e acaba por cair num lugar comum. Ainda assim, admitimos que o estudo de Salinas, até determinado ponto, se mostra necessário para compreensão de como os leitores e autores hispano-americanos observam e recebem a figura de Beatriz em sua literatura, e mesmo como a personagem permanece em diálogos através de séculos posteriores a sua concepção.

O ensaio de Salinas busca explicar os diálogos da personagem de Beatriz com personagens da literatura hispano-americana, com ênfase nos efeitos da luta pelo amor causado pela ausência, o qual o autor denominará Síndrome de Beatriz. Nas palavras do autor, essa síndrome se caracterizaria por “um estado emocional que participa de la dimension psicológica, ontológica, anímica y aun física de um sujeito o individuo, y que se caracteriza por la sensación de vacío erótico”⁹ (SALINAS, 2006, p. 35). Ou seja, o objeto de amor e devoção do herói não se encontra presente,

⁹ “Um estado emocional que participa da dimensão psicológica, ontológica, psíquica e até física de um sujeito ou indivíduo, e que é caracterizado pela sensação de vazio erótico” (tradução nossa).

e os ecos e reflexos dessa ausência são amplamente sentidos pelo sujeito amante. Seguindo essa premissa, percebe-se que a análise de salinas não se baseia, portanto, apenas nas premissas stilnuovistas. O autor enfatiza Beatriz como um arquétipo que se materializa em outras personagens através de características específicas que, integradas, constituem a Síndrome de Beatriz. De suas considerações sobre o *dolce stil nuovo*, Salinas chega a traçar um paralelo entre o movimento e o amor cavaleiresco ao analisar como este, em certa medida, adere em sua estrutura o amor cortês trovadoresco resgatado pelos stilnuovistas. Seguindo essa perspectiva, Dante age como um cavaleiro cortês partindo do pressuposto de sua jornada heroica e do seu amor devoto a uma musa. Neste prisma, a análise seria controversa quando nos detemos à projeção da figura feminina em ambos os estilos, mas recupera a coerência quando se fundamenta através de exemplos específicos como as obras do Ciclo Arturiano, que para Rougemont (1954, p. 110 apud SALINAS, 2006, p. 60) seriam uma transposição romanceada das regras do amor cortês. Em nossa concepção é possível evitar esse campo de contradição ao adotar a perspectiva de que Dante recupera, na composição do seu amor por Beatriz, alguns desses símbolos cavaleirescos incorporados ao amor cortês e ao stilnuovo.

Ademais, ainda dentre as características que compõe a Síndrome de Beatriz, além da ausência do ser amado, o desespero do amante e a evolução e assunção eterna do grande amor, analisa-se um fato que remeteria ao amor stilnuovista. Quando o autor aborda a terceira característica que compõe a síndrome, afirma que a condição do processo de convivência com essa ausência de Beatriz, fundadora do mito místico-amoroso, deriva em uma sublimação metafísica e teológica da personagem.

Quando esta se produce, viene representada por asociaciones com la matéria literária, que brinda como ejemplo para tejer tramar donde la creación textual se eleva a categoría estética de resonancias religiosas¹⁰ (SALINAS, 2006, p. 36).

Esse processo resulta na elevação da musa a uma estética com ecos religiosos. O ato de falar da própria personagem adquire contornos que manifestam um sentido teológico e ontológico que se exprime na linguagem e que é atenuado, já no que se refere à teoria de Salinas, pelo vazio da ausência. Dante apresenta em **Vida Nova** o início do amor por Beatriz aos moldes stilnuovistas sob uma

10 “Quando isso ocorre, é representado por associações com o material literário, que fornece um exemplo para tecer a trama onde a criação textual se eleva para a categoria estética de ressonâncias religiosas” (tradução nossa).

linguagem modificada tal como seus colegas de círculo também o fazem, sendo essa uma das inovações mais reconhecidas do movimento. Através da ausência como a chave para determinar o ponto de partida para a teoria de Salinas, presenciamos com a morte da musa ao final do livro o momento em que Dante é tomado pelo medo e sofrimento, características do “paciente” acometido pela síndrome de Beatriz e resultado da ausência de sua musa, ausência essa que se torna definitiva, apresentando também a qualidade de irreversível. Essa ausência procede, a nível patológico, de um processo cognitivo que opera em nível consciente do sujeito, ciente dos níveis de seu processo, e também em nível pré-consciente e inconsciente, de onde se origina o primeiro fenômeno da fascinação amorosa (SALINAS, 2006, p. 35).

A necessidade de falar sobre a peregrinação da personagem em sua literatura conterrânea surge através de diversas ponderações de Salinas, entre elas o fato de que Beatriz, ao se tornar um arquétipo literário, passou pelo mesmo processo de outras *figuras simbólicas*: uma vida submetida ao tempo e suas mudanças, relacionadas a interpretações estéticas, morais e mesmo ideológicas de diferentes épocas. Ao nosso ver, essa reflexão é essencial quando um comparatista busca analisar uma figura que se tornou tão emblemática em literaturas de tempos e locais tão distintos, tendo em vista que a diferença entre Cervantes e Dante é de 300 anos e numa realidade completamente paralela ao século do renascimento medieval tão admirado pelo personagem de d. Quixote por exemplo.

Para Salinas, ainda que a personagem tenha, desde sua gênese e difusão pela Europa, despertado os efeitos do amor-místico e salvífico em diversos poetas, é apenas no século XX e no advento da modernidade que Beatriz e sua recepção passam a ser estudados com mais afinco. Se pensarmos em momentos históricos e estudos que poderiam ter contribuído para essa ebulição, é também por volta do século XX que os estudos comparatistas começam a emergir com maior força, resgatando a recepção cultural de muitas personagens da era Clássica e Medieval e sobretudo os seus cânones. O estudo de Salinas, por exemplo, é voltado ao diálogo da Beatriz dantesca com as criações de autores do século XX, pois interessa-lhe seguir os rastros da musa na literatura hispano-americana a partir da eclosão da matéria dantesca que coincide com “la extensión del temple romântico y los primeros brotes de la sensibilidad modernista em sus poetas y narradores”¹¹ (SALINAS, 2006, p. 12). Por meio da observação do comportamento dessa

¹¹ “A extensão do templo romântico do romantismo e os primeiros botões da sensibilidade modernista em seus poetas e narradores” (tradução nossa).

síndrome em terras hispânicas, Salinas apresenta as principais influências da criação de Dante em autores egrégios da literatura hispano-americana, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Leopoldo Marechal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A influência de Dante na literatura mundial e, neste caso, na literatura ibérica, sobretudo espanhola, é notória, conforme reverbera até à atualidade. Ao lançar um olhar mais pormenorizado à figura da musa divinizada, Beatriz, *leitmotiv* das obras de Dante, verifica-se que de fato os intelectuais espanhóis passaram a tomar Dante não somente por seu valor literário, mas também, por sua carga de moralidade impressa, o que se evidencia a partir da recepção do estilo dantesco, com tudo o que envolveu a composição da **Divina Comédia**. Conforme se viu, a Espanha se enquadrava na busca de uma concretude identitária, de modo a ser influenciada sobretudo pelo modelo italiano.

Com relação ao fenômeno denominado “Síndrome de Beatriz” na literatura hispano-americana, observamos que Beatriz se torna um arquétipo literário, sucedida pelo mesmo processo pelo qual passam as *figuras simbólicas*, como uma vida submetida às variações do tempo, bem como às mudanças por ele provocadas, conforme se pode ler, por exemplo, na influência manifesta de Camões pela escola renascentista italiana, bem como pela literatura castelhana, por proximidade geográfica.

REFERÊNCIAS

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

ALIGHIERI, Dante. **Vida Nova**. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

AMEZÚA. D. Agustín G. de. **Fases y Caracteres de la influencia del Dante em España**. Madrid: Editorial Reus (S.A), 1922.

BORGES, Jorge Luis. La divina comedia. In: **Siete noches**. México: Editorial Meló, 1993. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf> Acesso em: 12 de dezembro de 2019.

CARPEUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. (Volume 2). Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

COSTA, Alexandre José Gonçalves. Dom Quixote e o bom governo. In: TURRER, Daisy Leite; MUZZI, Eliana Scotti (Org.). **Dom Quixote: encenações tipográficas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 67-85.

DEYERMOND, A. D. **Historia de la literatura española 1: La Edad Media**. Barcelona: Editorial Ariel S.A, 1973.

FARINELLI, Arturo. **Dante in Spagna – Francia – Inghilterra – Germania (Dante e Goethe)**. Torino: Fratelli Bocca Editori, 1922.

JOBIM, José Luís. **Literatura comparada e Literatura brasileira: circulações e representações**. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

MARTÍN, Antonio Contreras. A proposito de la comedia de dante en la traducción catalana medieval de Andreu Febrer. **Revista de poélliva medieval**. v. 5, 2000, p. 11-25.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. Historia de las ideas estéticas en España, I, Hasta fines del siglo XV. v. 5. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940. Disponível em: <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/en/consulta/registro.do?id=959>>. Acesso em: 20 de novembro de 2019.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

ROUGEMONT, Denis de. **L'amour et l'occident**. Paris: Librarire Plon, 1954.

SALINAS, Vicente Cerveras. **El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana**. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2006.

**“LÁPIDE E VERSÃO”, PASSADO E PRESENTE:
O MOVIMENTO DE LEITURA E ESCRITA
DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO**

Susanna Dias de Faria

*“[...] Crio, para além da memória, enunciados
sobre novas visões do passado.”
(Brandão, 2017 [1975], p. 189).*

Ler Fiama Hasse Pais Brandão é, indiretamente, ler os que vieram antes dela, pois ela cria “novas visões do passado”, principalmente do seu passado literário. Silveira a considera “a mais universal dos poetas portugueses contemporâneos” (SILVEIRA, 2006, p. 15), no sentido renascentista, pois, por mais que se ocupe de uma remodelagem da língua extremamente contemporânea, sua poesia ainda se liga profundamente aos que a antecederam, desde a Antiguidade até a tradição literária portuguesa, por exemplo. Pode-se afirmar que a referida poetisa exerce a prática da “citacionalidade”, uma prática moderna, trazendo versos de outros poetas para o corpo de seu texto sem, por vezes, indicá-los; compreende-se também que muito do que ela faz está próximo à emulação que os poetas clássicos praticavam na Antiguidade. Poetisa, ensaísta, narradora, tradutora e dramaturga, Fiama confunde os limites entre leitura e autoria e transita livremente entre citação e composição.

Em sua introdução ao livro de ensaios **O Labirinto Camoniano e outros Labirintos**, a ensaísta afirma que “Em 1975, no meu livro de poesia **Novas Visões do Passado**, mostrei que algumas figuras do nosso (meu) património poético tinham ganho contorno, para além de simples citações, tornando-se, como visões biográficas e textuais, corpo do meu texto.” (BRANDÃO, 2007, p. 13). Ora, Fiama já publicara outros livros de poesia, além de contos, e não foi apenas em 1975 que seu repertório literário passou a fazer parte de sua obra; seu livro **Barcas Novas** (1967) já transbordava a tradição literária, bem como **Era** (1974), mas foi em **Novas Visões do Passado** (1975) que a poetisa decidiu mostrar isso de forma mais clara e em toda a extensão do livro. Ela afirma, em “Labirinto Camoniano”, saber que “a síntese que é cada obra está fechada pela intenção.” (BRANDÃO, 2007, p. 13) – e sua intenção no livro de 1975 foi mostrar, deliberadamente, o impacto do seu “património poético” em sua escrita e como ela o lê.

O objetivo da poetisa não era mostrar quão erudita era, ela própria não se considerava uma, embora fosse, nem escrever poemas para que apenas uma elite intelectual pudesse compreender, mas Fiana afirma que “na verdade a nossa história literária sempre me atraiu como um dos fundamentos da minha própria criação” (BRANDÃO, 2007, p. 13), ou seja, os fragmentos recolhidos obsessivamente eram uma curiosidade particular que exerceu influência em sua escrita. Mais do que citações, os versos, os nomes de autores ou a teoria e a história literária são seu interesse e, conseqüentemente, estão entranhados em sua produção. Harold Bloom afirma, em seu livro **A Angústia da Influência**, que há um questionamento que assola os grandes poetas: “Quem escreveu meu poema?” (BLOOM, 2002, p. 144), e, no primeiro poema que citei, Fiana expõe sua conclusão, demonstrando a sua agudeza não apenas como poetisa, mas também como crítica.

Eis o poema que encerra o livro **Era** (1974), que “podemos ler como uma poética” (STEINBERG, 2011, p. 50), e que, de certo modo, responde ao questionamento destacado por Bloom:

“O TEXTO DE JOAN ZORRO”

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos a joan zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra a da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente. (BRANDÃO, 2017, p. 173).

Se, na Antiguidade, as epígrafes eram escritas tanto para fixar os feitos do morto em sua lápide, quanto para destacar a honra dos que tivessem feito algo importante para o bem dos cidadãos locais, ambas são uma espécie de homenagem permanente feita a alguém importante (para um indivíduo ou para a sociedade). E é com uma homenagem que Fiana inicia o poema “O texto de joan zorro”, destacando o gesto da escrita como o ato que grava em pedra a importância de Joan Zorro para si, como poetisa, atribuindo seu próprio poema ao seu antecessor. A poetisa afirma que:

Por vezes entreguei mesmo explicitamente os meus textos a outro autor que amei, por exemplo, o poeta medieval João Zorro. [...] Abundam, pois, nos meus poemas os títulos e as referências classicizantes, bíblicas, anglo-germânicas, e, sobretudo, portuguesas, homenagem à minha profunda matriz nacional. Assim, um título de meus livros é Homenagem à literatura. (Brandão, 1991, p. 4 apud STEINBERG, 2011, p. 51).

Ora, João Zorro está no berço da literatura portuguesa com suas cantigas trovadorescas galego-portuguesas. Se Fiana pode atribuir seus textos a ele, não é por ter escrito Cantigas de Amigo ou ter copiado seus textos, mas por compreender que se escreve a partir de. “Existimos sobre o anterior”, porque é inegável que, a partir do momento em que lemos uma obra, as referências apresentadas ali tornam-se nossas referências, as obras lidas tornam-se parte da nossa constituição como leitores. Assim como a família constitui o ser, existir “sobre o anterior”, literariamente, constitui o autor e é uma forma de ressaltar “seu romance familiar como poeta” (BLOOM, 2002, p. 142). T. S. Eliot já apontara em seu ensaio “Tradição e o Talento Individual”: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.” (Eliot, 1989, p. 39). Assim, o significado da obra da contemporânea portuguesa só pode ser apreciado completamente quando o leitor recupera os homenageados por ela – ela mesma direciona seu leitor, mencionando tais antecessores. Silveira, ao comentar o último poema de **Era**, afirma que

O progresso dos textos está na troca mútua entre as práticas de escrita e de leitura e é, portanto, uma citação em estrutura tensa, a um só tempo, regressiva, já que implica a leitura lenta das fontes de inscrição – a lápide – e progressiva, visto que impulsiona as correntes mutáveis da grafia – a escrita. (SILVEIRA, 2006, p. 137).

Dessa forma, os poemas de Fiana são epigráficos por homenagear seus antecessores, apreciando os “poetas mortos” a partir de quem escreve, embora seu movimento não seja apenas regressivo, mas também progressivo, como nos indica Jorge Fernandes da Silveira. Eliot destaca, no ensaio mencionado anteriormente, que é fundamental que o poeta se desenvolva a partir do passado, e a poetisa portuguesa mostra, no seu poema “Barcas Novas”, que intitula seu livro de 1967, que é capaz de recuperar sua tradição e desenvolver sua escrita a partir dela. Mais uma vez, Fiana destaca sua fonte no poema, embora não entregando seu texto a outro autor, como faria no poema de 1974, mas acrescentando, como epígrafe, uma Cantiga de Amigo do trovador João Zorro. Entretanto, Fiana não escreve um poema erótico como o trovador – “Barcas novas mandei fazer / e no mar as mandei meter. Ai, mia senhor velida!” (Zorro apud BRANDÃO, 2017, p. 31) –, mas escreve um poema de crítica ao processo colonial português, especialmente ao que estava ocorrendo na guerra colonial

portuguesa em África sob a ditadura salazarista. Agora as “barcas novas” não têm uma conotação sexual como na Cantiga de Amigo, pois essas “barcas novas levam guerra”: “Nelas mandaram meter / os homens com a sua guerra / ao mar mandaram as barcas / novas lavradas de armas” (BRANDÃO, 2017, p. 31 - 32).

Percebe-se, a partir de “Barcas novas” e de “O texto de joan zorro”, o movimento de leitura e escrita, que é muito presente na obra da poetisa. Como leitora, Fiama faz poesia através do uso do que foi gravado em pedra, da “lápide”, e também através da “versão”. Ou seja, a poetisa pode seguir um modelo estabelecido antes dela (como um tema, imagens, palavras ou assuntos que circundam os autores), ou pode apenas destacar a influência que tal modelo teve tiveram sobre sua obra, sem que essa influência seja desvendada em um poema específico. A partir de um modelo, Fiama elabora sua versão, isto é, modifica-o através da sua própria grafia, por isso Silveira afirma que, em sua obra, “tradição [lápide] e tradução [versão] se conjugam” (SILVEIRA, 2006, p. 141).

Fiama compreende que não lhe cabe modificar a estrutura da pedra, pois o lugar de seus antecessores já está fixado na história literária. Ela trabalha, portanto, na “mutabilidade da grafia”. Por isso, a contemporânea pode recuperar imagens de outros poetas sem exercitar mera colagem, mas transformando essas imagens de modo a terem lugar na reformulação da linguagem (cf. GASTÃO CRUZ, 1973) empregada por ela. As referências literárias de Fiama, sejam elas poéticas, teóricas ou biográficas constituem seu próprio texto não como algo a parte, mas como ela mesma declarou, como “corpo do meu [seu] texto” (BRANDÃO, 2007, p. 13). Assim, ao lermos um poema da poetisa, percebemos que se trata de sua escrita, embora possamos encontrar diversas referências.

Chego ao livro mencionado por Fiama, em “Labirinto camoniano”, **Novas Visões do Passado** (1975). Nele, interessa-me o poema no qual a autora homenageia, para usar uma palavra de “O texto de joan zorro”, o seu mais caro poeta, o que lhe interessou como poetisa e como crítica: Camões.

“A CAMÕES”

Tanto quanto outrora ele se dissociara ou associara
à matéria ou ao exterior – Natureza, escrita, pena,
eu, neste tempo, sou tudo. Serras, praias de Aónio,
de onde provinha o eco do eu desses homens
a espelhar-se na superfície das coisas
e a ser reconduzido à solidão. Agora são sucessivas imagens
que eu opero entre si próprias, ou seja, o meu conhecimento.

A visão que lhe instituía o real é, neste tempo,
a que me institui a mim. Separado, foi. E as
gárrulas aves, levantando vozes desordenadas
em seu canto como no meu desejo, se incendiam,
deixou escrito alguém.
(BRANDÃO, 2017, p. 188 – 189).

Em um livro sobre o qual a autora afirmou que sua experiência como leitora tinha sido absorvida pela sua escrita, é interessante pensar na expressão “sou tudo” de “A Camões”. Ser “tudo” como poema, por ser formado por uma “gama de poemas” (BLOOM, 2002, p. 143) que constituem o “patrimônio poético” de Fiama (BRANDÃO, 2007, p. 13), mas também ser “tudo” como poeta. Posso ler o “sou tudo” como se Fiama dissesse: Sou “ele” que “se dissociara e associara / à matéria ou ao exterior”, bem como sou a “matéria” que me constitui e o “exterior” que me cerca. Nesse exterior, sou a “natureza” que experimentei e sobre a qual li, sou a “escrita” (minha e dos que se tornaram “corpo do meu texto”), também sou “pena”, pois trago à tona a experiência através da linguagem e traduzo-a em poema assim como a pena inscreve as palavras do poeta no papel.

No entanto, essa união de todas as coisas não transforma o processo da escrita em um processo comunitário. Apesar de “ele” haver se dissociado ou associado aos aspectos citados, quem está em destaque no poema não é “ele”, não é o “alguém” que escreveu – talvez Camões, a quem o poema é dedicado desde o título – pois a ele cabe o lugar de homenageado. No ensaio “Fiama, camoniana”, Luis Maffei destaca que, para Fiama, “O texto é meu, as figuras são minhas, mas são nossas, assim como o texto será de outro, ou melhor, atribuível a outro.” (MAFFEI, 2018, p. 39), ou seja, o texto pode ser atribuído a outro – como “O texto de joan zorro” –, ou dedicado a outro – “A Camões” –, mas em quaisquer casos, o poema é de Fiama. Afinal, é a primeira pessoa do singular que se destaca no poema: “sou”, “eu” “mim” são palavras recorrentes, pois o processo de escrita continua sendo solitário. Essa solidão é confirmada pela menção às praias de Aónio, pois, de todas as referências à natureza dos sonetos camonianos, a poetisa escolhe o soneto no qual o pescador fala, mas não obtém resposta alguma:

O céu, a terra, o vento sossegado...
As ondas, que se estendem pela areia...
Os peixes, que no mar o sono enfreia...
O nocturno silêncio repousado...

O pescador Aónio, que, deitado
onde co vento a água se meneia,
chorando, o nome amado em vão nomeia,
que não pode ser mais que nomeado:

Ondas (dezia), antes que Amor me mate,
torna-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita.

Ninguém lhe fala; o mar de longe bate;
move-se brandamente o arvoredos;
leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.
(CAMÕES, 1953, p. 185).

O primeiro quarteto nos mostra uma natureza inabalável. Embora as reticências conotem uma interrupção do discurso (aposiopese), elas também demonstram uma continuidade no curso natural: as ondas continuam a bater na praia, os peixes continuam a nadar independentes da dor de Aónio, que nomeia sua amada – já morta – e que não pode ser trazida a existência pela nomeação. Da mesma forma, Fiama não ressuscita os mortos que “invoca” em sua obra, eles são lembrados e referidos, mas suas vozes foram contidas. Cabe à poetisa articular os ecos das obras dos seus antecessores, mas assim como a natureza segue seu curso no soneto camoniano, Fiama segue seu próprio curso. O “eco” nos passa a percepção de solidão, uma vez que lugares cheios não ecoam, e sim os vazios. O “eco” é, portanto, um sinal da solidão do sujeito. Afinal, por mais que a poetisa ouça o eco desses “eus” que vieram antes dela, ela é reconduzida ao processo solitário da escrita, em que os ecos são apenas ecos, não uma presença. É interessante refletir sobre essa solidão em um poema dedicado a Camões, que tanto se queixava da falta de interlocução e do abandono, tanto na lírica quanto na épica.

A poetisa, entretanto, ultrapassa a solidão, pois as imagens evocadas “Agora são sucessivas imagens / que eu opero entre si próprias, ou seja o meu conhecimento”. Como Fiama afirmou no ensaio, “algumas figuras” do seu “património poético tinham ganho contorno, para além de simples citações, tornando-se, [...] corpo do meu [seu] texto” e é isso que ela afirma nesses versos. As imagens adquiridas pela leitura são trabalhadas pela poetisa indo além de meras citações à lírica camoniana, mas se tornando corpo do seu poema, associando-se e dissociando-se do original camoniano para uma nova originalidade no seu texto, existindo “sobre o anterior”. Algumas dessas imagens apontam para a

citação que Fiama faz à Canção VII nos versos “E as / gárrulas aves, levantando vozes desordenadas / em seu canto como no meu desejo, se incendiam, / deixou escrito alguém.”, e esse alguém que registrou o canto desordenado das aves foi Camões. Cito as estrofes que se relacionam, diretamente, ao poema de Fiama:

Um não sei quê, suave, respirando,
causava um admirado e novo espanto,
que as cousas insensíveis o sentiam.
E as *gárrulas aves* levantando
vozes desordenadas em seu canto,
como em meu desejo se encendiam.
As fontes cristalinas não corriam,
inflamadas na linda vista pura;
florescia a verdura
que, andando, cos divinos pés tocava;
os ramos se abaixavam,
tendo inveja das ervas que pisavam
(ou porque tudo ante ela se abaixava).
Não houve coisa, enfim,
que não pasmasse dela, e eu de mim.

Porque quando vi dar entendimento
às cousas que o não tinham, o temor
me fez cuidar que efeito em mim faria.
Conheci-me não ter *conhecimento*;
e nisto só o tive, porque Amor
mo deixou, porque visse o que podia.
Tanta vingança Amor de mim queria
que mudava a humana natureza:
os montes e a dureza
deles, em mim, por troca, traspassava.
O que gentil partido!
Trocar o ser do monte sem sentido,
pelo que num juízo humano estava!
Olhai que doce engano:
tirar comum proveito de meu dano!
(CAMÕES, 1953, p. 234 - 235, grifo nosso).

As “gárrulas aves” erguem suas vozes desordenadamente pois não conhecem o amor e é ele, traduzido em poesia, que gera algum conhecimento. Afinal o poeta da Canção compreende não ter conhecimento, exceto o que é obtido através da experiência amorosa. Sobre a Canção VII, Helder Macedo afirma, no livro **Camões e a viagem iniciática**, que o poeta aponta para “a razão como a faculdade

humana capaz de transformar a experiência em conhecimento.” (MACEDO, 2013, p. 13). Tal afirmação poderia parecer contrária ao que Camões afirma, pois o conhecimento é obtido pelo amor, mas Fiama me ajuda a compreender Macedo em “A minha vida, a mais hermética” (outro poema de **Novas Visões do Passado**) e também me ensina a lê-la. Eis os versos: “Este amor literal, o pormenor dos lábios, a aproximação / da consciência [...]” (BRANDÃO, 2017, p. 192). Ora, se as “imagens” são “sucessivas”, como “A Camões” nos informa, então podemos ler o “amor literal”, “o pormenor dos lábios” e a “aproximação da consciência” como passos para o conhecimento: o amor literal, que é próximo a percepção camoniana e que é aberto ao desejo, aproxima a poetisa da consciência, que é compreendida por razão em Helder Macedo.

Além disso, se considerarmos que o grande objeto de amor na obra camoniana é a própria escrita, para além da Pátria ou de quaisquer Damas citadas em sua lírica, então podemos compreender que Camões aponta para a ideia de que a escrita é uma forma de obter conhecimento, porque a escrita está intimamente relacionada ao desejo para o poeta, e para Fiama, como vimos acima. Dessa forma, compreendo que, em Fiama, o conhecimento ocorre quando o artifício – a operação de imagens entre si – é utilizado para traduzir as muitas imagens em poesia, ainda que elas sejam experiências adquiridas pela leitura e não pela vivência. E parte do artifício de Fiama relaciona-se ao desejo, uma vez que a Canção VII nos ensina que o conhecimento é obtido quando se abre espaço para o desejo, e as citações que a poetisa emprega em sua poesia provêm de uma “ânsia de recolher fragmentos” (BRANDÃO, 2007, p. 13), ou seja, a partir do desejo, ainda que literário.

É possível perceber, portanto, a agudeza de Fiama Hasse Pais Brandão como poetisa e como crítica através dessa breve explanação. A obra da contemporânea portuguesa parte de sua memória literária para criar “novas visões” do que fora escrito antes dela. Assim, a poetisa não se limita a uma repetição, mas conjuga sua escrita às lápides dos que a antecederam refletindo sobre a influência que eles exerceram sobre sua obra sem fugir de uma poética social, como em “Barcas Novas”, nem de uma poética preocupada com a linguagem, reflexão tão cara à sua poética. Fiama anseia pelo que pode encontrar em seu “património poético” e se mostra uma grande autora ao operar o que ali foi encontrado para produzir seu próprio conhecimento, sua própria obra. Como poetisa, ela também reflete criticamente sobre a “angústia da influência” (cf. Bloom) para concluir que é inevitável a uma contemporânea negar a linguagem e os símbolos que foram empregados antes dela. Sua **Obra Breve**, no entanto, mostra aos leitores que sua angústia foi aceita e sobrepujada. Encerro com a conclusão do poema “Para uma conjura a Camões?”:

“[...] entregar a camões
O título dos textos? Pois só eu sei como alguém com necessidade
procura os mortos, convicto de que a linguagem e parte dos símbolos
são desses, que no-os dão com a angustiosa conjectura
dos traços das suas feições já apagados.”
(BRANDÃO, 2017, p. 192).

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **A Angústia da influência:** uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Obra Breve.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

_____. **O Labirinto camoniano e outros labirintos.** 2. ed. Lisboa: Teorema, 2007.

CAMÕES, Luís de. **Rimas.** Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953.

CRUZ, Gastão. **A Poesia Portuguesa Hoje.** Lisboa: Plátano, 1973.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: _____. **Ensaio.** Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. pp. 37-48.

MACEDO, Helder. **Camões e a viagem iniciática.** Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MAFFEI, Luis. Fiama, Camoniana. In: _____. Fiama e seus pares: releituras, lápides e versões entre os poemas (des)de 60. **Revista Diadorim.** Rio de Janeiro / RJ, v. 20, n. 1 (2018). Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/18186>

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Lápide e versão – ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão – Seguidos de Memorial da Pedra Antologia Poética.** Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

STEINBERG, Vivian. **A “fala perfeita” de Fiama Hasse Pais Brandão:** um diálogo íntimo com a realidade. (Tese de doutorado) Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-17092012-122751/publico/2011_VivianSteinberg_VCorr.pdf> Acesso em 18 jul. 2020.

LISBOA, UMA CIDADE LITERÁRIA

Tereza Maria Tavares dos Santos Jorge

CONTEXTUALIZAÇÃO GERAL

Apesar de trazerem enredos completamente diferentes, o livro de José Saramago, **História do cerco de Lisboa**, e o de Teolinda Gersão, **A cidade de Ulisses** possuem em comum o mesmo personagem principal: a capital de Portugal. É em torno dela que as duas histórias são escritas, reconfigurando visualidades acerca de Lisboa. Cada uma das narrativas apresenta a capital portuguesa sob ângulos diferentes, revelando múltiplas facetas desse espaço, perspectivados pelo olhar literário dos autores.

Numa espécie de trabalho de arqueologia da percepção, os dois livros trazem à luz novas formas de ver Lisboa, reelaborando conceitos, figurações e identidades da cidade, que afetam substancialmente sua visualidade. Para melhor entender essa reelaboração visual e os sentidos inscritos na paisagem lisboeta em cada um desses livros, iremos utilizar os conceitos sobre a teoria da recepção, desenvolvidos pelo teórico alemão Hans Robert Jauss, buscando traduzir significados, que passam despercebidos a quem mora na cidade, por não serem conscientemente percebidos. Junto com a teoria da recepção, iremos nos valer também do conceito de paisagem, especialmente o definido pelo filósofo francês Michel Collot, para analisar Lisboa nas duas obras como uma paisagem no âmbito literário.

Nesse trabalho, iremos colocar foco sobre a cidade de Lisboa, não a que os turistas conhecem superficialmente quando percorrem por algumas horas ou dias as suas ruas e ladeiras, castelos e fortificações. A Lisboa que iremos focalizar será a que está inscrita nas páginas do livro de José Saramago, **A história do cerco de Lisboa**, e também no livro de Teolinda Gersão, **A cidade de Ulisses**.

Aparentemente escondida como um cenário nas páginas desses dois livros, sua presença é tão ampla e profunda que pode ser considerada como uma onipresença ao longo dos dois textos, dominando ambas narrativas do princípio ao fim, seja como palco de fatos ocorridos no passado remoto do cerco de Lisboa, nas lendas sobre a passagem por lá do mito de Ulisses ou mesmo nas

situações ocorridas no presente das ações narradas, transformando-se numa espécie de ponte entre esses vários tempos nas duas obras.

Apresentando-se, assim, como uma cidade polifônica, amalgamada por formulações criadas ao longo do tempo, que se incorporaram ao inconsciente coletivo, Lisboa extrapola definições e se mostra uma paisagem coberta de significados, construídos ao longo de séculos, mas que foram perspectivados graças à escrita literária dos dois autores, que podem ser interpretados através de uma análise que levará em conta os diversos sentidos que assume nas duas obras.

Para poder interpretar os diversos significados presentes nas duas obras, iremos antes partir do conceito de paisagem. Se formos ao dicionário **Aurélio**, paisagem significa “espaço de terreno que se abrange num lance de vista” (FERREIRA, 1975, p.1027). No entanto, a paisagem com que vamos trabalhar ultrapassa o simples olhar, sendo resultante de percepções, que dialogam com vários níveis do visível, mas também do invisível.

Nosso conceito de paisagem parte da formulação desenvolvida pelo filósofo francês Michel Collot, encontrada no livro **Poética e filosofia da paisagem**, no qual ele diz que a paisagem não deve ser encarada como um objeto para ser simplesmente visto, “mas como o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação” (2013, p.18). Nesse sentido, o estudioso considera a paisagem como um “fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (2013, p.18).

Dessa forma, igualmente, o filósofo nos faz olhar para Lisboa com outros olhos, que nos levam a enxergar uma paisagem com novas formações imagéticas. Para Collot, paisagem é uma construção significativa, cuja estrutura tem o horizonte como ponto da experiência sensível, e que faz com que uma coisa jamais seja percebida senão em sua relação com outras no interior de um campo, de um horizonte externo.

PAISAGENS LITERÁRIAS

Partindo dessa perspectiva, iremos aplicá-la ao estudo das paisagens encontradas nas duas narrativas. Identificadas como paisagens literárias, elas apresentam significações próprias da literatura em inter-relação com as significações específicas da paisagem. Dessa inter-relação, surgirão sentidos que produzirão uma tensão na visualidade de Lisboa.

Os estudos sobre a chamada paisagem literária irão levar em consideração a percepção sobre o estar no mundo simultaneamente ao estar na escrita, numa confluência mútua de significados, da qual farão parte questões que envolvem a literatura, em simbiose com experiências individuais ou coletivas, além de aspectos culturais, geográficos e históricos, dentre outros. Tal circunstância obrigará ao estudioso problematizar os limites dos efeitos da subjetividade e da alteridade.

Os estudos teóricos-críticos nesse campo levam indiscutivelmente a um enriquecimento da percepção sobre a paisagem que se apresenta literariamente, pois, como explica a professora Ida Alves, que coordena o grupo de pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF):

Não simplesmente a paisagem como um tema de escrita, como enunciado (*in situ*), mas fundamentalmente como uma estrutura de sentido, uma rede sensorial, que sustenta configurações ou desfigurações do sujeito, da linguagem poética e do mundo por meio do olhar (*in visu*). Da cena/cenário à paisagem, há uma intervenção fundamental que é exatamente a percepção do sujeito a partir do qual parte a linha de fuga da paisagem (ALVES, 2012, p.172).

A PAISAGEM E O LEITOR

Partindo da conceituação de ser uma estrutura de sentido, a paisagem tem como um dos seus pilares a percepção do sujeito. Mas como ele interfere nessa significação? Que sentidos traz para a paisagem? Para investigar essa perspectiva, vamos utilizar os estudos desenvolvidos pela estética da recepção, teoria elaborada por Hans Robert Jauss nos anos de 1960 que provocaram “uma revolução no contexto interativo entre sujeito, texto e leitura” (LOBO, 1992, p.232).

No capítulo “O leitor”, de Luiza Lobo, publicado no livro **Palavras da crítica** (1992), organizado pelo professor doutor José Luis Jobim, a autora esclarece que, com a estética da recepção, o leitor deixou de ser visto numa posição passiva, passando a ser encarado “como parte integrante do ato da leitura” (idem, *ibid.*, p.232).

Partindo da afirmação do filósofo e professor de literatura francesa e alemã Lucien Daellenbach, de que a estética da recepção privilegia a relação autor-obra-público (idem, *ibid.*, p. 233), a professora Luiza Lobo destaca que graças a essa teoria foi “superada a relação unívoca autor-leitor ao incorporar múltiplas

relações biunívocas na relação obra-sociedade, texto-contexto, autor-contexto, leitor-sociedade.” (idem, *ibid.*, p.233).

No entanto, passando a integrar uma relação tríade, o público assume papel de destaque, conforme esclarece a professora Luiza Lobo, partindo da concepção elaborada por Jauss, de que o público é o

[...] verdadeiro transmissor da continuidade da literatura no tempo (tradição), mas um transmissor dinâmico, não estático, agindo não numa cadeia de recepções passivas, em sucessão causal, mas num campo de reações. De um lado, este campo se altera a cada recepção, de outro age sobre a nova produção (idem, *ibid.*, p. 234).

Isso acontece a partir do reconhecimento da importância da percepção sobre a obra de arte, como um importante eixo da análise, que abre um leque de significações, criando um amplo espectro de interpretações, segundo os estudos desenvolvidos pelo criador da teoria da recepção:

[...] o processo de percepção da arte surge como um fim em si mesmo, tendo a perceptibilidade da forma como seu marco distintivo e o desvelamento do procedimento como o princípio para uma teoria que, renunciando conscientemente ao conhecimento histórico, transformou a crítica de arte num método racional e, ao fazê-lo, produziu feitos de qualidade científica duradoura. (JAUSS, 1994, p. 19).

Jauss (1994) nos fala mais especificamente sobre as características da percepção do leitor quando diz que:

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis ou invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público a recebê-la a uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas “quanto a meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral de compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso – colocar a questão acerca da subjetividade e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (idem, *ibidem*, p.28).

O HORIZONTE DE EXPECTATIVA SOBRE PAISAGENS LITERÁRIAS

Jauss desenvolveu a formulação de horizonte de expectativa, que nos permite compreender melhor a estética da recepção. Em **Palavras da crítica**, a professora Luiza Lobo cita o teórico alemão ao dizer que “o horizonte de expectativa é um

‘sistema intersubjetivo’ ou ‘sistema de referência’ que um indivíduo hipotético tem com relação ao texto. Cabe à estética da recepção reconstituir esta relação entre obra e público”. (1992, p. 234).

E esse horizonte de expectativa influencia o valor artístico de uma obra. “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para determinação do seu valor estético.” (Jauss, 1994, p.31). Jauss discorre ainda sobre a distância da obra em relação ao horizonte de expectativa do leitor:

medida que essa distância se reduz, [...] a obra se aproxima da esfera de arte culinária ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender as expectativas que delinham uma tendência dominante do gosto, na medida que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para selecioná-los, no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (JAUSS,1994, p. 32)

Essa pequena distância pode ser observada em obras que rapidamente caíram no ostracismo ou desinteressaram os leitores, apesar da grande aceitação que tiveram por ocasião dos seus lançamentos. Em contrapartida, observa-se obras rejeitadas e até mesmos execradas por ocasião de suas publicações, que com o passar do tempo adquiriram aceitação e grande reconhecimento públicos. Mas, independentemente da distância que a obra esteja do leitor, a teoria da estética da recepção veio para contribuir para a compreendê-la dentro do contexto de sua apresentação ao público, partindo do processo da sua experiência estética a partir dessa perspectiva que iremos analisar os romances **História do cerco de Lisboa** e **A cidade de Ulisses**, buscando identificar como as elaboradas estruturas diegéticas dessas obras produziram um inicial distanciamento do horizonte de expectativa da época, afetando padrões de receptividade literária por ocasião do seu lançamento. No caso de **História do cerco de Lisboa**, é necessário reconhecer a existência na obra de várias dimensões narrativas, que interconectam a vida do revisor de livros Raimundo Benvindo Silva com os fatos ocorridos por ocasião da expulsão dos mouros de Portugal, em 1147, tema que domina o livro que ele revisa e também o que escreve. Com cerca de mil anos de diferença entre essas temporalidades, Saramago estabelece uma conexão entre o passado e o presente, transformando Lisboa em uma ponte inter-temporal.

É através dela que se estabelece uma conexão, como podemos observar no fragmento abaixo, onde o narrador descreve a resistência moura a partir do ponto de vista em que se localiza a casa do revisor Raimundo Silva:

Não foi só o caso dos arrabaldes convertidos pelos mouros em baluartes, esse acabou por ser removido, embora com grandes baixas. Agora a questão está em saber como se pode entrar por portas tão fechadas, defendidas por cachos de guerreiros empoleirados nas torres que as flanqueiam e protegem, ou como se assaltam muros com uma altura destas, aonde as escadas não conseguem chegar e onde as sentinelas nunca adormecerão. Afinal, Raimundo Silva está em excelentes condições para julgar das dificuldades da empresa, pois de cima da sua varanda percebe que nem precisaria de ter uma pontaria rigorosa para matar ou ferir quantos cristãos tentassem aproximar-se desta Porta de Alfofa, se ela ainda aqui estivesse. (2019, p.222)

Com esse cruzamento de tempos observado em **História do cerco de Lisboa**, o horizonte de expectativa inicial sobre a capital portuguesa é explodido, transformando Lisboa num *locus citatino* em que o passado ecoa no tempo atual e vice-versa, surpreendendo o leitor. Essa Lisboa, resultante de simbioses temporais, faz emergir uma nova forma de percepção sobre a cidade, que parte de perspectivas de tempo imbricadas e sobrepostas. Podemos observar muitas passagens em que essa justaposição de tempos acontece nessa obra de Saramago, como no trecho a seguir em que novamente se observam referências atuais à localização da muralha e a um outro dos seus portões, a chamada Porta de Ferro, que existiam em Lisboa e que cercavam o Castelo de São Jorge, fortificação onde os mouros ofereceram resistência durante o cerco que culminou na sua expulsão, em 1147:

[...] Calçada do correio Velho. Por estes sítios, ou um pouco mais por dentro, para obedecer ao alinhamento do troço de S. Crispim, baixava a muralha, a direito, supõe-se, até à renomada Porta de Ferro, outros dizem do Ferro, de que não ficou rastro nem resto que hoje se diga, talvez se levantássemos este empedrado moderno do Largo de Santo Antônio da Sé e cavássemos fundo nos aparecesse um alicerce do tempo, algumas escamas de ferrugem de antigas armas, um cheiro de tumba dois confundidos esqueletos, de guerreiros, não de amantes, gritaram ao mesmo tempo, Cão, e ao mesmo tempo um ao outro se mataram. Sobem e descem automóveis, os eléctricos rangem na curva da Madalena, são da carreira vinte e oito, particularmente estimados pelos realizados de cinema, e lá adiante, a virar em frente à Sé, vai outro autocarro repleto de turistas, devem ser franceses que julgam que estão em Espanha. (2019, p. 62).

Apesar da simbiose temporal observada no fragmento, é importante observar que em **História do cerco de Lisboa** há uma prevalência de um determinado tempo: o da expulsão dos mouros, fato histórico que atravessa toda a obra, em um diálogo constante com os vários planos do livro. Paul Ricoeur, em **O tempo e a narrativa** – tomo III, nos fala da “hierarquização dos níveis de temporalização” (p. 231), que no livro de Saramago se distingue perfeitamente com a ênfase dada na trama ao cerco acontecido na capital de Portugal há cerca de mil anos.

No livro, Lisboa é configurada a partir da hierarquização desse tempo sobre os outros, criando tensões sobre sua visualidade, que afetaram a recepção de sua imagem. Partindo da premissa de que a capital portuguesa é o berço da identidade portuguesa, originada a partir do momento da expulsão dos mouros, o autor interconectou épocas e promoveu uma alteração na percepção sobre a cidade, transformando-a enquanto paisagem, consubstanciando o conceito desenvolvido pelo filósofo francês Michel Collot (2013), no qual paisagem é:

uma manifestação exemplar de multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. (2013, p. 15).

Assim como em **História do cerco de Lisboa** gira em torno de um determinado momento histórico de Portugal, podemos observar uma prevalência temporal também em **A cidade de Ulisses**, de Teolinda Gersão, no qual o casal protagonista da trama vive na atualidade, mas em intenso intercâmbio com um tempo muito mais distante, o dos gregos e de seu herói Ulisses, resgatando a lenda de que ele teria passado por Lisboa a caminho de Ítaca, durante seu percurso narrado por Homero no livro **Odisséia**, e que essa passagem teria deixado marcas profundas em Lisboa, a começar pelo nome da capital de Portugal, que seria uma derivação etimológica do nome de Ulisses, como explica o fragmento abaixo retirado de *A cidade de Ulisses*:

Havia pelo menos dois mil anos que surgira a lenda de que fora Ulisses a fundar Lisboa. Não se podia ignorá-la, como se nunca tivesse existido. (...) Segundo a lenda Ulisses dera à Lisboa o seu nome, Ulisseum, transformado depois em Olisipo [...]. (2017, p. 43)

Tais circunstâncias fizeram com que Lisboa adquirisse um “estatuto singular”, como destaca o narrador do livro: “Uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas” (2017, p. 43). Por essa perspectiva, Lisboa está conectada à

Grécia e a um dos seus principais mitos, o de Ulisses, através de um vínculo básico e referencial que é o nome da cidade, em um simbolismo genealógico.

Nessa vinculação atávica, a autora traz para o presente referências das chamadas “pegadas” que o herói teria deixado em Lisboa e que se constituíram em uma espécie de registro imagético, criado a partir de uma lenda, mas que faz parte de uma história não oficial de Portugal. As referências mitológicas a Ulisses integram muitas passagens do livro, como em: “E havia depois fotografias muito ampliadas de pegadas numa praia, os pés descalços de um homem caminhando (Lembrava-me delas. Uma manhã em Tróia.) As pegadas míticas de Ulisses.” (2017, p. 238). E ainda no fragmento abaixo, onde o casal de artistas plásticos também se refere a um dia passado em Tróia, praia portuguesa:

Ali estávamos ao sol, plantados na praia, num lugar que há milênios se chamava Tróia, onde podíamos imaginar na areia as pegadas de Ulisses, como se procurássemos pegadas de dinossauros. Com a diferença de que os dinossauros existiram, havia até jazidas fósseis com as suas pegadas não muito longe dali. Mas nunca tinham existido as pegadas de Ulisses [...] (2017, p. 47).

Em muitas páginas do livro **A cidade de Ulisses**, a capital portuguesa é descrita na atualidade em conexão ao passado mitológico da cidade, estabelecendo - como em **História do cerco de Lisboa** - pontes entre tempos narrativos e circunstâncias diferentes: o da vida do casal de artistas plásticos, protagonista da história, e o da clássica história de Homero, uma influenciando a outra, através de confluências e contextos distintos criados pela autora dentro da trama, que transformam a percepção de Lisboa.

Podíamos imaginar Ulisses explorando por terra a região de Lisboa, chegando a Sintra, indo até ao Cabo da Roca (Ofiúsa para os Antigos) no extremo mais ocidental da Europa, e a partir daí olhando o Atlântico. Tinha chegado ao fim do mundo conhecido, chegara até ao início do grande Mar das Trevas. Menos azul que o Mediterrâneo, não familiar, estranho, pensaria Ulisses olhando o Mar das Trevas, que outros navegantes iriam um dia atravessar, e a seguir ao Atlântico chegariam ao Índico e ao Pacífico (...) Também nós olhávamos agora o Mar das Trevas onde tínhamos ido nadar, e que se mostrava azul e tranquilo, com pequenas ondas que traziam pedaços de espuma. (2017, p.47).

Tal estruturação imagética da capital portuguesa feita pela escrita literária de Gersão dá à Lisboa nova configuração, transformando-a no que o filósofo francês Michel Collot (2013) chama de pensamento-paisagem, “que transgride as dicotomias

habituais do pensamento conceitual, não só as do sensível e do inteligível, do visível e do invisível, mas também as do sujeito e do objeto, do espaço e do pensamento, do corpo e do espírito, da natureza e da cultura.” (2017, p.25)

Extrapolando as dicotomias, Lisboa emerge na obra de Teolinda Gersão como uma cidade literária criada a partir de um pensamento-paisagem, que tem seu esqueleto alicerçado em um mito, como podemos observar ainda no fragmento a seguir:

A Lisboa de Ulisses não era portanto invenção dos nossos renascentistas, que retornaram o mito numa época em que a Antiguidade se tornara modelo e moda, muito menos era invenção nossa. Não tínhamos culpa de que por exemplo Estrabão tivesse escrito no século I, *na Geografia*, que Lisboa se chamava Ulisseum por ter sido fundada por Ulisses, que Solino e outros repetissem Estrabão, que Asclepiades de Mirleia escrevesse que em Lisboa, num templo de Minerva, se encontravam suspensos escudos, festões e esporões de navios, em memória das errâncias de Ulisses, que Santo Isidro de Sevilha afirmasse no século VII que “Olissipona foi fundada e denominada por Ulisses, no qual lugar se dividem o céu e a terra, os mares e as terras”. (2017, p.45).

Partindo desse mito, Lisboa se transmuta em um espaço resultante de um intercâmbio de tempos e significações em **A cidade de Ulisses**, que afetam os horizontes de expectativas que existem sobre a capital portuguesa. A reelaboração imagética dessa Lisboa é perspectivada pelo olhar literário construído pela autora, que dá à cidade novos sentidos, como podemos observar no fragmento abaixo:

imagens desfocadas de Lisboa, em que a cidade se adivinhava mais do que se via. Porque Lisboa não estava debaixo das luzes dos holofotes nem da atenção do mundo, e as imagens que dela chegavam eram pouco nítidas, desfocadas. Eu oferecia assim um olhar oblíquo, um tanto vesgo, um olhar falso que reclamava um segundo e um terceiro olhar. As telas exigiam novas leituras, que desvendavam mais do que parecia oferecer-se inicialmente, e nasciam do desejo de olhar mais. Lisboa surgia como uma cidade de desejo, uma cidade de que se andava à procura. (GERSÃO, 2011, p. 179).

LISBOA SOB VÁRIAS PERSPECTIVAS

Apesar de corporificar uma simbiose de tempos nas duas obras, a Lisboa de **Cidade de Ulisses** deriva de um ponto muito diferente do que se apresenta em **História do cerco de Lisboa**. Enquanto a obra de Saramago parte da ideia de origem árabe de Lisboa, a capital portuguesa construída na narrativa de Teolinda Gersão é associada a uma origem mitológica grega.

Havia aliás vinte e nove séculos que o rastro de Ulisses andava no imaginário europeu, a civilização helênica foi o berço da Europa, e ao lado da *Bíblia* judaico-cristã a *Odisseia* (muito mais que a *Ilíada*) foi, ao longo dos séculos, o outro grande livro da civilização ocidental. (Gersão, 2011, p. 43)

Partindo de pontos distintos e distantes no tempo, as duas obras transformam a capital portuguesa em paisagens diferentes, criando novas partilhas de olhar a partir de novas perspectivas, mas, como dizia Michel Collot (2012, p. 11): “Só se pode falar de paisagem a partir de sua percepção”. Assim,

com efeito, diferentemente de outras entidades espaciais, construídas pela intermediação de um sistema simbólico, científico (o mapa) ou sociocultural (o território), a paisagem define-se inicialmente como espaço percebido: ela constitui “o aspecto visível, perceptível do espaço” (idem, ibidem, p. 11).

E em cada um dos livros analisados, há uma perspectiva sobre Lisboa que demonstra os olhares distintos de cada autor sobre a capital de Portugal. Como analisa a professora Ida Alves (2012), há diferentes formas de “percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, lugares de habitação e de reflexão sobre cultura, sociedade e arte, a partir de experiências individuais ou coletivas, com a discussão sobre limites e efeitos da subjetividade e da alteridade (p. 172)”

Ida Alves reconhece que essa percepção se distingue de construções elaboradas a partir dela. Para poder compreender a paisagem, “não se deve (...) esquecer que ela não se limita a receber passivamente os dados sensoriais, mas os organiza para lhes dar um sentido. A paisagem percebida é, desse modo, construída e simbólica.” (2012, p. 172)

Assim, a construção literária feita pelos autores contribuiu para o desenvolvimento de novos contornos da capital portuguesa, apresentando perspectivas completamente díspares de Lisboa enquanto paisagem literária, construídas e reorganizadas simbolicamente, que produziram estruturas de sentido que não podem ser ignoradas, pois afetam diretamente a recepção do leitor.

São Lisboas muito diferentes, que sobressaem de cada um dos livros analisados. A de Gersão parte de uma lenda baseada em um personagem mitológico, criado literariamente; já a Lisboa de Saramago deriva da concepção de que o país nasceu com o cerco de Lisboa, em 1147, fato historicamente comprovado.

Duas Lisboas, duas perspectivas diferentes sobre ela, dois simbolismos distintos construídos pelos autores. Ambos dão à cidade de Lisboa o título de berço da nacionalidade portuguesa, mas a partir de origens diferentes,

criando tensões na sua visualidade, afetando percepções dos leitores e seus horizontes de expectativa, como tão bem traduz Teolinda Gersão no início do capítulo 2 de **A cidade de Ulisses**:

Uma cidade construída pelo nosso olhar, que não tinha de coincidir com a que existia. Até porque também essa não existia realmente, cada um dos dez milhões de portugueses e dos milhões de turistas que por ela andavam tinha de Lisboa a imagem que lhe interessava, bastava ou convinha. Não havia assim razão para termos medo, de tocar-lhe, podíamos (re)inventá-la, livremente.” (2017, p. 41).

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. Poesia e Paisagem urbana: diálogos do olhar. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé (Orgs.). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 169-192. Disponível em http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/literatura_epaisagem.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro. Editora Oficina Raquel, 2013 COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: **Literatura e paisagem em diálogo**. NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11 – 28. Disponível em http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/literatura_epaisagem.pdf. Acesso em 01 de jan de 2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio - novo dicionário da língua portuguesa**. 1 ed. 3.reimpr. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

GERÇÃO, Teolinda. **A cidade de Ulisses**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

LOBO, Luiza. O leitor. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **O imaginário da cidade – visões literárias do urbano**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2002

RICOEUR, Paul. **O tempo e a narrativa** – tomo III. Campinas, SP: Papirus, 1997. Disponível em: <https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/ricoeur-p-tempo-e-narrativa-tomo-iii.pdf>. Acesso em 23 dez. 2020

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo. Editora Schwarcz, 2019.

A PERSPECTIVA COMPARADA NA OBRA MEMORIAL DE BUENOS AIRES, DE ANTÔNIO FERNANDO BORGES

*Rosiane Valeska Carvalho das Neves
Tatiana da Silva Capaverde*

INTRODUÇÃO

Textos que nos remetem a outro(s) sem, entretanto, repeti-los podem ser tão comuns quanto propositais na história da literatura. Comuns para quem lê e propositais pra quem promove a leitura, pra quem escreve. Não que haja nesse encontro de textos um convite à percepção do autor. Se assim fosse, o processo de leitura não aconteceria, como sugere Nitri (2015), de forma horizontal, partindo do sujeito (construção do texto em si) e indo ao encontro do universo de quem o recebe (destinatário), para difundir-se com suas percepções de mundo e sendo acolhida pela sua subjetividade e consequente interpretação. Aos olhos do comparatismo literário contemporâneo, inclusive, dar ao leitor insumo para que ele faça associações entre textos, é apenas abrir-lhe as portas da imaginação, seja pela identificação dos diálogos estabelecidos entre autores, enredos, personagens, formatos, épocas, seja pela necessidade de buscar o que pretendem essas relações.

Não é difícil compreender os caminhos que nos conduzem a essa prática. Para além de qualquer questão no ramo da arte e da literatura, é preciso perceber a força que tem a língua. Daí a contribuição de Kristeva (2005) sobre intertextualidade como um traço natural, capaz de frequentemente compor a narrativa. Logo, o texto jamais estará restrito a códigos linguísticos somente. É preciso, segundo a autora, vincular o que se pretende dizer e o que é dito ou compreendido (sujeito e destinatário), renovando a todo instante a significação do texto. Assim, compreende-se que um texto não se restringe a combinações de palavras. Haverá sempre pensamentos, ideias que sustentam a sua composição. Trata-se das relações dialógicas definidas por Bakhtin (2008).

Urge ressaltar que esse dialogismo não confabula com o simples e até nefasto impulso da cópia, repetição. Pelo contrário, nele novas construções tomam forma. É como se diferentes “retalhos” (tempo, espaço, cultura, história)

se costurassem, formando um “novo tecido” (interpretação, questionamentos, reflexões). E os elementos que nos respaldam para que seja possível perceber esse “novo tecido” a partir dos “retalhos” já existentes (e não apenas o mesmo “tecido costurado”, “remendado”) – são as concepções discutidas nas teorias comparatistas não tradicionais, tais quais criação, originalidade e influência.

De um modo geral, pode-se afirmar que, enquanto o comparatismo literário tradicional entendia criação e originalidade como pressupostos do que nasce sem referência ou mesmo do que aborda algo que jamais foi citado, o comparatismo literário contemporâneo questiona até que ponto não se pode gerar algo novo de um material pré-existente. Na mesma corrente de pensamento, o comparatismo não tradicional também reformula o conceito de influência, agora distante da ideia de subalternidade por parte daqueles que se permitem influenciar. Desde que haja acolhimento do conteúdo no novo contexto do sistema receptor, o que permitirá uma abordagem nova, diferente, a influência deixa de ser marca de perpetuação de domínio e superioridade eurocentrista e passa a ser um componente viabilizador de novos horizontes sob diferentes perspectivas.

No âmbito nacional, o tradicionalismo atribuiria ao canônico esse caráter de supremacia, restringindo produções mais recentes ao rótulo de “bons pupilos” e excelentes exemplares de literaturas derivadas. Entretanto, vale lembrar que, chegando ao Brasil entre **1960 e 1970**, o comparatismo contemporâneo estendeu suas concepções de valorização às nossas perspectivas literárias, dando-nos instrumentos que propõem repensar a questão do novo a partir do “antigo novo”. E já se pode listar uma infinidade de autores que, ao dialogar com textos canônicos de mesma nacionalidade, criam histórias, dão vida a novos personagens, com enredos originais, por meio da intertextualidade que os promove.

Esta discussão está posta de forma metaficcional na obra **Memorial de Buenos Aires** (2006) de Antonio Fernando Borges. O romance conta a história de um professor chamado Borges, que sai do Rio de Janeiro com destino a Buenos Aires para encontrar um amigo que desaparece sem explicações razoáveis. Borges registra em seu diário os acontecimentos do período que passa na cidade argentina, encontrando-se, muitas vezes, perturbado com uma sequência de fatos que parecem não corresponder a uma ordem cronológica. Declaradamente aficionado por Machado de Assis, o protagonista dessa história se vê envolto em reflexões sobre o tempo e frustrações amorosas enquanto se depara com o sequestro de outro amigo, George, além de precisar lidar com a enigmática morte de uma princesa russa. Trata-se de uma trama repleta de suspense e mistério, com

traços marcantes de uma relação com textos machadianos. É possível identificar essa relação a partir de aspectos tais quais estilo (forma), tema e personagens.

A INTERTEXTUALIDADE E O PAPEL DO LEITOR

Em um primeiro instante, a obra de Antonio Fernando já chama a atenção do leitor para a forma como o texto é desenvolvido. É curioso notar que essa é uma modalidade de referência bastante subjetiva. Muito embora **Memorial de Buenos Aires**, apesar da inserção de “Buenos” (que nos leva a pensar imediatamente na capital argentina), por si só, sugira um trocadilho com a obra machadiana **Memorial de Aires**, não é a proximidade entre os títulos que evoca a referência a Machado quanto à forma do texto. Muito além dessa questão, está o diário do personagem Borges, que aparece de forma intercalada entre os capítulos narram a história. Novamente o leitor poderá se deparar, ainda que remotamente, com o texto canônico, que tem o Conselheiro Aires como principal personagem. Isso porque, diferente das outras obras de Machado, **Memorial de Aires** é dividido em meses (inclusive, em algumas circunstâncias, especificando até o dia da semana e o turno, se manhã, tarde ou noite). Os capítulos, em vez de títulos, têm datas.

Entretanto, no mesmo momento em que o leitor “escorrega” nas memórias do texto machadiano, logo percebe que está diante de confidências que só são intituladas por datas porque correspondem a um diário, com informações e questionamentos acerca do personagem Borges. Não se trata de relatos sobre acontecimentos envolvendo pessoas, situações... como ocorre na obra do cânone brasileiro. Para esse fim, Antônio Fernando Borges desenvolveu capítulos com títulos que quase sempre, de uma forma evidente ou não, pressupõem o que será apresentado. Se isso não for suficiente para o leitor que insistir em manter-se “preso” à obra machadiana, eis outra disparidade: enquanto o Conselheiro Aires era descrito pelo próprio Machado de Assis, na obra **Esau e Jacó**, como alguém de “sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo” (2011, p.38) Borges, o personagem de Antonio Fernando Borges é, também, um amigo travestido de detetive, que tenta entender o mundo a sua volta, entre encontros e desencontros, além de declarar sua admiração pelo próprio cânone brasileiro, com diálogo constantemente ao longo da obra.

É provável que Compagnon (1979, p. 41), ao proferir que “escrever, pois, sempre reescrever, não difere de citar”, estivesse nos convidando a observar que, mesmo o texto sem a citação direta, construindo-se a partir de outros textos, seja por retomada ou por referência, ainda o faz por meio da citação. Nesses casos, como o formato do texto, a citação é subjetiva. Há que ser percebida, detectada. Por isso é dita como um braço da intertextualidade que aciona a competência do leitor quanto ao alinhamento de dois textos, que não se equivalem, mas fazem alusão. Apesar de a perspectiva do autor estar voltada, majoritariamente, para o estudo do processo de bricolagem (citação direta no ato de “cortar e colar”), há também algumas contribuições sobre citação enquanto referência menos direta e mais subjetiva, feita por meio de uma relação com outro texto supostamente percebida e compreendida pelo leitor. No que concerne à forma do texto de Antônio Fernando Borges, tem-se aí apenas uma das tantas formas de diálogo textual desenvolvidas pelo autor.

Ao escrever **Memorial de Buenos Aires**, o autor carioca Antonio Fernando Borges deu aos estudos comparados um material esmerado e capaz de abarcar conceitos do comparatismo contemporâneo no que tange às noções de influência, apropriação e originalidade. Distante de dar a sua obra traços da mimese, o autor se dispõe a dialogar com textos machadianos sem cerimônias, jamais cedendo ao que pudesse levá-lo à imitação ou mera repetição. Jaz aí a riqueza do seu texto, pois, ainda que o leitor perceba Machado de Assis (e o fará porque A. F. Borges faz questão de mencioná-lo direta e indiretamente a todo o tempo), não conseguirá prever o rumo que a obra irá tomar nas páginas seguintes, considerando que o autor consegue inserir os textos machadianos (ou as propostas desses textos) em um contexto atual totalmente diferente, mas favorável a essa inserção.

Em um dos diversos momentos em que escreve em seu diário, questionando a sua sanidade mental, o personagem Borges cita três obras machadianas, a saber, **Quincas Borba**, **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**:

Se, ao longo da vida disciplinada, Machado contornou – ou pelo menos recalcou – o tema explosivo da loucura, deixou que ele despontasse em sua obra, em páginas decisivas. Ele se manifesta, por exemplo, nos delírios de grandeza do frívolo Brás Cubas (não só na famosa alucinação *in extremis*, à beira da morte); no desamparo mental de Rubião e de seu benfeitor, Quincas Borba, que doa sua fortuna a um estranho e seu nome a um cachorro; no psiquiatra com sobrenome de arma de fogo que encarcerou a população de um vilarejo; a até, mais sutil, nas cismas de um advogado casmurro e “louco” de ciúme. (BORGES, 2006, p. 93).

Antonio Fernando Borges traz um cenário diferente, onde há um personagem expressando, em algumas linhas, seus pensamentos acerca da sua possível loucura e, para tanto, faz menção às diferentes formas com as quais Machado personificou o “louco” em suas obras. O leitor é levado apenas a uma reflexão de como a insanidade mental pode assumir diferentes papéis. Convém lembrar que a associação aos personagens machadianos gera um fruto novo: a incerteza do personagem Borges, que viu em Machado um louco traduzido nos personagens machadianos.

Ainda que não criasse um personagem expressamente louco, Machado costumava se ver às voltas com o tema da loucura. Uma abordagem curiosa sobre a loucura está em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, onde o autor reserva um capítulo curto (VIII) acerca da disputa entre a sanidade mental e a loucura. É interessante notar que, nesse texto, o alvo não é a mente humana (pelo menos não diretamente), mas o domínio dos lares. Não se trata de tomar uma mente, mas todo o ambiente em que se vive. Em um diálogo onde a razão convida a sandice a retirar-se do sótão, talvez Machado estivesse tentando dizer que a loucura (já retratada em outros personagens e obras) surge do mundo externo: lugares, coisas, pessoas, situações... capazes de enlouquecer qualquer um. Ou talvez estivesse apenas dizendo que podemos optar por abrir nossas mentes ou não para que entre a loucura. Uma coisa o autor deixa claro: O domínio ainda é da razão. E a loucura, ao implorar para ficar apenas no sótão, chega sorrateiramente, sem que nos demos conta. Antonio Fernando Borges não discute esse traço primário da loucura, mas o produto dela em seu personagem Borges.

Sobre esse dinamismo, Compagnon (1979), que vê a citação indireta como forma de referência (variante da influência construtiva), comenta o ato de citar metaforizando com uma cirurgia de caráter estético, onde quem lê e escreve tem o papel do cirurgião que, segundo o autor, “pinça” excertos, e a mesmo tempo tem o papel do paciente, que adiciona ao seu texto os excertos pinçados, contextualizando, aprimorando e renovando a ideia proposta.

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 1979, p. 39).

Quando A. F. Borges traz ao leitor a loucura machadiana em sua história e personagem, o autor faz exatamente o que propõe Compagnon. Concebe-se, então, a citação como modalidade de intertextualidade, contribuindo não apenas para a interação entre os textos envolvidos, mas oportunizando a criação de algo novo.

O enredo de **Memorial de Buenos Aires** não conduzirá o leitor à mesmice ou à sensação de *déjà vu* porque executa com primazia o processo de influência. José Luís Jobim (2013) discute esse processo nos moldes da Literatura Comparada contemporânea, isto é, sem relação alguma com o que propunha o comparatismo tradicional, onde influenciar significava perpetuar um modelo incapaz de sofrer modificações para resultar em algo novo, o que aprisionava as literaturas “influenciadas” em um patamar de inferioridade justificada na simples reprodução. Sobre essa concepção obsoleta, tomando por base uma carta de Mário de Andrade a Drumond de Andrade, Jobim (2013) sugere que:

Quando Mário, na carta citada, diz que tudo é influência neste mundo, isto também significa um posicionamento implícito em relação a certo enquadramento de autores e obras no qual a literatura brasileira está sempre defasada em relação às literaturas europeias, porque vive de *imitação* ou *influência* em relação àquela fonte. *Imitar* ou *ser influenciado*, neste âmbito de sentido, também implicaria sempre produzir depois da fonte, sempre ter um atraso em relação à origem, sempre estar “defasado” em relação a aquilo que se vê como “criação” (JOBIM, 2013, p. 108).

Jobim (2013) ressalta que esse pensamento condiciona a existência das literaturas influenciadas, uma vez que elas só podem “ser” se houver algo que as antecipe. Em outras palavras, sem as literaturas centrais não pode haver as literaturas periféricas.

É interessante pensar que, de igual modo, as literaturas nacionais estão predispostas a essa mesma hierarquização, sob a percepção de que a influência descredibiliza ou minimiza o valor literário de uma obra que faz referência à outra. A partir daí, busca-se uma nova perspectiva do ato de influenciar e de receber influência. Nitrini (2015) considera esse um processo paradoxo, já que é nele que o leitor estabelece os elementos com os quais se identifica e, ao mesmo tempo, seleciona aqueles com os quais não se identifica, atribuindo ao seu texto, nesse momento, o caráter da originalidade.

Jobim (2013) afirma que ser influenciado consiste em definir a postura do leitor quanto ao seu autor/obra influente. Diante da influência, esse leitor poderá tanto assenhorar-se quanto esquivar-se dela, na medida em que for estabelecendo um sentido novo. Nitrini (2015) vê a influência em um

processo no qual ela está subordinada às tendências do sistema receptor. É o que acontece quando Antonio Fernando Borges “importa” a Marcela de Machado de Assis, sem, contudo, permitir que seu leitor se depare com essa mesma personagem em seu texto. Ora, se a personagem Machadiana era uma prostituta que ganhara o coração do jovem Brás Cubas, agora, na obra do autor contemporâneo, tem-se alguns traços dela na Marcela que encantou o personagem Borges. A referenciação pode promover o entendimento de que ambos se permitiram iludir por um amor que lhes custou muito. Mas os contextos são deveras diferentes. Eis a originalidade do texto de Antonio F. Borges (BORGES, 2006, p.137):

Passei ontem com Marcela algumas horas de enlevo amoroso e erótico que deixariam, no jovem que fui, a impressão de prazeres indescritíveis. Pena que ao homem que hoje sou tenham parecido apenas a sombra morna de delícias já superadas. Será que Marcela desaprendeu as manhas de cortesã, ou faltou para mim o tempero incomparável do desconhecido?

A própria relação que há entre as duas Marcelas quanto ao prejuízo financeiro por elas dado aos personagens Brás Cubas e Borges, ao mesmo tempo que as aproxima, também as distancia. O ponto convergente é o gasto em si, sem retorno, sem compensação alguma, sem amor,... somente frustração. A divergência se nota na natureza dos fatos. A Marcela, de Brás Cubas, por ser meretriz, cobra o que lhe é de direito, por serviço prestado. Não cabia ao jovem Brás Cubas apaixonar-se e esperar algo mais dela. Por isso a famosa sentença machadiana “...Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.” (2012, p. 51). Na contramão, a Marcela, de Borges, de fato, arrancou-lhe as moedas, mas por empréstimo que ele não foi capaz de negar-lhe, mesmo sabendo que ela, além de não corresponder-lhe o amor, não pagaria a dívida. Daí a frase do personagem: “Paguei caro pelo engano, e não somente em capital afetivo: Marcela me extraiu vinte contos de réis, à guisa de empréstimo que jamais irá saldar” (2006, p.137).

Essa capacidade de acomodar a influência ao perfil do autor que a recebe é o que Jobim (2013) entende como o que discerne a “revelação da gente própria”. Trata-se da apropriação que acontece sempre que reconhecemos no outro aquilo que ainda é desconhecido em nós. Nessa proposta, pode-se dizer que Antonio Fernando Borges encontrou em Machado de Assis muito do que ele (A.F.B.) escreveu, mas em outro contexto e com outros arranjos, conforme o faz ao questionar, nos dias de hoje, comportamentos que se justificam no injustificável.

Aqui, o autor contemporâneo faz uso da obra **Helena** (e da personagem que leva o nome da obra) como referência à postura machadiana de não reduzir culpabilidade, quando ela existe, em detrimento de fatores que provocam sentimento de pena. Trata-se apenas de um momento de reflexão do personagem Borges, que destaca as consequências da ambição de Helena, independente do contexto de pobreza que a levaram a cometer tal pecado.

Por descrever da política, e da sociologia que ela traz implícita, Machado de Assis nunca usou a pobreza como alibi – nem para si mesmo, nem para qualquer de seus personagens. É notável, por exemplo, como a origem pobre da protagonista de Helena não a redime dos pecados de ambição e arrivismo. Machado não usa a pena, uma linha que seja, para atenuar as faltas da moça: sua morte, no fim do romance, é a única redenção cabível. (BORGES, 2006, p. 169).

Duas obras, uma do século XIX (**Helena**) e outra do século XXI (**Memorial de Buenos Aires**), tratando de questões pertinentes em momentos diferentes: A vitimização justificada na pobreza. Ao autor contemporâneo coube apropriar-se do que fora dito por Machado e que ele (Antonio Fernando Borges) também, em época diferente, quis dizer. É o que Jobim (2013, p.109) chama de um fenômeno de criação literária, assim descrita por ele:

(...) o poeta apropria-se de elementos que transformam-se em seus, porque foram escolhidos a partir de seus interesses e porque ganham contexto e sentido diferente na sua obra – transmutando-se em outra coisa, diferente da que era, no contexto em que se inseria antes. A “revelação da gente própria”, que pode surgir de uma leitura, é exatamente esta captação do que, na obra do outro, pode ser incorporado ao projeto próprio do leitor, por relacionar-se com o projeto de quem lê, e iluminar um sentido que já estava presente na vida do leitor, mas que ainda não havia ganhado uma verbalização que o configurasse de forma a tornar-se claro para este leitor, desvelando o próprio dele através do texto alheio.

É fato que A. F. Borges não tenha imitado ou simplesmente reproduzido vários textos de Machado de Assis em sua obra **Memorial de Buenos Aires**. O que houve, na verdade, foi a criação a partir da leitura das obras machadianas. Ao adequar, submeter ao seu estilo que contempla suspense e mistério (diferente de Machado), realidade e contexto (outro século, outras mentalidades e posturas interpretativas), o autor contemporâneo diz de outro modo, promove a originalidade e cria. Jamais se tratou de apenas importar modelos externos. Antes, a identificação do seu “eu” com os textos machadianos no processo reflexivo da influência deu a Antonio Fernando Borges a habilidade de inovar com elementos pré-existentes.

Se, porém, o autor contemporâneo identificou em Machado aquilo que o representava, também o autor contemporâneo optou por combinações que atribuíram a sua obra toda a originalidade que a define. E as escolhas de quem escreve, segundo Nitrini (2015), são decisivas porque, quando não atuam sobre o autor de maneira generalizada, mas específica (a considerar seu “eu”) podem produzir textos originais. Não permitir que os textos machadianos atuassem sobre a sua individualidade permitiu que Antonio Fernando Borges, (como se estivesse em uma biblioteca), pudesse expressar-se em conivência com o cânone brasileiro, ainda que cada um estivesse em seu período histórico (tempo).

Entre essas escolhas está a versatilidade do autor contemporâneo, ao permitir que seu leitor ora identifique a prostituta machadiana em sua personagem Marcela, ora reconheça na mesma personagem a Virgília de Machado. Antonio Fernando Borges não tem uma figura para cada personagem do cânone. Até porque se o fizesse, estaria aderindo à mera repetição, equivalência. Mas vejamos... Se em 1880 tinha-se o sexo em uma mulher (Marcela) e o amor em outra (Virgília), é provável que ao abordar sexo e amor em uma única Marcela, Antônio Fernando Borges estivesse imprimindo sua percepção do século XXI, a partir do que teria dito Machado dois séculos atrás em duas personagens diferentes. É possível interpretar que, talvez, naquela conversa na biblioteca (intertextualidade), cada um em seu período histórico (tempo), Antonio Fernando Borges estivesse dizendo a Machado: “Hoje não é mais assim, meu caro! Não é porque tiveste relação sexual com uma mulher e ela te arrancou alguns ‘trocados’ que podes chamá-la de prostituta. Os tempos são outros.”

Outro aspecto interessante é o tema da amizade apresentado na obra **Memorial de Buenos Aires**. Visivelmente alicerçado no personagem Quincas Borba, amigo de Brás Cubas, o personagem Procópio, de Antonio Fernando Borges, carrega consigo mistérios que cercam sua vida adulta. Afinal, ao mesmo tempo em que Brás Cubas não entendia o que teria levado seu amigo a uma vida adulta tão trágica, também Borges se questionava acerca do que poderia ter acontecido com Procópio para que ele sumisse sem uma razão lógica. Inevitável associar a tríade amigo – dúvidas – questionamentos, que alinham ambos os personagens. De igual modo, Quincas Borba e Procópio parecem, ao leitor, figuras “embaçadas” no seio de boas lembranças. Quincas, na infância, conforme descreve o capítulo XII de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**:

Uma flor, o Quincas Borba. Nunca em minha infância, nunca em toda a minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo e travesso. Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. A mãe viúva, com alguma coisa de seu, adorava o filho e trazia-o animado, asseado, enfeitado, com um vistoso pajem atrás que nos deixava gazejar a escola, ir caçar ninhos de pássaros, perseguir lagartixas nos morros do Livramento e da Conceição, ou simplesmente arruar, à toa, como dois peraltas sem emprego. (ASSIS, 2012, p.46).

Em **Memorial de Buenos Aires**, Borges, ávido por encontrar o amigo desaparecido e num desabafo consigo mesmo, permite-se rememorar o saudoso e misteriosamente desaparecido amigo Procópio. À lembrança do personagem, Antonio Fernando Borges parece dar ao personagem o mesmo sentimento de nostalgia outrora identificados em Brás Cubas:

(...) Quem mais, afinal, haveria de se lembrar de Procópio, homem simples e discreto, solitário como as plantas criadas em varandas e vasos? A grandeza assombra, a glória ilumina, a coragem arrebatava – mas é pena que a bondade não produza nenhum impacto parecido. E, no entanto, como é grande, glorioso e valente o homem bom, sem outros aparatos. Procópio é um desses homens. (BORGES, 2006, p.19).

Na perspectiva tradicional possivelmente as honrarias ao feito de Antonio Fernando Borges desprezariam o que realmente importa para a arte, de um modo geral: o traço da criação. Em vez disso, ter-se-iam infinitos rótulos prontos para deixar bem definidos os dois lados desse pêndulo, garantindo o peso da originalidade ao personagem machadiano e atribuindo ao personagem Procópio a leveza despreocupada e nem tão significativa da influência, ainda na perspectiva do espelho. Ao personagem do autor contemporâneo restaria permanecer à sombra de Quincas Borba. Esse, sim, traria consigo eternamente a figura da amizade de infância, com suas boas lembranças, ao mesmo tempo que representaria o conflito de lidar com os mistérios da vida adulta, que distancia pessoas. Apenas o Quincas promoveria essa discussão. O que viesse depois dele seria apenas um personagem criado a sua semelhança.

Não é dizer que na perspectiva contemporânea, o comparatismo abrace tudo o que se produz. Mas ao reformular conceitos como o de influência, consequentemente o que se entendia por originalidade saiu da esfera do pioneirismo. A intertextualidade funciona como mola propulsora, direcionando o texto para uma outra direção que não a de uma noção medíocre de derivação ou cópia. É daí que o autor pode assumir uma postura na qual dialoga com outros textos/autores e, ainda assim, trazer uma nova abordagem. A exemplo,

Procópio também representa as memórias agradáveis e saudosas de um amigo de infância. Mas, ao contrário de Quincas Borba, o mistério de seu sumiço nada tem a ver com fracasso. Ele se distancia porque deixou de ser o menino rico. O amigo de Brás Cubas se tornou um mendigo. Nem de longe alcançou o êxito que se pôde esperar dele. Na contramão, o amigo do personagem Borges precisa estar recluso. Mas não por miséria, frustração. Ele é o detetive que Borges ousou tentar ser. Essa é a razão de sua reserva.

Entre Quincas e Procópio, o leitor se vê diante de duas lembranças quase que paralelas. Ambas com o mesmo cerne. Quem sabe Antonio Fernando Borges não se identificou com o que Machado já dizia, mas ao converter essa influência ao seu universo, possibilitou uma nova leitura de encontros e desencontros entre amigos. Se para Brás Cubas reencontrar um amigo de infância suscitou sentimentos de compaixão, pena e até decepção, para Borges reencontrar o amigo de infância suscitou no personagem surpresa, ânimo, admiração.

Em qualquer interpretação do leitor sobre Antonio Fernando Borges é visível que o autor estabelece uma relação com os textos machadianos, selecionando aspectos que se movimentam dando espaço a sua identidade, seu modo de pensar, sua época. Essa combinação não poderia resultar em algo que não fosse original e ratifica o quão decisivo pode ser o papel do sistema receptor ao receber a influência que o diálogo textual viabiliza no processo de intertextualidade.

O leitor, nesse dinamismo, é fundamental. Tendo abandonado o papel de coadjuvante ou de elemento passivo no processo de leitura desde a proposta antintencionalista, ele assume atuação direta na compreensão e interpretação dos textos. Em outros termos podemos dizer que toda a significação de um texto não parte mais daquele que se propõe a escrever, mas daquele que se propõe a receber o texto. É daí que podemos inferir o papel de autor-leitor que descreve Antonio Fernando Borges, uma vez que, por também ser leitor de Machado, o autor de **Memorial de Buenos Aires** se posiciona quanto aos textos machadianos, opinando sobre eles em sua obra e se apropriando dos personagens do cânone brasileiro canônicos de forma descompromissada. Trata-se do autor-leitor-pós-produtor:

Enquanto o autor-leitor se coloca no texto através de seus posicionamentos e opiniões, ou deixa-se entrever nas fissuras através de notas e comentários, o autor, quando assume o papel de leitor que exerce a função de compilador, se coloca de forma mais indireta, fazendo o papel daquele que compila, organiza o percurso da leitura, cita e se

deixa falar pela voz do outro, recusando a paternidade de seu próprio texto, atribuindo a autoria a um narrador personagem inventado por ele. (CAPAVERDE, 2015, p.28).

Antonio Fernando Borges adequa-se a ambos os perfis de autor-leitor-crítico e autor-leitor-pós-produtor, seja porque opina sobre Machado de Assis (ainda que na voz do personagem Borges) em diferentes momentos de seu texto (crítico), a exemplo de seu manifesto em consonância com o cânone brasileiro, a exemplo da crítica que faz ao vitimismo justificável na pobreza, conforme discutido na obra **Helena**, seja porque também o faça de maneira indireta, dando ao leitor a subjetividade interpretativa do seu texto, a partir das relações que estabelece com os textos machadianos, como faz na relação entre as Marcelas e Virgília.

Nessa condição Antonio Fernando Borges não cria, mas produz, quando interage com vários textos que irão resultar em uma descoberta, o que acaba por sugerir algo novo. Trata-se da produção que surge após outras produções, não necessariamente como mera repetição delas, mas como produto de suas combinações. Isso é o que, certamente, conduz o seu leitor a se lembrar de Marcela, Virgília, Quincas Borba e Helena, ainda que não os veja na obra **Memorial de Buenos Aires**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antonio Fernando Borges trouxe para a prática o que já existia na teoria. **Memorial de Buenos Aires** criou a partir do que já se tinha criado, ratificando que o original pode ter referência. A arte da escrita, no texto contemporâneo, discute a irrefutabilidade das noções de criação, originalidade e influência na perspectiva tradicional, que rejeitava a produção textual como produto do dialogismo, onde o elemento que estabelece relação com a sua referência não funciona como depósito desta. O texto não sofre influência de maneira passiva, mas a transforma. Para Samoyault (2008), esse momento favorece uma redefinição de literatura, onde a intertextualidade não mais contribui para reescrituras, mas estabelece um elo entre o que é produzido e sua referência no que já existia.

A relação textual que promove o diálogo entre os textos de Antonio Fernando Borges e Machado de Assis assume diferentes perfis a todo tempo. Em nenhum deles, porém, perde-se o prazer de viver a novidade. Entre Marcelas e Virgílias, entre um registro em diário e um capítulo propriamente dito, concepções trazidas pelo comparatismo contemporâneo são reforçadas constantemente e testificam o quão obsoleto são os preceitos que regiam os ideais comparatistas tradicionais.

Vale lembrar que texto algum terá a mesma essência ao passar pelo processo de releitura. Outrossim, a “reescrita” textual em uma determinada época assumirá novo sentido. E o que conduz essas mudanças são fatores provenientes das movimentações ao longo do tempo, que ditam comportamentos, ideias ou formas de coexistir, dando a essas produções escritas uma outra interpretação, que não será concebida como simples cópia de um elemento constituinte do processo de diálogo entre os textos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. 4ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. **Quincas Borbas**. 4ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. **Memorial de Aires**. 3ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2012.

BORGES, Antonio Fernando. **Memorial de Buenos Aires**. São Paulo: Companhia de Letras, 2006.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. **A Apropriação na Contemporaneidade: As Reverberações de Borges e Seu Texto**. Tese de Doutorado em intertextualidade, autoria e apropriação – Universidade Federal Fluminense, pág. 28

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG. 1996.

JOBIM, José Luís. O Original e o Próprio, O Derivado e o Impróprio: Mário de Andrade e as Teorizações Sobre Trocas e Transferências Literárias e Culturais In: JOBIM, José Luís. **Literatura e Cultura: do Nacional ao Transnacional**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013, p. 107-108.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild. 2008.

A METALINGUAGEM E “O VAZIO” COMO ESTRUTURAS POÉTICAS EM COMPOSIÇÕES DE EDUARDO MARTINS

Marinalva Francisca da Silva Gama

Fernando Simplício dos Santos

“CONSTRUINDO FALTAS E INEXISTÊNCIAS”: A LINGUAGEM DEBRUÇADA SOBRE O MÉTIER POÉTICO

Este artigo estuda a metalinguagem e o vazio metafórico como marcas estilísticas nos poemas intitulados “A palavra falta” e “Este livro não existe”¹, publicados nos livros homônimos do escritor pernambucano, radicado em Rondônia, Eduardo Martins, a partir de reflexões que levam em consideração elementos que revelam profundos traços da poética do autor. Para tanto, toma-se como ponto de partida a abordagem dos poemas que fornecem títulos aos dois livros por meio de seus aspectos significativos e as pontes que estes textos estabelecem com outros escritos que delimitam o conjunto de sua obra.

Em outros termos, verifica-se de que forma o eu lírico de cada poesia constrói e reconstrói imagens e formas discursivas por meio de metáforas que levam à reflexão sobre o vazio poético. Com efeito, isso permite identificar a relação entre a metalinguagem e as ressignificações das palavras. Sob tal enfoque, há uma marca que se identifica por intermédio da interação e do diálogo que o sujeito lírico estabelece consigo à medida em que o processo de construção de sua linguagem e de sua expressão são resultados e/ou resultantes da própria poética que exercita, debruçada sobre si mesma, nas próprias redes interativas de saberes entre os textos e seus desdobramentos.

Por assim dizer, compreende-se que a arte poética esteja voltada para si ou para o mundo expressivo da linguagem, entendida através de um campo metalinguístico, repleto de significações, visto que a expressão poética está situada nas funções básicas da língua, também, por ser um tipo abrangente de metáfora. Nesse sentido, aqui, o uso da metalinguagem auxilia a interpretação da expressão artística, ao passo que se alia à segunda função dominante ao texto poético, como nos diz Roman Jakobson:

1 O livro *A palavra falta* foi publicado em 2016. Por sua vez, *Este livro não existe* foi lançado em 2018.

Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que tivessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de alguma das diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica das funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante. (JAKOBSON, 2010, p. 123).

Assim, em seus estudos, Jakobson pondera o papel dominante que cada função exerce em determinado texto, de maneira a incidir sobre sua natureza. No caso específico das obras em questão, nossa principal hipótese é a de que é predominante, nelas, a função metalinguística ou metapoética, que, segundo o teórico supracitado, é determinante para que se perceba a intransitividade do discurso poético. Assim, considerando-se estas e outras obras de Eduardo Martins, acreditamos que esta linguagem se desdobra em elementos imagéticos, que remetem a si mesmos enquanto expressão, pois a palavra vai além de todos os sentidos que carrega em sua dimensão. Segundo Jakobson, “a interação de um signo linguístico por meio de outros signos da mesma língua, sob certo aspecto homogêneo, é uma operação metalinguística que desempenha papel essencial na aprendizagem da linguagem”. (JAKOBSON, 2010, p. 46). Destarte, denominar o uso da metalinguagem na poesia é imprescindível para a compreensão das várias funções da linguagem; a poesia passa a ser compreendida como expressão de si, como, por exemplo, o texto intitulado “O poema que não fiz”, presente no livro **A palavra falta** (2016), de Eduardo Martins.

EDUARDO MARTINS: UMA RETROSPECTIVA

É possível vislumbrar-se a escritura de José Eduardo Martins de Barros Melo² a partir da leitura do que já se escreveu sobre sua obra. Aqui, apenas destacamos alguns desses intérpretes, devido aos objetivos gerais deste trabalho³. Segundo Aguinaldo Gonçalves, na apresentação do livro **O Lado Aberto** (2004, p. 1), sua poesia “navega quase sempre pelas margens de dentro, num fluxo indivisível, muitas vezes entre as funções metalinguística, emotiva e poética da linguagem”. Nesse caso, voltando-se para essas margens de dentro, a metalinguagem compõe um dos principais traços da sua poética, em que também se observa estreita relação com as outras artes, em especial, com a pintura – traço comum à poesia contemporânea.

2 O poeta assina os seus livros simplesmente como Eduardo Martins.

3 Outros críticos, além dos aqui citados, que analisaram a obra de Eduardo Martins são, por exemplo, Afrânio Coutinho, Rômulo Giacomini de Oliveira Fernandes, Tânia Parmigiani, Maria Elizabete Sanches, José Flávio da Paz, entre muitos outros.

Este estudo, portanto, evidencia de que forma esta poesia se constitui de um universo de subjetividades que dá ênfase especial a si mesma enquanto produto de renovação do mundo contemporâneo, em que o sujeito espalha nuvens de isolamento sobre si, de forma a constituir o olhar voltado para a sua paisagem íntima, enquanto ausência de sua própria expressão. Assim, tal processo nos leva a refletir o que Haroldo de Campos (1976) nos diz sobre a crítica enquanto metalinguagem, aproximando-se muito do que se vê na própria expressão poética de Eduardo Martins, enquanto “linguagem sobre a linguagem”, ou seja, a elucubração que a poesia faz sobre “si mesma”; a reflexão que a crítica faz sobre o texto artístico, pegando-o para si, reescrevendo-o ou, até mesmo, deturpando-o analiticamente.

Nesse sentido, nas obras de Eduardo Martins, nota-se que é o estilo que se caracteriza pelo uso da metalinguagem como um recurso que é recorrente em sua poesia e que constitui as subjetividades do eu lírico, “tendo a primeira pessoa como fio de prumo dessa engrenagem transsubstanciadora” (GONÇALVES, 2004), que traz para a literatura contemporânea uma perspectiva mais abrangente de como enxergar a poesia. Com diz Rubens Vaz Cavalcante sobre **A Palavra falta**, (2016, p. 10), “[...] o poeta e a poesia simulam encontros e desencontros pelo viés da palavra ausente”. Assim, além de promover um resgate à memória do Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco (MEIPE), do qual Eduardo Martins fez parte, como destaca Sonia Maria Gomes Sampaio, (2019, p.1), “esta poesia resgata o que de essencial constitui a linguagem poética”.

Segundo Miguel Nenevé, em **A palavra falta** (2016), Eduardo Martins utiliza a palavra de forma “escondida, isolada”, o que revela ecos, vazios daquilo pode ser visto como ausência e inexistência no campo de sua própria natureza. Sua obra revela que, mesmo diante de palavras que são consideradas mudas, há um grito internalizado, um desejo de abrir-se enquanto força expressiva no universo do seu leitor; enquanto diálogo que se faz de vozes debruçadas e reinventadas em um único sujeito, o sujeito poético – este sujeito nasce e renasce da palavra abrasiva, de fricção e fruição, que, no mínimo, é poesia de si mesma. Observa-se que é comum na obra do poeta a republicação de poemas já editados anteriormente e que ora retornam com nova roupagem, ora são reapresentados sem nenhuma alteração, o que estabelece uma linha contínua de diálogo entre suas obras.

Percebe-se, então, que a poesia é como objeto de uma linguagem representativa de várias faces que caminham no sentido de criar um objeto estético a ser desvendado pelo leitor. Dessa forma, nos textos de Eduardo Martins, há o cuidado por parte de quem cria e trabalha dialogicamente a percepção de quem recebe e decodifica os significados do texto.

Desse modo, observa-se que a linguagem poética é completude, porque abrange as demais funções; é plurissignificativa porque “o texto literário envolve dimensões universais, individuais, sociais e históricas”(FILHO, 1987, p. 25). Isso explicaria a relação entre escrita e matapoésia, de modo a valorizar a maneira como a arte poética faz uma autoanálise, valorizando a analogia, por exemplo, entre ficção e vida. Para Samira Chalhub (1988, p. 9),

a verdade da arte literária é reveladora: rastreia o sentido das coisas, apresentando-as como se tudo fosse novo, porque nova é a forma de combinar as palavras. Suas definições não são limitadoras, nem únicas: a ambiguidade de que se reveste o signo instiga e provoca inúmeros modos de tentativas de apreensão do real.

Por isso, em Eduardo Martins, a “palavra falta”, isto é, cumpre o mundo de *inexistências* e signos que reinventam os aspectos que resvalam a vida e a ficção; o cotidiano e a sua superação pela arte; traços que reinventam verdades e impõem-se enquanto emblemas renovadores de sua expressão e de seu mundo de “inexistências”.

LIRISMO E METALINGUAGEM

Naturalmente, falar sobre metalinguagem é pensar na linguagem e no lirismo como forças intrínsecas de si mesmos; é mostrar que o dito é uma mediação entre a palavra e o significado. Logo, “...linguagem da linguagem é metalinguagem” (CHALHUB, 1998, p. 8); é como uma revelação de algo que Eduardo Martins compartilha, voltando-se para sua própria expressão e para seu próprio universo íntimo. Evidentemente, a metalinguagem não é nula; não deixa lacunas que não se pode preencher; é o oposto de nossas mais profundas concepções ou crenças. Ter a linguagem como objeto da própria linguagem é relação, e assume posição relevante para a diferenciação do que é literatura para o que não é – como nos aponta, mais uma vez, Samira Chalhub (1998, p. 05), trata-se daquilo que “seja a existência de um poema um jogo de produção e recepção: alternam-se os lugares de poeta e de leitor, resiste a obra. No ato da leitura, que dá vida ao texto, percebe-se esse receptor, criando – de novo e desde sempre – os plurais sentidos ali expostos”. Os significados, por excelência, são vazios porque estão sobrepostos à função metapoética, não permitindo que a leitura se feche sobre si mesma.

Esta interrelação entre texto e leitor é que faz a obra ser o que é, porque ambos constroem significados, sentidos que se complementam para então dar à literatura o papel fundamental de ser uma ferramenta de aprendizado que ajuda a alcançar um senso crítico maior. Talvez seja isso que se encontra em outros livros de Eduardo Martins, “porque o encontro que aí se dá é o da linguagem, do poeta, [do texto] e do leitor, construtores de signos”. (CHALHUB, 1988, p. 5). Esta construção de sentidos pauta a relação do mundo com a linguagem, que através da leitura se cria, recria, transforma e reproduz outros signos, sentidos e significações. Para Haroldo de Campos (1976, p. 100), trata-se de um procedimento de “desconstelização” da palavra por meio do que o formalista “Victor Schklóvski conceitua como “processo de desautomatização ou estranhamento, princípio que consiste em libertar o objeto que nos é familiar do automatismo receptivo e vê-lo como se fosse a primeira vez” (CAMPOS, 1976, p. 102). Aí reside a novidade da linguagem poética que se reinventa *ad infinitum* a partir de si mesma.

Esta linguagem se reinventa por meio “da novidade” dos seus diversos signos, e faz com que o seu receptor esteja em contato com a sua natureza, possibilitando interações e relações constantes. É evidente que neste contexto a palavra tem sentido, mesmo que “inexistindo”, como se verifica nas estrofes 3, 4 e 5 do poema de Martins “A palavra falta” (2016, p. 13):

mas do que de ausências se mudam
para outras faltas - presenças
por todos os lados são surdas
as palavras que se inventam
não do lado que se escuta
mas do outro que se pensa

Nessas estrofes, a presença implícita do outro é notória; “do outro que se pensa”. reescrevendo os novos paradigmas da leitura. Explica-se que, quando o autor utiliza a palavra, o pensar torna-se surdo porque só ele está em ação em seu poder de “deformar imagens”, como observa teoricamente Bachelard (1990)⁴, em algo, às vezes, sem sentido ou sem resposta, ou seja, parece que sempre faltam palavras para expressar a dimensão dos significados.

4 Entendemos aqui por “deformação”, segundo Bachelard, a arte de deformar a imagem, isto é, “pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante (1990, p. 1, [grifo nosso]). Assim, a arte poética não está vinculada ao senso comum, mas o deforma, o recria em profundidade.

A poesia lida nem sempre reflete um significado concreto, por muitas vezes não dizer o óbvio, ela não só existe por ela mesma, não necessariamente é preciso ter um leitor que compreenda a mensagem, visto que ela é viva: se faz e se refaz, visando à sua “deformação”. Na sexta estrofe do poema “Este livro não existe”, o eu-lírico revela exatamente isso - “É um livro sem sentido/ em sentido que se descora/ sem novidades é sempre/a mesma palavra nova”. (MARTINS, 2018, pp. 17-18). Nesse trecho, é possível perceber que, ao existir a renovação na palavra que passa à anterior, ela torna-se inexistência sem sentido. A novidade sempre estará em aberto. Para Vitor Ceí (2018), em orelha do livro das *Inexistências*, como já se tornou conhecido o livro de Eduardo Martins, isto ocorre porque a arte deste escritor manifesta estreitas “afinidades eletivas com a poesia das ‘negatividades’ de Stéphane Mallarmé”.

Barthes, em **Crítica e verdade**, (BARTHES, 2007, p. 27), situa a metalinguagem como uma linguagem simbólica que mostra a estrutura da língua objeto, que é o signo linguístico de uma determinada língua. Isto se dá porque a linguagem, ao se referir a ela mesma, está explicando seu funcionamento – e esta é uma relação de referências do sistema linguístico. E pensar sobre isso, no fazer literário, é refletir sobre uma linguagem peculiar, que viabiliza grosso modo amplos conhecimentos sobre algo ou sobre o sujeito em si. É isso que se tem nas estrofes 1 e 2 do poema “A palavra falta” (2016, p. 13): “palavras são vozes mudas/ de faltas que não se ausentam//mas do que de ausências se mudam/ para outras faltas-presenças”. Assim, há a presença ausente que contraditoriamente fornece ao poema um tom de vazio, mas ao mesmo tempo revela a elucubração que a linguagem faz sobre si mesma.

Destacam-se momentos em que os aspectos da intertextualidade remetem ao diálogo com a primeira estrofe do poema d’“Este livro não existe” (2018, p. 13): “Não há que se guardar/o que teima inexistir/porque caminho que não anda/é caminho por seguir”. Provavelmente, o livro não existe porque a palavra falta, ou seja, ela é ausente e muda de direção para outras inexistências. Assim, a leitura segue sem especificidades e com as lacunas pelas quais adentram as interpretações do leitor. A palavra inexistente faz-se falta no lugar do onde: o onde que não é lugar; o onde que não existe; o onde que só habita; onde a palavra cria.

Com isso, verifica-se que a metalinguagem, na literatura de Martins, possibilita ao agente leitor uma relação de proximidade com as subjetividades do sujeito, porém uma proximidade que não garante ao primeiro a compreensão de sua expressão. Vê-se, pois, que a linguagem literária revela uma complexidade no discurso criativo, por assumir significados múltiplos.

No poema “A palavra falta”, a quinta e sexta estrofes tornam-se emblemáticas no sentido de abrir espaços sobre sua própria condição de expressão, talvez muito próximo do espaço utópico que Bachelard identifica em **A poética do Espaço** (2012, p. 13) como sendo, por exemplo, o lugar do desejo e da imaginação. Vejamos, pois: “aquele em que à palavra falta/seu espaço de ausência//não na lacuna do corpo/mas no que aí se inventa”. Aqui, a invenção não está no poema, mas naquilo que lhe é ausente, sugerindo-lhe ressignificações constantes, inesgotáveis.

Essa última estrofe dialoga com a segunda estrofe do poema “Este livro não existe”: “E cada palavra branda/que se quer de outra folha/é desengano de plano/em canto que não se entoa” (MARTINS, 2018, p. 17). Isso ocorre de maneira singular, enquanto espaço de linguagem que interage consigo mesma. As palavras são insuficientes para reinventar as imagens. Assim, reposicionadas de forma aleatória, elas, as palavras, se constituem como elementos fundantes do campo desta singular criação. Isto é o que se percebe em outros títulos de Eduardo Martins, como se vê no poema “O Lado Aberto” (2014), cuja apresentação do livro homônimo quem faz é Aguinaldo Gonçalves, destacando a sua força de expressão e situando o seu processo de criação muito próximo das artes plásticas e de suas nuances entre os “lados”, como se neles contornasse a problemática do fazer poético. Vejamos:

O lado aberto te esconde
em tua parte palavra
neste lado quase ponte
que se estende para o nada

que quase mundo some
do outro lado da fala
para espelhar o indizível
em outro espelho muralha
em teu silêncio-livro
o lado aberto se espalha
em lados de mil ladrilhos
de sítios de mudas caras

de seu espaço infinito
em desenho que se cala
o lado aberto te esconde
em lado que nunca fala.
(MARTINS, 2004, p.129).

Note-se, no poema, que os lados remetem ao processo metalinguístico entendido aqui como processo de criação da linguagem sobre a linguagem (um tipo de elucubração profunda que só a arte é capaz de sintetizar). É isso que se tem não só neste poema homônimo, mas também em outros livros de Martins, como, por exemplo, em **Procissão da palavra** e **Eczema no lírico**.

Realizada esta viagem em torno do resgate do poeta e de seus poemas por outros olhares da crítica especializada, passemos agora ao aprofundamento da abordagem analítica da proposta feita por nós neste trabalho.

DA FORÇA EXPRESSIVA E DA METALINGUAGEM

Segundo Antonio Candido (1996, p.11), a literatura tem como objetivo revelar criações que se baseiam nela mesma, sem necessidade de expor ou demonstrar algo. Perceber os processos que envolvem a tessitura de um poema é diferente da leitura que se extrai de outros tipos de textos por sua natureza específica. Para Candido (1996, p.11), “a linguagem da poesia é mais convencional e impõe uma atenção maior, sobretudo, porque ela se manifesta, geralmente, nos nossos dias, em peças mais curtas e mais concentradas”. Pode-se entender, assim, que o estudo da obra poética merece uma atenção específica porque:

[...] a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção. (CANDIDO, 1996, p.13).

Por aí, pode-se verificar que um poema se define como tendo uma sonoridade às vezes não tão evidente e pode ser muitas das vezes confundido com a prosa, visto que as linhas, que especificam cada uma dessas formas, são tênues e frágeis. Considerando-se esta linha de pensamento, entende-se que a análise de um poema implica entender a sua configuração poética, sua expressão e como se manifestam os processos de construção em sua linguagem. Filho (1987, p. 57) diz que “por verso entende-se, tradicionalmente, como registra Mattoso Câmara, a frase ou o segmento frasal em que há um ritmo nítido e uma sistemática”. Então, depende essencialmente de sua organização rítmica. Mas há um adendo constituído no século XIX, que foi o aparecimento do verso livre, prática

recorrente na poesia da contemporaneidade, o que nos leva à compreensão das estruturas versificatórias, utilizadas por Martins nesses poemas em análise e em outros que são afeitos ao seu estilo. Aqui falamos sobre a entoação:

Por entoação entende-se a linha melódica que caracteriza o enunciado: é a escala de elevação da voz com que se enuncia uma frase. Três elementos interdependentes costumam ser apontados como relevantes na caracterização tradicional do verso: o metro, a rima e as formas fixas. Na base deles, um ponto comum fundamental para a distinção entre verso e prosa: a repetição (ou o ritmo, ou periodicidade, ou paralelismo, ou simetria). Por outro lado, essa interdependência também está presente nas relações que vinculam o verso a outros traços linguísticos de um enunciado: a versificação caminha junto com a significação. (FILHO, 1987, p.58).

Vê-se um recorte de como funciona a estrutura de um poema a ponto de delimitar-se, classicamente, o que é lírico, épico e dramático. Desde Aristóteles (2006), o épico, o lírico e o dramático são importantes para os estudos literários, tratando da identificação de gêneros distintos que nos auxiliam na interpretação de uma obra. Assim, há divisões entre estes três gêneros para que o entendimento do leitor tenha uma visão melhor. Citamos Aristóteles simplesmente a fim de indicar que conhecemos a formulação e reformulação pelas quais passam, milenarmente, os gêneros.

Pelo assunto tratado, é necessário expor como funciona a poesia, isto é, como se estabelece a função poética. Para nós, neste trabalho, não é importante tecer reflexão sobre a estrutura fechada dos poemas. Em síntese, de acordo com Samira Chalhub (1993), em um primeiro momento, é importante saber que a *mensagem* é fundamental para se configurar esse mecanismo poético, que visa à concretude do que a palavra expressa, mas com uma base evidente, que é selecionar e combinar os outros elementos que giram em torno da mensagem, do código e do receptor.

Nos versos 7 do poema “A palavra falta”, nota-se “como ausência há de ser oco/ ou oco o que aí se pensa” (MARTINS, 2016, p.13). Nesse caso, há uma metáfora que soa intrinsecamente no poema e se torna marca da ausência, identificada pelo leitor, enquanto elemento que remete ao plano dos significados vazios ou representações do oco – como, se aí, o sujeito consolidasse suas marcas de “não dizeres” em que a forma, pela própria violência do vazio, fugisse ao plano fácil e imóvel das referências, o que dialoga com a concepção poética contida na expressão da sétima estrofe do poema intitulado “Este livro não existe”, destaca-se o seguinte trecho: “É um cantar de vazio/ vento que varre a aurora/ este livro não existe/ e nada nele renova”(MARTINS, 2018, p.18). Aqui, teoricamente falando,

percebe-se o dialogismo entre as estrofes dos dois poemas, o que revela certa inclinação do processo construtivo “infralinguístico”, configurado pela correlação entre mensagem, código e receptor, que demarca pontes entre um e outro livro (isto é, entre **A palavra falta** e **Este livro não existe**).

Assim como se tem em **O lado aberto** (em que os lados são compostos por poemas de elementos que dialogam no sentido de amalgamarem esta “poética do oco”, da “ressignificação dos sentidos”), é o que se tem também na oitava estrofe do “Este livro não existe”, “mas mesmo assim é um livro/que inexistência se guarda/não por ser de outro rio/ mas por água se(r) de nada”. (MARTINS, 2018, p.18). Desse modo, é importante frisar que:

[...] selecionar e substituir são de uso do código, ou melhor, são operações do *paradigma*, aquele aspecto do sistema que se caracteriza pela equivalência, pela semelhança, pela recorrência, e, em mensagens de teor poético, é projetado sobre o eixo de combinação que é o *sintagma*, cuja modalidade é a contiguidade, a reunião, o contexto. (CHALHUB. 1988, p. 22-23).

Sob esse aspecto, os lados compõem-se da relação do paradigma com sintagma na estrutura poética e revelam ao leitor as suas possibilidades visuais, por meio de elementos comparados e comparantes, expostos no uso das metáforas em que significados e significantes entram em profusão. Portanto, a revelação do signo se torna imprescindível para que se perceba o jogo metalinguístico em que esse mundo metafórico se dobra e desdobra sobre si mesmo por meio de sua força expressiva e da metalinguagem, aquilo que no campo das inexistências e das faltas se constitui matéria da própria poesia. Para Samira Chalhuh:

A relação desses dois níveis de trabalho – com o código e com a mensagem – vai resultar na metalinguagem das formas poéticas. Que quer dizer isso? Um texto configurado poeticamente pretende traduzir o objeto do real. E o faz como? De um modo icônico, isto é, o objeto sobre o qual o poema está na diagramação do texto, o objeto nasce no texto. (CHALHUB, 1988, p.39).

Isso também é identificado por Gonçalves, ao analisar a poética de Martins, já que, no poema “Oceanografia do Rosto” (2004, p. 19), no momento em que Martins “demarca o círculo invisível de sua arte”; em “que o poema se apresenta ao leitor como poema em grau máximo de compleição, como pede a grande poesia”, o código se traduz desdobrando-se de si e para si. Dessa forma, rosto e oceano entram em profusão, criando a imagem que se reflete no discurso das águas e da própria linguagem literária. A imagem contemplativa de um, põe o outro em movimento.

Destaca-se um poema, que em suas similaridades em relação a outro, estabelece esse diálogo mencionado via intertextualidade, o que significa que também é uma maneira de marcar um estilo ou uma forma de escritura. O papel da metalinguagem nesta pesquisa é de ser caminho, evidenciar a conversação dos textos principais que apontam para este estilo em que a poesia traz uma profunda autorreflexão. Isto é o que se torna cristalino na terceira e quarta estrofes do poema “Este livro não existe”, no dizer no eu-lírico: “Este livro não existe/e nem mágoa guardará/é palavra de vazio/que vazio encontrará// Não sabe guardar segredos/das inexistências outrora/ sua oração é um rio/ de homem mago da flora”. (MARTINS, 2018, p. 12), e em outras estrofes que já citamos anteriormente.

Nota-se, mais uma vez, que esta poética tem como ponto de referência inicial sua própria constituição, isto é, representa um projeto artístico que tem uma linguagem metalinguística, uma vez que o tecer literário está voltado para si e sobre si, e que se faz pelas inexistências das subjetividades como partes constitutivas do próprio poema, em relação do autor, leitor e obra, junto à reconstrução de seus significados. É isto que Haroldo de Campos destaca, teoricamente, do universo poético, ao dizer que a

inter-relação de autor e leitor é que faz a obra ser o que é porque ambos constroem significados, sentidos que se complementam para então dar à literatura o papel fundamental de ser uma ferramenta de aprendizado que ajuda alcançar um senso crítico maior. *Porque o encontro que aí se dá é o da linguagem, ou seja, metalinguagem.* Esta construção de sentidos é relação de mundo com a linguagem, que através da leitura se cria, recria, transforma e reproduz outros signos, sentidos e significações” (CAMPOS, 1976, p. 100 [grifo nosso]).

Na poesia de Eduardo Martins a reconstrução dos sentidos é primazia do “vazio”, da “falta”. Não por acaso, na quinta estrofe do poema “Este livro não existe”, tem-se: “Pode ser o teu outono/ou outro ano de história/a página que se inventa/de verdade e de glória” (MARTINS, 2018, p.17). Nesta passagem, percebe-se que os versos do poema mostram um voltar-se para si, enquanto inexistência em que as palavras se reinventam em seu espaço expressivo, porque não é necessária sua ressignificação, ele (o poema) já é e basta por si só. Assim, como está disposto na última estrofe desta mesma poesia, ela possui existência na ausência: “De sentido ser ausente/ou palavra que se marca/se inexistência, vazio/se existência, vala”. (MARTINS, 2018, p.17). O eu-lírico expressa os signos que traduzem silêncios (faltas) e inexistências (preenchimentos) que se tornam

seus referentes nas duas faces de que se compõe materialidade e imaterialidade, o que se revela como o aspecto contraditório da própria existência do sujeito poético, ou seja, o vazio que preenche as interpretações, deixando-as repletas de significados. Assim, passamos às nossas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do embate entre a metalinguagem e o vazio, conclui-se que o fazer poético de Eduardo Martins vai além do que se lê, criando sua identidade e sua originalidade em uma obra que se constitui de grande interesse para os estudos literários, em especial, para os estudos que trazem aspectos da metapoesia, porque, se a poesia é um constructo de si mesma, também é um debruçar-se em si que guarda um mundo de significações e de ressignificações para todos aqueles que nela se debruçam. Trata-se de um convite a uma leitura que nunca se esgotará. Assim, se para Octávio Paz (1982, p. 15), a poesia é “salvação, poder e abandono”, para Eduardo, o trabalho poético é um espaço que se enche de faltas e inexistências em um mundo onde não se diz, mas se ressignifica *ad eternum*.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A política**. Trad. Bras. R. Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de, 1929-2003. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**/ Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH / USP, 1996.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 2.ed. São Paulo: Ática S.A., 1988.
- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. 6. ed. São Paulo: Ática S.A., 1993.
- FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática S.A., 1987.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisado: Relações Homológicas entre Textos e Linguagem**. São Paulo: Editora Universal de São Paulo, 1994.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Apresentação. In: MARTINS, Eduardo. **O lado aberto**. Porto Velho, RO: EDUFRO, 2004, pp. 9-11.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- MARTINS, Eduardo. **A palavra falta**. 1ª Ed. Porto Velho / RO, Temática Editora, 2016.
- MARTINS, Eduardo. **Este livro não existe e outras inexistências**. Porto Velho / RO, Temática Editora, 2018.
- MARTINS, Eduardo. **O lado aberto**. Porto Velho, RO: EDUFRO, 2003.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MONTEIRO, Ângelo. Eduardo Martins, mais que independente. In: MARTINS, Eduardo. **Eczema no lírico**. Pernambuco-Recife: Alvesa, 1985, pp.7-9.
- NENEVÉ, Miguel. Apresentação. In: MARTINS, Eduardo. **Este livro não existe**. Porto Velho: Temática, 2018, pp. 11-16.

SANCHES, Maria Elisabete; MARTINS, Eduardo. **Movimento dos escritores independentes de Pernambuco: história e produção literária**/ Maria Elisabete Sanches e Eduardo Martins. 1 Ed. Porto Velho/RO: Temática, 2019.

CAVALCANTE, Rubens Vaz. Impressões digitais e analógicas. In: MARTINS, Eduardo. **A palavra falta**. 1ª Ed. Temática Editora. Porto Velho - RO, 2016, pp. 5-9.

ANEXOS

“A palavra falta”

palavras são vozes mudas
de faltas que não se ausentam

mas que de ausências se mudam
para outras faltas-presenças

por todos os lados são surdas
as palavras que se inventam

não do lado que se escuta
mas do outro que se pensa

aquele que à palavra falta
seu espaço de ausência

não na lacuna do corpo
mas no que aí se inventa

como ausência há de ser oco
ou oco o que aí se pensa.
(MARTINS, 2016, p. 13).

“Este livro não existe”

Não há que se guardar
o que teima inexistir
porque caminho que não anda
é caminho por seguir

E cada palavra branda
que se quer de outra folha
é desengano de plano
em canto que não se encanta

Este livro não existe
e nem mágoa guardará
é palavra de vazio
que vazio encontrará

Não sabe guardar segredos
das inexistências outroras
sua oração é um rio
de homem mago da flora

Pode ser o teu outono
ou outro ano de história
a página que se inventa
de verdade e de glória

É um livro sem sentido
em sentido que descora
sem novidades é sempre
a mesma palavra nova

É um cantar de vazio
vento que varre a aurora
este livro não existe
e nada nele renova

Mas mesmo assim é um livro
que inexistência se guarda
não por ser de outro rio
mas por água se(τ) de nada

Dê sentido ser ausente
ou palavra que se marca
se inexistência, vazio
se existência, vala.

(MARTINS, 2018, p. 17 e 18).

AS PALAVRAS MÁGICAS DE RÓMULO GALLEGOS E JUAN SOLITO

Riane de Deus Lima

A experiência vivida durante as discussões da disciplina História da Literatura e Crítica Literária, no Curso Aspectos e Conceitos do Comparatismo Literário e Cultural obrigou-me a elaborar um texto consequência das falções e uma promoção apaixonada da interação da Venezuela de Rómulo Gallegos ao corpo das discussões, pois aprendi que “Afiml, a circulação literária e cultural não respeita fronteiras territoriais”. (JOBIM, 2020).

A razão da escolha não é aleatória e objetiva contribuir em alguma dimensão com a participação da expressão literária do circun-Roraima¹ na conformação das literaturas latino-americanas, pois toda *obra* é única e insubstituível por brotar do esforço e tornar-se expressão; mas a *literatura*, ah, essa é coletiva, e requer comunhão e afinidades profundas que congreguem homens, lugar e momento. (CANDIDO, 2014).

Nesse contexto, coadunamos com crítica e teoria literária de nosso tempo, na proposta de revisão dos conceitos clássicos da cultura². Tal posicionamento permite superar a abordagem cultural como entidade fechada, uma vez que questões como interculturalidade, transculturalidade, transnacionalidade, precisam ser reconsideradas e re-concebidas, a fim de dar conta da dinâmica da vida.

Dessa reflexão reconheço a necessidade do nosso tempo de novos conceitos capazes de comportar (ou até quem sabe, suportar) um mundo em que as fronteiras nacionais e culturais se imbricam e interpenetram com (in)consciência e anuência cada vez maiores. E, segundo o professor:

Para entender a configuração de sentidos em determinada literatura nacional, é preciso entender as relações desses sentidos com outros, situados em outros lugares e tempos: é necessário entender **se, quando, por que e como** os sentidos de fora circulam para

-
- 1 Espaço de tradições culturais e literárias conectadas no imaginário geográfico comum, centrado na serra de Pacaraima, no lendário Monte Roraima – ponto de referência compartilhado pelas três nações do extremo norte da América do Sul: Brasil, Venezuela e Guayana, comumente designado pela literatura etnográfica de região circun-Roraima.
 - 2 Ainda utilizo o conceito de literatura de Jobim (2013) enquanto conjunto de práticas e produtos derivados de processos sociais, considerados bens culturais além das intervenções de governos em sua produção.

dento (e o que acontece quando o fazem), ou os de dentro circulam além do limite extremo do lugar, passando para fora. (JOBIM, 2020).

Nesse sentido, Jobim também orienta em **Literatura e cultura: do nacional ao transnacional** (2013) que estudos literários tendem a se organizar disciplinarmente em torno do **nacional**, mas que não devemos deixar de apontar aspectos históricos (e limites!) que justifiquem essa opção. Isso não significa que Estados-nação perderam força, considerando sua atuação como agentes de amparo das populações e solução de crises, inegáveis nos atuais tempos de pandemia do Coronavírus.

Mas precisamos avançar nesse intento porque o campo da produção cultural é marcado pela forte tensão entre o processo de globalização que se alastra (há séculos, convém destacar) e a emergência de uma visão localista, enquanto “as fronteiras do mundo se embaraçam e se esfumam, em decorrência do processo de mundialização da produção cultural”. (CARVALHO, no prelo).

Ainda assim, não devemos deixar tal discussão a cargo de terceiros, pois na primeira década do século XXI, o governo norte-americano usou sua influência para tentar determinar que bens culturais fossem considerados como objetos nas negociações entre países, como carros, painéis, parafusos. O argumento era que se bens culturais podem ser vendidos, não haveria distinção e todos teriam o caráter de *mercadoria* no comércio internacional, regidos pelas mesmas regras do liberalismo, sem regalia, incentivo financeiro ou fiscal dos governos, com livre tramitação em todo os mercados nacionais. (JOBIM, apud SOUZA, 2013).

Ora, o discurso de *igualdades formais* consolidaria *desigualdades reais*, pois os países ricos teriam seus bens culturais financiados nacional e internacionalmente! Assim, as obras do espírito não são mercadorias, nem as convicções de identidade cultural das nações, e o direito de cada povo ao desenvolvimento de sua cultura e a defesa de um pluralismo onde os países não transfiram a outros seus meios de representação, de fazerem-se presentes a si próprios, conforme determinou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Unesco). (JOBIM, in SOUZA, 2013).

Na mesma seara, Jobim também destaca que *Estados-nações tem a seu dispor recursos e modos diferentes de inserir suas perspectivas, interesses e culturas* (grifo do autor) e obviamente:

Estados-nações mais poderosos tem melhores condições para fazerem seus bens culturais (literatura, música, artes plásticas etc.) e até gerar categorias universais de

juízo a partir dessa circulação - categorias que podem levar ao reconhecimento de que apenas ou predominantemente o que corresponde à estrutura destes bens culturais é “belo” ou é “bom”. (JOBIM, 2013, p.21).

Assim, é importante todos os lados envolvidos serem capazes de conceber intervenções sobre os sentidos a serem atribuídos, e para que isso ocorra, precisamos discutir as relações assimétricas de poder que determinam o desempenho do elemento cultural, lugar ou posição política. Preferencialmente considerando o ponto por onde passam ou se estabelecem populações que lhes dão sentido, tendo em vista que “é o lugar que determina o que as pessoas são.” (JOBIM, 2020. p.82).

Consciência à parte, entendemos que as práticas dos estados–nacionais no sistema mundial moderno nessa divisão internacional do trabalho, da mercadoria, contribui para estabelecer a hierarquia centro/periferia, numa unidade espaço-temporal cuja atuação se dá no planeta. Enquanto pessoas, culturas, informação e comunicação circulam entre fronteiras reais ou digitais... (JOBIM IN SOUZA, 2013)

Querer estabelecer fronteiras locais, nacionais ou regionais para a discussão de ideias, hoje em dia, é ainda mais problemático do que foi no passado, já que os meios digitais fornecem uma facilidade sem precedentes para a circulação de ideias. Por outro lado, sempre que os meios digitais são acessados, isso ocorre em um lugar específico, no qual já existem determinados sentidos circulando: é a partir *de, com* ou *contra* esses sentidos que a discussão de ideias acontece. (JOBIM, 2020, p.83).

Assim, o interesse pessoal que me move enquanto pesquisadora e egressa do PPGL-UFRR é colaborar para ultrapassar o enfoque tradicional para uma perspectiva transcultural, própria desse mundo de mobilidades, trânsitos, fluxos migratórios e culturais constantes. Afinal, a maior contribuição da discussão da América Latina para a cultura ocidental é a destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza, pois as imperfeições (de homens e criações) transcendem os limites das culturas, conforme propõe Jobim no artigo “Literatura e Cultura: Nacionalismo, Regionalismo e Globalização” (JOBIM, in ANDRADE, 2014, p.48-49).

Desde 2013, frequento as atividades do PPGL-UFRR, e me interesso pelas discussões teóricas centradas na ideia de configurar cultural e literariamente um espaço de tradições ligados por um imaginário geográfico do lendário Monte Roraima compartilhado pelo Brasil, Venezuela e Guyana. A região

circum-Roraima constituiu-se lugar-conceito, expressão de Lúcia Sá (2012), onde há dimensões espaciais (geográficas), temporais (históricas), políticas e culturais que conformam a cultura literária das nações que o integram.

Fábio Almeida de Carvalho, professor do referido programa da UFRR, já iniciara sua compreensão dos modos de circulação dos artefatos literários, oriundos de diferentes sistemas culturais “(...) e a valorização do patrimônio material e imaterial das culturas ditas não-ocidentais e minoritárias (...), produções locais e étnicas, historicamente silenciadas na cultura nacional e global”. De sua análise crítica e objetiva, a intenção seria uma inserção em uma tradição discursiva em que críticos oriundos de diferentes tradições culturais envidem esforços para defender e valorar trabalhos de suas tradições e convençam que um trabalho particular deva ser lido além da cultura original. (CARVALHO, no prelo).

Nesse avançar das reflexões do professor Fábio Carvalho, envidei esforços no Grupo de Estudos e Pesquisas “Permanência e atualização das fontes textuais ameríndias nas literaturas americanas – o caso circum-Roraima”, com objetivos de aprofundar estudos, em perspectiva comparativa, sobre as qualidades éticas e estéticas dos textos ameríndios oriundos da região circum-Roraima, e sobre o movimento de transposição desses textos da esfera da narrativa oral para a escrita, por meio da apropriação dos discursos ameríndios por discursos etnográficos, antropológicos e literários, dentre outros campos do conhecimento e da atividade humana.

Tenho militado nessa frente desde então, e agora surge nova reflexão que acredito poder anexar ao texto de Rómulo Gallegos, **Canaima**: o crescimento da literatura indígena como representação política na América Latina. Os textos literários indígenas enquanto objetos ficcionais criam mundos que não existem, então precisamos talvez, repensar o campo da teoria da literatura a partir de uma experimentação da alteridade, enquanto fascinante e desconhecida. (LIBRANDI-ROCHA, 2012, p.202).

A autora Lúcia Sá alerta que em termos práticos há uma relegação da cultura indígena a uma alteridade congelada, desvinculada de processos históricos, negando a voz nas criações culturais atuais. Ou seja, o índio verdadeiro é o que não compreendemos e para que continue índio, permaneceria além da nossa compreensão, e não reivindicaria uma “indianidade”: conseqüentemente abdicaria de sua relação com os antepassados e de seu direito ao território ancestral. A autora deixa claro que todo debate sobre os povos indígenas e cultura indígena refere-se ao direito à terra (grifo meu) (SÁ, 2012, p. 33-34).

Então nesse intuito de ‘atualizar’ o texto do autor venezuelano destaco a personagem presente no livro **Canaima**, de Rómulo Gallegos (1996) obscurecida pelo protagonista Marcos Vargas: Juan Solito. Provavelmente Juan Solito é um índio, um caçador de onça com fama de bruxo que influencia Marcos Vargas a penetrar na selva e obter fortuna/felicidade sob conjuração mágica. Faço essa leitura no texto de Gallegos e destaco esse personagem em particular, objetivando acrescentar; por acreditar que o entendimento da dificuldade em penetrar a espiritualidade latino-americana, a questão da representatividade indígena na literatura, as reflexões da contemporaneidade artística e o infundável discurso sobre a crise da representação precisam avançar e necessitam da contribuição de todos. Os índios estão agora aprendendo, escrevendo, elaborando discursos oficiais e políticos, argumentando frente o preconceito e espoliações, reagindo com ressignificação. (ALMEIDA, 2004, p. 02.)

Então, nada mais justo que fazermos leituras de obras clássicas, como **Canaima** com “olhos” da contemporaneidade.

Partimos na direção desse entendimento porque entendemos na proposta de Alejo Carpentier, o escritor cubano, ao propor seu conceito de **realismo maravilhoso**, como suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro. E também Arturo Uslar Pietri, o escritor e crítico venezuelano, costuma ser apontado como um dos primeiros a utilizar o termo *realismo mágico* relacionado à literatura, descrevendo como uma forma contínua da literatura hispano-americana de expressar o sentido mágico de uma realidade peculiar. (FIGUEIREDO, 2010, p. 399).

Talvez a fonte de tanto exotismo possa ser entendida como propõe o autor Afonso Arino de Melo Franco expressa em seu livro **O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa**: que todo um imaginário mítico assombroso foi criado por navegadores, exploradores e aventureiros sobre o que haveria nas Américas. Havia muita imaginação e fantasia relacionada ao que ocorria e os viajantes contribuíam ao contar aventuras em terras longínquas, e com isso valorizavam os produtos que vendiam:

A mitologia, tão ao sabor do espírito imaginativo, ingênuo e misterioso da Idade Média, encontrava, enfim, nos nossos desertos selváticos, a sua pátria de eleição. O baixo nível de cultura das massas populares europeias daquele tempo era campo excelente para a propagação dessas imagens, fenômeno que se observa ainda hoje, no Brasil, onde

o folclore é tão rico, exatamente pela mesma razão. E não eram só os povos exóticos que iam sendo naturalizados brasileiros. Tivemos, também, uma grande importação ideal de animais fabulosos. Nossos mares e rios, nossos ares, florestas e campinas se povoaram de cardumes, bandos e rebanhos desses peixes, aves e mamíferos infernais. Tais estafermos pegajosos saíam das páginas dos numerosos e célebres “bestiários” da Idade Média. (FRANCO, 1976, p.13).

Ele teoriza que provavelmente essas ideias tinham origem na opressão social, pois o rei, que era o estado, forçava o pagamento dos impostos, exigia a prestação do serviço militar, limitava, pela lei e pela força, a liberdade civil e o padre, que era a igreja, impunha restrições a todos os apetites sensuais, pregava a necessidade cristã do sacrifício, da caridade e da renúncia. Então não se admira que a imaginação dos homens daquele tempo, sujeito a essas contingências e a essas restrições eternas, pensassem que havia outros homens libertos de semelhantes freios. E surge essa falsa concepção de ‘estado natural’ das Américas na Europa. (FRANCO, 1976, p. 19).

Assim, é lógico pressupor que toda essa ‘bagagem’ cultural acompanha a latino-americanidade desde sua pré-formação, influenciando nas concepções de realismos tanto maravilhosos quanto mágicos.

O RORAIMA, A MONTANHA MAIS ALTA

Mas avancemos por partes.

O Monte Roraima, fronteira tríplice entre Brasil, Venezuela e Guiana, localiza-se na América do Sul, leste do planalto das Guianas, serra de Pacaraíma, planalto da *Gran Sabana*, com altitude de 2.734 metros, característica morfológica de mesa, também chamado ‘tepyu’ na linguagem indígena Macuxi. (REIS, 2015)

A região circum-Roraima é morada de povos indígenas, de línguas e costumes diversos, que sempre mantiveram contato com vizinhos próximos e distantes, guerreando, comercializando, confraternizando com canções, histórias, curas e conhecimentos xamânicos, alargando assim fronteiras culturais.

Assim, para entendermos a composição histórica das comunidades da área que denominamos região Ingarikó, devemos conhecer as histórias dos povos que habitaram o território de entorno do Monte Roraima. Nelas há designações contrastivas utilizadas pelos índios que habitam esse território adjacente ao

Monte Roraima. Histórias essas que indicam de modo mais imediato e flagrante, as distâncias espaciais e sociais (SANTILI, 2001).

MITO, POÉTICO E MÍTICO EM UMA (ENTRE MUITAS) DEFINIÇÃO DE CULTURA

Um uso efetivo do universo de signos definidores do mundo amazônico seriam as narrativas: dispositivos simbólicos que estabelecem conexões no imaginário social da região. Tais narrativas permitem a construção da relação entre cenário maravilhoso e universo mítico capazes de atender carências, expectativas e necessidades físicas e espirituais. (CARVALHO, 2014, p.154).

Narrativas são instrumentos de valor cultural; para combater o mal disseminado no mundo e propiciar tranquilidade, segurança e promover a edificação. Um conjunto narrativo de corte lendário circula oralmente e tematiza os feitos, façanhas e proezas dos ancestrais comuns dos povos indígenas da região circum-Roraima; explicando aspectos das coisas, do mundo e da vida (CARVALHO, 2011, p. 18).

Canaima de Rómulo Gallegos (1996) se insere nessa tradição romanesca construída a partir do Roraima, mais especificamente do Orinoco, o rio que, juntamente com o Amazonas, define o regime de águas da região, o qual, por sua vez, é fruto da existência do majestoso Monte. É também fruto da situação histórica da *Gran Sabana* venezuelana.

A dos inumeráveis rios de desconhecidas fontes que a atravessam sem regá-la – águas perdidas sobre a vasta terra inculta – a da vereda estreita da sabana e do pico de montanha ao rumo incerto por onde os caminhos deveriam ser já bem traçados, a das imensas regiões misteriosas onde ainda não penetrou o homem, a do aborígene abandonado a sua condição primitiva, que definha e se extingue como raça sem haver existido como povo para a vida do país. (GALLEGOS, 1996, p. 06).

A PALAVRA SEMPRE MÁGICA DE RÓMULO GALLEGOS

Gallegos nos introduz com maestria ao mundo exterior da alma latino-americana – localista, pitoresco, cheio de selvagismo –, e um mundo interior – metafísico, cheio de estranhas ressonâncias onde vislumbramos o

mundo subterrâneo em que vida/morte identificam-se. A selva não é terrível nem idílica, mas o Pórtico – nome do primeiro capítulo de Canaima – que conduz ao mundo interior. E nisso é melhor que **La voragine** de Rivera: é uma selva real!

Palavras indígenas, sugestivas palavras de bárbaras línguas entendidas sobre terras misteriosas, aquelas denominações geográficas de rios, canyons e montes tinham para sua imaginação uma virtude mágica. Podia passar muitas horas contemplando as linhas sinuosas dos rios e as sombras dos montes, como se navegara ou se internasse por ele e com emoção de percepção real ouvia o bramido das águas onde desciam cataratas e sentia o silêncio das terras desertas nos claros do mapa. [...]

E as leituras místicas, sob cuja influência muitas daquelas palavras adquirem para sua fantasia um sentido religioso. Erevato, Merrevari, Roraima, Duida, foram para ele rios e montes de uma terra sagrada, que não podia imaginar senão debaixo do resplandecer de um crepúsculo trágico e, ao mesmo tempo, palavras cabalísticas de uma grande voz que clama no deserto.

Mais tarde compreendeu que o dramático não residia nos vocábulos mesmo, senão na dor das coisas designadas ou sugeridas por elas. O drama da selva virgem, a *llanura* solitária, o monte inexplorado e o rio inútil, grandioso panorama de epopeia em cujo vasto silêncio se perdiam os gemidos de uma raça aniquilada e, todavia, não bem substituída. Porém estas mesmas noções positivas continuariam recolhendo os fulgores daquelas iluminações místicas: as calamidades daquela região subtraída ao progresso e abandonada ao satânico império da violência, eram de natureza das maldições bíblicas. (GALLEGOS, 1996, p.44-45).

O texto de Gallegos nos traz uma história de um herói arquetípico – Marcos Vargas, um herói aventureiro numa demanda aos moldes tradicionais, com todas as provações e tentações características. Mas também é uma história da selva devoradora, das voltas de um rio, de um mundo misterioso e genial, reflexo do abismo onde mora o espírito da América do Sul.

AS PALAVRAS MÁGICAS DE GALLEGOS NO FEITIÇO DE JUAN SOLITO

É lugar comum que um esquema mítico possua por princípio a presença de um iniciador, que nesse caso é o caçador de onças Juan Solito, descrito como:

Barbudo, grenhudo, de aspecto selvático, idade incerta e sem aparência de vigor físico que correspondesse a fama de caçador de tigres, Juan Solito era um personagem misterioso ao qual se atribuía faculdades de bruxo. Dizia-se que havia vivido muito

tempo entre os índios do alto Orinoco, cujos piaimas o iniciaram em seus segredos e assim como ignorasse seu nome, origem e procedência, não se sabia tão pouco onde habitava nem se possuía relações permanentes com os moradores da região. (GALLEGOS, 1996, p.22).

O próprio Juan é um iniciado, com qualidades de iniciador, e depois de protetor. É essa personagem – Juan Solito – que destacamos no presente artigo: o caçador de onças por moedas de ouro, com fama de bruxo, que influencia Marcos Vargas a penetrar na selva e ter fortuna/felicidade sob conjuração mágica; enquanto Rómulo Gallegos descortina ante nossos olhos uma terra quente, que se alimenta do instinto, do esforço do homem macho, mostrando a comunicação desse tipo com a terra, a presença de uma liberdade absoluta e a sabedoria da solidão, que conduzem ao mundo espiritual da latino-americanidade.

– Há quem creia de pé juntinho que Juan Solito detém realmente uma onça ou uma pessoa, amarrando-lhe as pegadas, como ele disse, prática de bruxaria que lhe ensinaram os piaimas índios, porém o certo era que possuía manhas para seu ofício, pois nunca falha quando se encarrega de matar uma onça. Assim, solitário e só, como o havia visto, pois nem cão carrega, se mete na montanha e passa toda uma noite na vigília. Que digo! Uma noite! Noites e dias contínuos, sem mover-se... E a questão da moeda. Atentou no que fez quando lhe dei? Sempre exige que lhe pague com uma esterlina e dizem que é para enterrá-la, para devolvê-la a terra de onde foi extraído o ouro, que segundo ele seria a causa da maldição que pesa sobre a Guyana. E com a qual estou de acordo...Claro que fica com algumas, pois de algo deve viver, que não seja de raízes de monte; porém esta é, entre outras muitas coisas, que se conta de Juan Solito. (GALLEGOS, 1996, p. 24).

Assim na novela em quadro criada por Romulo Gallegos, o personagem principal, Marcos Vargas, ouve de pequeno o chamado da aventura e o mistério da selva; é o feitiço das palavras mágicas dos contos dos ‘rionegreiros’, os desbravadores, os aventureiros que: “Eram os de brava empresa, os homens animosos vencedores da selva. Haviam dito que já regressavam, mas não sabiam quantos, nem quem ficaria lá para sempre”. E os meninos do povo e da burguesia, ouvindo aqueles relatos e contemplando aqueles olhos que haviam visto o prodígio, experimentavam uma comoção quase religiosa, e assim se passava a sina da Guayana dos aventureiros. (GALLEGOS, 1996, p. 08).

Essa escolha pela aventura, pela misteriosa selva guayanesa é o início da viagem mítica. Nele, um narrador onisciente torna a selva fascinante, em contraposição à

cidade. Os iniciados no mistério da selva, os ‘rionegreiros’, os que voltavam eram outros, e não revelavam o total mistério, o saber mítico adquirido.

Amanadona³! Yavita⁴! Pimichín⁵, o Casiquiare⁶, o Atabapo, o Guainía⁷!... Aqueles homens não descreviam a paisagem, não revelavam o total mistério em que haviam penetrado; se limitavam a menciona os lugares onde houvera ocorrido os episódios que se referiam; porém toda a selva fascinante e tremenda palpitava já em valor sugestivo daquelas palavras. (GALLEGOS, 1996, p. 08).

Entretanto, podemos entrever na tessitura de Gallegos essa predestinação à selva! Um desígnio intensificado com o encontro com Juan Solito, o índio maquiritare que vem a Angostura (Ciudad Bolívar): “Nada de misterioso havia em sua aparência, mas sem dúvidas, Marcos Vargas sentia que estava ao lado de um mistério vivente e procurava sondá-lo”. (GALLEGOS, p.09, 1996). E o indígena promete ao menino ensiná-lo quando este for à selva. E é nessa promessa que de antemão o autor indica a ida à selva, influída por si na predestinação, e na destinação de Vargas como eleito:

Já escurecia quando o maquiritare, sem tirar a vista do ponto incerto em que a tinha fixa, murmurou:

- Quando tu for lá, Ponchopire ensina-te as coisas.

Ponchopire, que era seu nome e em seu dialeto significava ‘vaqueiro bravo’, dizia seu nome como mostra de especial simpatia com seu jovem baquiano.⁸

-Como sabes tu que eu vou lá?

-Tu indo, tu indo. Eu vejo em teus olhos.

E naquela tarde Marcos regressou para sua casa como sob um encantamento. (GALLEGOS, 1996, p.10).

A tentativa da mãe de afastar Marcos Vargas com sua matrícula em um internato em Trinidad é uma negação do destino, e converge para magnificar sua iniciação, uma vez que ele atende ao apelo da selva e torna-se, apesar dos estudos

3 Rio próximo à fronteira com o Brasil.

4 Outro rio.

5 Rio que nasce na Serra de Guasacabe e desemboca no Rio Negro.

6 Canyon da Venezuela que comunica o Orinoco com o Rio Negro.

7 Rio chamado de Rio negro ou Rionegro, dos rionegreiros, que junto com o Casiquiare une o Orinoco com o Amazonas.

8 Pessoa que conhece os caminhos e atalhos de um terreno.

em Trinidad, um mito e *a posteriori*, uma lenda pois “Em Trinidad não se esquece o que se aprende em Ciudad Bolívar”. (GALLEGOS, p. 22, 1996)

Guayana dos Aventureiros

A de inumeráveis rios de fontes que a atravessavam sem regá-la – águas perdidas sobre a vasta terra inculta –, a trilha na savana e na montanha, de rumo incerto por onde deveriam já haver caminhos bem traçados, a das imensas regiões misteriosas onde não há penetrado o homem, a do aborígene abandonado a sua condição primitiva, que languidesce e se extingue como raça sem haver existido como povo para a vida do país. Venezuela do descobrimento e da colonização inconclusa. Porém a de brava empresa para a fortuna rápida: selvas caucheras (borracha) desde o alto Orinoco e seus afluentes até o Cuyuni e os seus, e até as bocas daquele, sarrapiales⁹ do Caura, ouro das areias de Yuruari, diamantes do Caroní, ouro dos prazeres e filões inexaustos do alto Cuyuni...

Guayana era seu tapete milagroso onde um azar magnífico jogava dados e todos os homens audazes queriam participar da partida. (GALLEGOS, 1996, p. 6-7).

E essa selva em que adentra Vargas, e que é domínio de Solito – como veremos adiante, é o máximo da solidão com o mínimo de existência humana: a selva não se move, não ambiciona, não luxa, não tem história de dor. Da selva só escutamos o rumor silencioso de um tempo externo. A selva sente e pensa em dimensões diferentes da nossa lógica e sensibilidade. Em contrapartida, a civilização moderna é profundamente atea e terrivelmente provinciana, com uma preocupação obsessiva: arrancar o homem da solidão.

Árvores! Árvores! Árvores!... A impressão primeira e singularmente intranquilizadora de que naquele mundo abismático, aumentada toda a vida animal, não reiassem senão as forças vegetais, sem trino de pássaro nem grunhido de besta no fundo silêncio, porque a presença do homem, desse monstruoso acontecimento que é a besta vertical e falante, espalha o receio entre os moradores do bosque. (GALLEGOS, 1996, p.121).

Waldo Ross no artigo intitulado **O mundo de Juan Solito** em Canaima Ante La Crítica (1995) cogita que a reflexão do autor de *Canaima* sobre a solidão, a maneira como o mundo do bruxo se desapega desde o abismo de Deus até a existência maligna do homem, passando pela selva e pelo animal, é uma perspectiva galleguiana da relação entre a solidão e o isolamento. Mas um isolamento que não rompe com a sociedade, principalmente porque Juan é um caçador de onças para os homens. Mas porque é na solidão da selva,

9 Sarrapia é árvore aromática das margens do Caura cujos aglomerados são chamados sarrapiales

próximo ao animal, que homem pode encontrar Deus. E Deus diz coisas as quais Juan Solito não pode transgredir, as leis do mundo: "Vamos ver se Deus quer (...)" GALLEGOS, 1996, p. 84)

Mas há mais: Como membrana diáfana a relação selva/homem/terra: as coisas voltam ao lugar de onde saem. A experiência mística da terra é o eterno retorno, porém de onde voltam sem jamais voltarem a ser a mesma coisa! Assim, na selva humana o homem faz mal pelo prazer de fazê-lo; na selva animal, isso não ocorre, pois, "a onça sente fome e come o bezerro e porco; o contrário, nunca!" (GALLEGOS, 1996, p.23).

(...) porém o que está bem escrito não se borra, e ademais dos ademais, Juan Solito tinha uma encomenda da memória para você. Uma que um dia, sobre uma pedra, eu disse a você: 'Quando você for lá, eu ensino-te as coisas'.

– Ponchopire! – exclamou Marcos Vargas, acolhendo com júbilo a recordação de sua adolescência.

E Juan Solito, dando por terminada a entrevista, já atravessando o caminho para entrar por outra picada de monte adentro:

– E escute isso, jovem, que aqui lhe vai dizendo um homem experimentado: não carregue sua alma tão nos olhos como a leva você por estes caminhos.

Disse e desapareceu monte adentro, como se o houvesse tragado o mistério de que gostava de rodear-se. (GALLEGOS, 1996, p. 24).

Em seu texto Ross delimita a sabedoria de Juan e a identifica com a vida cotidiana, numa posição da alma latina de identificação do saber com a vida, e da inteligência com o instinto. Assim, essa sabedoria vem com a posse de certas fórmulas mágicas, faculdades telepáticas, clarividência e também da relação selva/homem: a sensação interna de calma e grande silêncio; de deixar de pensar; uma perda da individualidade, emoções, ambições; somente acompanhado pela solidão e silêncio que brota da selva. Um estado interno de fluxo de consciência sem imagens, difícil ao homem civilizado.

Terminados seus afazeres, esses índios costumavam ficar longe do acampamento, bosque adentro, e ali, silenciosos e taciturnos (...) nem contemplativos nem pensativos, senão completamente sumidos na selvagem quietude que os rodeava (...).

Marcos Vargas (...) reunia-se a eles e já estava aprendendo também a submergir-se sem palavras nem pensamentos naquele mundo abismal, (...).

Marcos se incorporou bruscamente, com um sobressalto das maravilhas, e os índios sorriram entre si como os iniciados dos neófitos (iniciantes) e se encerrou o círculo da vida (...) se uniram os dois extremos do torvelinho: a fecundação e a morte. Cajuna e Canaima... (GALLEGOS, 1996, p.123-124).

Waldo Ross também propõe que Juan Solito situa-se em perspectiva no círculo da vida. Ele “vê” na solidão da selva uma curva paralela à curva de existência do animal, e por isso pode ‘amarrar’ a sombra da onça. Mas nós, ‘civilizados’, estamos fora, observamos fragmentos que se perdem em sombras que conduzem à morte, pois a morte é a fase suprema, onde o tempo externo se volta consubstanciado com a vitalidade da terra, onde vida e morte se identificam por serem unidade indissolúvel.

– Porque já dom Manuel está montando guarda pelo que é seu e o rancor não voltará por seu bezerro. E me ocorreu perguntar por onde estava dom Manuel, crendo que realmente havia chegado, e ele respondeu dando-me as costas:

– Onde você já não pode vê-lo. E não ia muito longe quando recebemos a notícia da desgraça. (GALLEGOS, 1996, p. 81)

Mas acontece que não era uma onça, mas sim um homem que assumia aquela forma para causar danos, e como Juan Solito foi e amarrou a sombra da onça, como prometeu na época, (ele, o homem) ficou preso nessa forma; mas liberte o homem que se escondeu sob ela (a onça), porque um é o procedimento para desabilitar o animal que não tem nada além do instinto e outro para adiar o ímpeto prejudicial à criatura racional, e as coisas sendo assim de acordo com o arranjo que Deus deu para uma de suas obras, se não correu pela (fazenda) mais sangue de bezerras, outro (sangue) foi derramado, em San Felix. . (GALLEGOS, 1996, p. 83).

PRINCÍPIO E FIM SE TOCAM

Pretendi com esse texto tecer algumas considerações acerca do que acredito serem novas formas de relações interculturais, valorização da pluralidade das intersecções e não mais pretensas homogeneidades nacionais pós-coloniais. Porque a teoria deveria (ao menos) tentar responder à pergunta “De que maneira um determinado elemento literário ou cultural, com alegada origem em um lugar, vai inserir-se em outro lugar?”, pondo em campo a circulação literária e cultural e consequentemente seu entendimento. (JOBIM, 2020).

E nesse mister, busquei exemplificar a mescla das dimensões que Rómulo Gallegos elegeu da alma latino-americana: a comunicação com a terra – atribuição dos índios; a liberdade absoluta – na *hombreria* de Marcos Vargas; e a sabedoria da solidão – em Juan Solito.

Onde princípio e fim se juntam, contemplamos a totalidade de um “tempo externo”: o homem pisa a terra e princípio e fim se encontram no murmúrio

invisível e inaudível da solidão da selva. O juízo humano, o curso da nossa existência na roda do tempo explica Gallegos: “embora quando o julgamento está acima do homem e não abaixo dele, que é como deveria ser, o homem está sem julgamento” (GALLEGOS,1996, p.82).

Por fim, mesmo que a narrativa de Gallegos não deixe claro o destino de Juan Solito, pois ele “voltou a sumir-se em seu mundo abismal” (p.85) como se tragado pelo mistério que o rodeava, podemos ainda assim cogitar seu fim. E destes, por me parecer uma justa medida, aos conformes da selva, elejo a proposta de Waldo Ross “O que se faz em vida se faz em morte, pois então princípio e fim se tocam” e “Os primeiros clamores da vida são os últimos rumores da morte”.

E isso foi.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de. **Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil**/Maria Inês de Almeida, Sonia Queiroz. – Belo Horizonte; Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. /Antônio Cândido de Mello e Souza/ 13 ed. Rio de Janeiro. Ouro Sobre Azul/ 2014.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima=Macunaíma**, Contribuições para o estudo de um herói transcultural. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

_____. **Makunaima/Macunaíma, Contribuições para o estudo de um herói transcultural**/Fábio Almeida de Carvalho. – 1ed.- Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

_____. **Fronteiras na Literatura?** In ANDRADE, Roberto Carlos. II Simpósio Internacional de Estudos da Linguagem e Cultura Regional. Roberto Carlos de Andrade, organizador. – Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

_____. **Teoria, crítica e autoria em tempos de diversidade** - no prelo.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de Literatura e Cultura**. /Eurídice Figueiredo/organizadora. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora, 2010.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução**

Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural. 2 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio; Brasília, INL, 1976.

GALLEGOS, Rómulo. **Canaima/** edición crítica, Charles Minguet, coordenador. 2 ed, Madrid; Paris; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

JOBIM, José Luís. **Literatura Comparada e Literatura Brasileira:** circulações e representações. 2020

_____. **Literatura e cultura:** do nacional ao transnacional / José Luís Jobim. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. Crise da Cultura? in SOUZA, Carla Monteiro de. **Estudos de Linguagem e Cultura Regional:** vertentes poéticas e linguísticas / Carla Monteiro de Souza... [et al] – Boa Vista: EDUFRR, 2013.

_____. Literatura e Cultura: Nacionalismo, Regionalismo e Globalização. in ANDRADE, Roberto Carlos. **II Simpósio Internacional de Estudos da Linguagem e Cultura Regional.** Roberto Carlos de Andrade, organizador. – Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. **Escutar a escrita:** por uma teoria literária ameríndia. Revista o Eixo e a roda: v.21, n.2,2012.

LIMA, Riane de Deus. **A tradição circum-Roraima:** Canaima e a Venezuela / Riane de Deus Lima – Boa Vista: Editora da UFRR, 2017.

REIS, Nelson Joaquim. Monte Roraima, RR –Sentinela de Macunaíma. In WINGE, M. et al. **Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil.** 2009. v.2. 515p. Disponível em: <http://www.unb.br/ig/sigep>, acesso em 09/06/2015.

ROSS, Waldo. **Meditacion Sobre El Mundo de Juan Solito** in SIFONTES-ABREU, Lyll Barceló. Canaima Ante La Crítica/ Lyll Barceló Sifontes-Abreu (org). 1 ed, Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, C.A, 1995.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da Floresta:** textos amazônicos e cultura latino-americana/Lucia Sá – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SANTILLI, Paulo. **Pemongon patá:** território macuxi, rotas de conflito. São Paulo: EdUNESP, 2001.

DIÁSPORA E FEMINICÍDIO: O SILENCIAMENTO DAS MULHERES NA FICÇÃO CABO-VERDIANA

Jorlaíne Monteiro Girão de Almeida

Yurgel Pantoja Caldas

INTRODUÇÃO

Fundamentado nos pressupostos do Pós-Colonialismo e do Feminismo, este trabalho tem como objetivo a análise da condição feminina em situação de diáspora. O objeto de análise será o conto “Thonon-les-Bains” da autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, publicado em sua coletânea intitulada **Ilhéu dos pássaros** (1983). É uma pesquisa bibliográfica, de análise literária e caráter imanente, tendo como bases teóricas os autores: Heloisa Buarque de Hollanda (2018), Albert Memmi (2007) e Gayatri Chakravorty Spivak (2010). A condição diaspórica é representada na narrativa por irmãos que migram para a França em busca de melhores condições de vida. A condição de imigrantes torna-os subalternos desse país, sendo suas identidades alvo de várias formas de violência, dentre elas o feminicídio. O tema retratado em 1983 pela autora ainda pertence à atualidade num dado momento em que o número de refugiados e imigrantes vivem num período de anti-imigração, propostos por países de extrema-direita e o número de casos de violência contra a mulher crescem a cada ano.

Nesse sentido, o objetivo geral deste trabalho é compreender de que forma as mulheres negras, periféricas e em situação de diáspora são vistas e tratadas socialmente e, a partir desse entendimento, explicar a influência dessa visão à permanência delas na mesma condição de subalternidade, tendo como base teórica o pós-colonialismo e o feminismo.

No intuito de analisar essas pautas, este artigo se propõe a fazer uma análise do conto “Thonon-les-Bains”, publicado no livro **Ilhéu de Pássaros** (1983), de Orlanda Amarílis, escritora cabo-verdiana que viveu a diáspora de sua região e reflete na obra a realidade vivenciada por ela. A autora de textos pertencentes à literatura africana de língua portuguesa retrata o contexto posterior ao fim do colonialismo português, onde muitos moradores da região partiam para a

Europa em busca da sobrevivência e de condições melhores de vida. O conto analisado dá luz a discussões sobre a experiência do imigrante e retrata o olhar de superioridade do europeu diante da condição de “outro” do estrangeiro. Aquele que é dominado, o sujeito subalterno “refere-se a pessoas na sociedade que são o objeto da hegemonia das classes dominantes... colonizados, trabalhadores rurais, operários e outros grupos aos quais o acesso ao poder é vedado” (BONNICI, 2005, p. 230).

A condição de mulher, imigrante e africana confere na atualidade uma relação de subalternidade, segundo o ponto de vista de Spivak (2010). Episódios recentes de medidas anti-imigração ganharam repercussão mundial na mídia. Essas medidas nos levam a refletir sobre o debate acerca da diáspora e também sobre a inferiorização da mulher diante do olhar do colonizador.

Grande parte dos autores de literatura africana retratam a realidade de seu país após a independência do país colonizador. O que difere Amarílis dos outros autores é o olhar para o universo feminino, tendo como foco as mazelas sofridas por elas no universo da diáspora. A condição de objeto sexual também é abordada em suas obras, esse condicionamento deixa de lado sua humanidade e as múltiplas qualidades pertencentes ao seu ser e a reduz a apenas à finalidade da exotização.

A narrativa de Amarílis também traz a reflexão sobre o feminicídio, que se faz presente até a atualidade em todos os países do mundo. A partir de todas essas temáticas abordadas pela autora, a pesquisa terá como embasamento teórico o Pós-colonialismo como suporte para a condição diaspórica e o Feminismo para análise da condição de desigualdade de gênero. A análise realizada justifica-se pela relevância social da temática levantada pela autora que apresenta estilo crítico acerca da condição vivenciada pelas mulheres em condição de desigualdade, dando voz ao sujeito oprimido com o intuito de integrar este sujeito marginalizado na sociedade, e assim promover um lugar onde o sujeito colonial e a mulher subalterna possam falar e tem como objetivo a análise da condição feminina em situação de diáspora.

“THONON-LES-BAINS”: A DIÁSPORA E A CONDIÇÃO DA MULHER NA OBRA DE ORLANDA AMARÍLIS.

Até a década de 1980, os movimentos feministas eram liderados por mulheres brancas e de classe média. McCanner (2019) afirma que embora as mulheres negras e de classe baixa fizessem parte durante todo o percurso do movimento, suas lutas sempre eram vistas como menos importantes, pois o movimento buscava retratar àquelas que eram representadas pela liderança. A escritora Angela Davis defendeu esse ponto de vista em suas publicações, para ela as feministas reforçavam o racismo e o preconceito de classe em suas buscas por igualdade:

Ao escrever sobre a primeira convenção pelos direitos das mulheres, que aconteceu em Seneca Falls, em Nova York, em 1984, Davis aponta como as sufragistas do século XIX ressaltaram a importância do casamento e a exclusão das mulheres das carreiras profissionais como as duas maiores formas de opressão que as impactavam. Davis afirma que essas preocupações eram específicas das mulheres brancas e economicamente privilegiadas e deixavam de lado o drama das mulheres brancas de classes trabalhadoras e das mulheres negras escravizadas, assim como o racismo suportado pelas mulheres negras livres nos estados do Norte dos EUA (MCCANNER, 2019, p. 204).

A luta por igualdade representada na literatura africana de língua portuguesa traz essa pauta. Orlanda Amarílis é uma das mais notáveis escritoras da ficção cabo-verdiana. Suas obras apresentam temas marcantes a partir da perspectiva feminina do retrato da vida das mulheres envolvidos à diáspora dos cabo-verdianos. A autora, através de seus textos, denuncia as injustiças sociais e representa a realidade da mulher através da literatura cabo-verdiana que busca a igualdade de oportunidades para as mulheres. Bonnici fala da forte analogia entre patriarcalismo/feminismo e colonizador/colonizado, argumentando que a objetificação da mulher funciona como metáfora da degradação das sociedades pelo colonialismo e ressaltando que “a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou a objeto sexual” (2005, p. 231).

Heloisa Buarque de Hollanda defende que o feminismo negro é marcado pelo racismo e precisa de uma atenção diferenciada:

O feminismo negro enfrenta a desigualdade, o silenciamento, a discriminação, o genocídio e a violência sofridos por mulheres e homens negros, se põe contra a apropriação do capital cultural afro-brasileiro, valoriza ideias como a interseccionalidade, o “lugar de fala” e a afirmação estética da “geração tombamento” e, o que é bastante interessante, não dissocia as demandas de seus filhos homens negros da pauta de sua luta. (HOLLANDA, 2018, p. 242).

Orlanda Amarílis foi o primeiro nome feminino da África a ganhar destaque na literatura internacional por trazer ao cenário literário o cotidiano da mulher, tanto aquelas que emigram em busca de melhores condições de sobrevivência quanto as que permanecem na ilha enfrentando as adversidades impostas devido à escassez de chuvas e recursos do arquipélago. Assim, a divulgação do trabalho de Orlanda torna-se imprescindível para refletir criticamente sobre a condição social, política e cultural da mulher de seu país, como afirma Jane Tutikian (2008, p. 239):

Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países.

O termo diáspora apresenta diversos significados, incluindo palavras como: exilado, imigrante, refugiado, dentre vários outros que representam a condição humana de estar fora de seu local de residência fixada no nascimento. Para Hall (2013, p. 30-31), “a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do império por toda a parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão”. A condição diaspórica no conto de Orlanda Amarílis é a representação da fala de Hall, pois as personagens são obrigadas a procurar outro país em busca de condições dignas de vida.

Essa condição diaspórica foi marcante no século XX, pois o fluxo de mulheres que buscaram outros países como forma de sobrevivência, trabalho e melhores condições de vida foi contínuo. Entretanto, quando se deparam com o homem branco colonizador na metrópole, elas acabam percebendo a realidade de sua condição inferior, não só por ser o “outro” (mulher em sua própria cultura), mas também, por sua condição de imigrante, conforme assegura Spivak (2010, p. 15): “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”. Quando se fala em mulher pobre e negra, Spivak (2010, p. 85) afirma que a cor, o gênero

e a condição social desfavorável conferem a ela a condição de subalternidade, pois essa mulher pertence à periferia social, o que acaba se tornando um elemento para a marginalização feminina, condicionando-a à dominação masculina. Segundo Bourdieu (2012, p. 18) essa dominação masculina ocorre em virtude da ordem social que a alicerça:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos.

A literatura de Amarílis, analisada como fonte no interior de uma investigação historiográfica, além do notório caráter interdisciplinar, tem outros significados. Ela é a observação da sociedade, pois traz a revelação dos seus focos mais candentes de crise e a mágoa dos atormentados, explana mais uma pretensão de transformação do que os da estabilidade. Tendo um compromisso maior com a realidade do que com a fantasia, atenta-se com aquilo que poderia, ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com seu estado real. Assim, como afirma Cândido (1995, p.175), “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles”.

Orlanda Amarílis, em seu livro de 1982, **Ilhéu dos Pássaros**, no conto intitulado “Thonon-les-Bains”, registra a experiência das mulheres imigrantes, não deixando de apresentar sua vulnerabilidade e sua força, num movimento concomitante. De um lado, na narrativa, temos a representação da mulher que vai para outro país em busca de melhores condições de vida, e de outro, temos a mãe que fica em Cabo Verde aguardando notícias de seus filhos. A mãe vive em condições precárias junto a seus outros filhos e convive com a expectativa de dias melhores em outro país a partir da esperança de emigração dos demais membros da família. Sua maior alegria advém das cartas que aguarda de seus filhos com notícias e previsões sobre suas vidas.

A literatura diaspórica¹ escrita por Orlanda traz enunciações da tensão vivida em outra nação e as situações do passado em Cabo Verde. A memória é utilizada

1 Literatura produzida por escritores de comunidades diaspóricas.

como recurso para apresentar uma forma literária que visa à criticidade diante da realidade, o neorrealismo, conforme ratifica Benjamin Abdala Júnior (1999, p. 88):

uma corrente artística voltada para uma inserção crítica no real, e suas perspectivas de transformação. Ao contrário dos produtos estandardizados da mundialização procurou, como acontece em *Orlando Amarilis*, a identidade de seus produtos culturais (identidades individuais, regionais ou nacionais).

A solidão e a tristeza da mulher, que lança mão de seus filhos que estão em busca de condições de vida melhores na França, marcam o início do conto. A mãe havia apoiado a ida de sua filha junto a seu enteado para a cidade de Thonon-les-Bains, que fica na fronteira com a Suíça:

Ficou feliz. A carta trazia tudo explicadinho tintim por tintim. Pela manhã sentira um baque no coração e encostada na ombreira da porta da rua esperara até acalmar aquele coração doido doido, a bater tão descompassadamente. Antoninho Coxinho encontrara-a ainda sem cor e animara-a. Eh, nh'Ana, bocê está com uma cara puxada. Bocê ponha-se contente, eu trago uma carta de França pá bocê. Bocê oiá, esse selo é francês, é selo de estrangeiro (AMARILIS, 1983, p. 17).

Na sequência, o conto apresenta a formação familiar de Nh'Ana, viúva de Chico com quatro filhos que criara sozinha desde a sua morte. Um dos filhos, Gabriel, é descrito como “filho arranjado fora de casa” (ibidem, p. 18), seu enteado que sempre a ajudava enviando dinheiro para custear parte da despesa da família. Gabriel, na carta, avisa à mãe que sua irmã Piedade poderia ir morar com ele na França e que depois mandaria buscar os outros irmãos.

A representação da força da mulher e a busca pela independência são colocadas na narrativa no momento de questionamento sobre a ida da filha para outro país por sua comadre: “Mas, comadre Ana, bocê não tem medo de mandar a sua filha assim sozinha para tão longe?” (ibidem), nesse momento Ana esclarece sua decisão em virtude do crescimento pessoal que Piedade pode alcançar e do apoio financeiro que isso trará para a família, uma vez que todos eles estão passando por dificuldades até para manter a alimentação da família.

Piedade migra para longe da pobreza e das carências vividas nas ilhas de Cabo Verde, onde passa a trabalhar também como operária de uma pequena fábrica de esqui e na limpeza de um hotel onde o patrão troca moradia embaixo da escada por seus serviços, mostrando a precariedade das garantias e direitos trabalhistas para os imigrantes, como afirma Memmi (2007, p. 127): “Assim

como o colonizador é tentado a aceitar-se como colonizador, o colonizado é obrigado, para viver, a aceitar-se como colonizado”. Dessa maneira, Piedade aceita quaisquer condições de trabalho para sua sobrevivência:

O seu trabalho no torno numa fábrica de esquis agradava-lhe sobremaneira. Descrevia em pormenor como apertava os parafusos, dava a volta aqueles paus informes, aparava-os, alindava-os à força de máquinas, desapertava os parafusos de novo e lá iam eles para outras mãos fortes para os polirem, depois para outras para lhes colocarem os ferros e assim por diante. A irmã estava no serviço de colar as etiquetas e dar uma limpeza final a cada esqui. Não fiques apoquentada com esta conversa sobre o frio de Thonon, mamãe, porque mana também faz limpeza no hotel de manhãzinha muito cedo e o patrão deixa-nos dormir no caveau da escada no corredor onde tem um calorzinho sabe dia e noite (AMARILIS, 1983, p. 20).

Piedade está noiva de um francês e no decorrer da narrativa a mãe parece satisfeita por trazer a seus futuros netos características físicas do povo colonizador: “A sua filha ia casar com um francês, assim iam ter os seus filhos de cabelo fino e olho azul ou verde” (AMARILIS, 1983, p. 20). Nesse trecho, temos a visão do colonizador merecedor de sua condição sendo assimilada pelo colonizado. Partindo dessa imagem, Memmi (2007, p. 30) esclarece essa visão: “Os opressores produzem e mantêm pela força os males que, aos seus olhos, tornam o oprimido cada vez mais semelhante ao que precisaria ser para merecer sua sorte”. Desse modo, para adquirir a condição de superioridade do colonizador, o colonizado busca se assemelhar a ele.

O relacionamento de Piedade é abusivo segundo sua descrição numa das cartas enviadas à mãe “Jean era um bocado ciumento, tinha quarenta e dois anos, era separado de uma outra mulher” (AMARILIS, 1983, p.20). No entanto, esse ciúme demasiado era controlado por atitudes gentis: “trazia chocolates quando vinha namorar com ela” (ibidem), e suas atitudes eram acompanhadas de perto por Gabriel que nunca os deixava à sós. Com o passar do tempo as cartas à mãe diminuíram e a descrição do noivo era sempre sem entusiasmo, Piedade falava dos presentes que recebera do noivo e das viagens à Suíça que fazia com ele. Já Gabriel descrevia suas aquisições com empolgação demonstrando a realidade melhor afortunada na França em comparação a Cabo Verde. Com o tempo, ela se desapontara com a diferença de idade entre os dois, visto que queria divertir-se, enquanto o noivo ficava apenas a observar com rabugices as atitudes dela: “Um bocado alevantada, esboada mesmo, queria brincar, rir, fumar o seu cigarrinho e ei-la agoniada com as conversas de gente-velha do Jean” (AMARILIS, 1983, p. 21).

O clímax do conto ocorre numa festa de aniversário de Gabriel, onde Piedade preparou várias bebidas para a ocasião. O noivo de Piedade ficou sentado durante a festa acompanhando seus movimentos de dança com Mochinho: “A folia entrou pela noite adiante. Mochinho não largava a Piedade. De uma garrafa de grogue ia sorvendo goiadas para se aquecer” (AMARILIS, 1983, p. 22). A partir de então, tem-se a descrição da euforia de Piedade diante a dança, seu corpo é colocado propositalmente como objeto sexual do dominador: “Piedade, numa euforia nunca vista, agarrou uma toalha de rosto, atou-a abaixo da cintura e rebolou as ancas” (ibidem), aqui observa-se o estereótipo da mulher negra que, segundo Ribeiro (2018, p. 143), são descritas desde a colonização como “quentes, naturalmente sensuais, sedutoras”. Mochinho, então, revela seu desejo pela moça sugerindo que ela deixe Jean e tenha um relacionamento sexual com ele: “Olá, Dadinha, larga este bedjera do Jean. Vais ser minha tchutchinha, menina. Não queres ser minha tchutchinha?” (AMARILIS, 1983, p. 22). A sensualidade da mulher negra não é problema quando ela não está condicionada a apenas essa característica, deixando de lado sua humanidade e sua multiplicidade, transformando-a em objeto. Segundo Ribeiro (2018, p. 144), seria “necessário sair do senso comum, romper com o mito da democracia racial que camufla o racismo latente desta sociedade. Não podemos mais aceitar que mulheres negras sejam relegadas ao papel da exotização”.

Jean, movido pelo ciúme, que já havia sido descrito por Piedade como exagerado, anunciou sua saída da festa. Ela, sentindo-se culpada, avisa que irá acompanhá-lo. Jean a leva para o banheiro e tranca a porta. Nesse momento, Piedade acredita que ele iria ter com ela sua primeira relação sexual, o que não teria problema, segundo ela, visto a proximidade do casamento. E é então que ela sente algo gelado em seu corpo e vê algo brilhante na mão de Jean e quando pensa em gritar já não pode, pois ele lhe tapara a boca:

Sentiu uma frieza no pescoço e a seguir lume, lume. Da casa de banho um grunhido fino ganhou intensidade e correu a casa toda. Os olhos de Piedade esbugalharam-se mais, o pescoço retesou-se, deixou cair os braços. O sangue correu por debaixo da porta para o corredor. Jean levantou-se, fechou a navalha e abriu a janelita. Do lado de fora começaram a bater com força na porta. Gabriel só dizia “abre a porta, mana, abre!” O suíço deu vários encontrões na porta e conseguiu força-la [...]. Quando conseguiram entrar e acender a luz, o espetáculo horrorizou-os. Piedade tinha sido degolada, degolada como se de um porco se tratasse (AMARILIS, 1983, p. 22-23).

Amarilis mostra em seu conto o retrato das relações abusivas que acabam em assassinato. O feminicídio é uma dura realidade presente em todos os continentes do mundo. Segundo pesquisa divulgada pelo jornal brasileiro **Estado de Minas** (2019), a Ásia lidera a triste lista de mulheres assassinadas (20.000) por seus parceiros, ou familiares, em 2017, seguida pelo continente africano (19.000), pelas Américas (8.000), pela Europa (3.000) e pela Oceania (300), de acordo com o Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (UNODC). Em alguns países da África, tais como *África do Sul*, *Senegal*, *República Democrática do Congo*, as mulheres “correm mais risco de assassinato por seu companheiro ou um integrante de sua família” (69%), de acordo com a ONU. Vários países de todo o mundo criaram leis para combater o crime, como diversos países da América Latina, de onde surgem as primeiras legislações sobre feminicídios, mas ainda é preciso avançar com o combate ao crime, visto que as práticas aplicadas ainda se mostram pouco eficientes na diminuição do número de feminicídios.

Na sequência da narrativa de Amarilis, Gabriel é expulso da cidade após o assassinato de Piedade, devido ao incômodo provocado pelo calamitoso episódio. Quando retorna a Cabo Verde, Gabriel mal consegue explicar à família o ocorrido, trazendo em seu íntimo sua impotência de imigrante africano em terras europeias. Quando sua madrasta o questiona acerca da justiça sobre o caso, ele responde tristemente que: “Isso não adiantava nada. Eles sabiam mãe Ana, sabiam, isto é, desconfiavam, mas eu sou emigrante. Emigrante é lixo, mãe Ana, emigrante não é mais nada” (AMARILIS, 1983, p.25). A condição de inferioridade fica exposta no conto analisado, a reflexão sobre a atualidade do tema também é pertinente num dado momento em que milhares de refugiados morrem ao mar, visto como ninguém, ou como animais, como Piedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do conto de Orlanda Amarilis possibilitou uma compreensão crítica sobre a sociedade de países Africanos, especialmente sobre a condição de imigrantes em países europeus. Essa investigação deu destaque às particularidades da condição vivenciadas por mulheres negras, pobres e que buscam outros países para melhoria de suas condições. O retrato desenhado por Amarilis demonstra uma mulher enclausurada num corpo definido pelo gênero e pela raça, um corpo colonizado, definido pelo olhar do outro como um corpo de mulata sensual e objeto sexual.

A ficção de Amarílis, apesar de ressaltar a condição feminina, não a restringe a essa condição de denúncia. Ela representa a coletividade através do individual, através de problematizações que também refletem o universo masculino, mas com nuances que o agravam pela condição de inferioridade da mulher. Em outras palavras, essas adversidades são gerais, como a condição de “outro” imigrante, mas existem agravantes a essa situação que são vivenciados apenas pelas mulheres, simplesmente pela estereotipização do feminino, que acabam resultando em ações de domínio como o estupro e o feminicídio.

A análise feita para este trabalho possibilitou a reflexão sobre o sistema colonial, ainda muito presente nas sociedades africanas – mesmo após décadas de independência em relação às metrópoles europeias – que subjuga a identidade de um indivíduo a partir da cor de sua pele e o desloca da sociedade condicionando-o à minoria dentro de um sistema patriarcal que historicamente inferioriza a mulher. Amarílis, ao construir seus personagens, faz refletir sobre a abertura de espaços nas condições globais. A cultura, a economia e a política devem ser pensadas numa perspectiva de globalização e a condição diaspórica não deve ser empecilho para o desenvolvimento humano.

REFERÊNCIAS

ABDALA Júnior, Benjamin. **Orlanda Amarílis, literatura de migrante.** Dossiê Via Atlântica, São Paulo, n. 2, p. 76-89, 1999.

AMARILIS, Orlanda. **Ihéu dos pássaros.** Lisboa: Plátano, 1983.

BHABHA, H.K. **O local da cultura.** Trad. Myriam Ávila Belo Horizonte: ED. UFMG, 1998.

BONNICI, T. & ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 2.ed. Maringá: Eduem, 2005.

Bourdieu, Pierre. A dominação masculina. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2012.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira.** São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1975. v. 1 e 2.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FEMINICÍDIO, uma praga mundial e persistente. Jornal **Estado de Minas**, Minas Gerais, 19 de nov. de 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/11/19/interna_internacional,1102201/feminicidio-uma-praga-mundial-e-persistente.shtml. Acesso em 05 de mar. de 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora: A identidade cultural na pós-modernidade**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MCCANN, Hannah *et al.* **O livro do feminismo**. trad. Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado precedido do Retrato do colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TUTIKIAN, Jane. **Por uma Pasárgada caboverdeana**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 42-52, out./dez. 2008.

DESLOCAMENTOS NOS ROMANCES DE NENÊ MACAGGI

Silvia Marques de Almada

Sandra Jatahy Pesavento, ao tratar da obra **O tempo e o Vento**, afirma que

Erico Veríssimo faz uso de marcas de historicidades, explícitas e implícitas. Tanto o autor mescla, em ação coerente, personagens históricas com fictícias, quanto obedece a uma datação precisa no desenrolar da trama ao longo do tempo [...]. Nessa medida, o texto tem um sabor de real, e as situações e personagens foros de veracidade. (PESAVENTO, 2006, p. 269).

Isto acontece porque tanto o texto literário quanto o escritor são produtos de sua época e de sua sociedade. Como afirma Ángel Rama (in AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 80): “Não há ‘Robinsons Crusoe’ na literatura”. O escritor é um indivíduo que vive em uma dada época, pertence ou vincula-se à cultura global de certa civilização, a uma cultura nacional, à consciência de determinado grupo ou classe social, e está sujeito a ser regulado ou influenciado por esses fatores. Portanto, na sua obra, também vão aparecer essas marcas.

A obra romanesca de Nenê Macaggi, na qualidade de manifestação artística que se concretiza através da linguagem, também não é autônoma, portanto, ela está contextualizada, histórica e socialmente. Além de possuir um forte elo com o espaço em que é produzida, com o tempo e com as condições histórico-sociais onde é construída, a Amazônia, em especial Roraima, os romances dessa autora apresentam personagens inspirados em pessoas reais, que efetivamente fizeram parte da história do lugar.

Antonio Candido (1993, p.09) considera que

[...] a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam.

Portanto, não seria desarrazoado dizer que os romances de Macaggi criam a impressão de realidade através de matérias não literários internalizados nas suas tramas e estruturas.

Ao longo das necessárias leituras da obra daquela que é chamada a “Dama das Letras Roraimenses”, as quais tivemos que realizar para compor a dissertação de mestrado **A questão do regionalismo em A Mulher do Garimpo, de Nenê Macaggi**, algumas inquietações se tornaram interesse: A obra romanesca dessa autora manifesta a temática da migração na Amazônia, em particular em Roraima? Como a abordagem desse tema é sugerida na tessitura de seus romances, e de que maneira se constrói a representação do nativo, no caso o indígena, em relação ao migrante.

Nestes termos, e por entendermos que os romances de Macaggi mantêm um estreitamento com questões históricas-sociais dessa região, há uma dimensão comparatista entre eles. E é com base na leitura e análise comparativa dos romances de Macaggi publicados entre 1976 e 2012, cujos enredos se desenvolvem na região amazônica, especialmente na região em que, hoje, está situado o estado de Roraima, que tentaremos traçar os primeiros contornos da nossa investigação. Como princípios orientadores procuraremos utilizar a teoria da falta, conceito operado por José Luís Jobim (2020, p.12-16).

Como a escritora cujos romances nos interessa é pouco conhecida mesmo no espaço regional onde sua obra foi produzida, e só há pouco tempo sua obra veio a ser objeto de estudo no meio acadêmico, consideramos que um perfil biográfico se faz necessário.

Maria Macaggi, ou Nenê Macaggi, nome com o qual ficou conhecida aquela que é considerada a maior expressão do romance roraimense, era filha de pai italiano e de mãe brasileira. Nasceu em Paranaguá, no Paraná, em 1908, mas iniciou sua carreira literária e jornalística no Rio de Janeiro, onde publicou seus primeiros livros: dois volumes de contos, **Água parada** (1933) e **Contos de Dor e de Sangue** (1935), além de um romance, **Chica Banana** (1938).

E foi na condição e na qualidade de correspondente de revistas de grande circulação no sul e sudeste do país que a jovem intelectual viajou, no final da década de 30, para o estado do Amazonas, como podemos depreender dos seguintes depoimentos estampados em jornais de Florianópolis e de Curitiba.

Sim, vim agora de uma viagem de seis meses que fiz ao Nordeste e ao Norte do Brasil. Fui dar a conhecer ao Sul, através da ‘Revista da Semana’, d’ ‘O Malho’ e da ‘Ilustração Brasileira’, as obras de vulto dos governos de todos os Estados, dentro do triunfador

regime do 'Estado-Novo'. Fiz assim 28 reportagens de Manaós a Vitoria e mais 4 em Minas-Gerais e 2 em São Paulo. (ALGUNS, minutos de encantadora palestra com Nenê Macaggi. **A Gazeta**, Florianópolis, 23 jan. jan. 1940)

O objetivo da minha viagem foi desvendar aos olhos dos sulistas as obras do Estado Novo. Fiz 25 reportagens em torno dos governos do Amazonas, Pará, Maranhão [...]. Fui recomendada pelo Catete de maneira que tive hospedagem e mil gentilezas do pessoal dos governos. Também intelectualmente fui bastante homenageada [...]. (DEPOIS de uma esplêndida viagem de seis meses ao norte, passa por Curitiba a autora da 'Chica banana'. **O Dia**, Curitiba, 10 jan.1940)

Depoimentos esses que esclarecem a finalidade dessa viagem, a qual Nenê Macaggi compara “[...] Foi bem a Viagem Maravilhosa de Julio Verne!” (ALGUNS, minutos de encantadora palestra com Nenê Macaggi. **A Gazeta**, Florianópolis, 23 jan. jan. 1940.), e através dos quais podemos depreender o teor das reportagens escritas pela correspondente.

Recebida e hospedada pelos representantes dos governos dos locais por onde passou, durante sua estada em Manaus, Macaggi conheceu o então interventor do estado do Amazonas, Álvaro Maia, e foi por seu intermédio que, segundo o jornalista roraimense Laucides de Oliveira (2012), a escritora veio para o distante e mal conhecido município amazonense de Boa Vista do Rio Branco, na década de 40

Em 1940 iluminou [Nenê Macaggi] o Amazonas com sua beleza, e o seu talento encantou os intelectuais. Dentre eles o Interventor Álvaro Maia, poeta e escritor. O que lhe valeu a nomeação para delegada especial do Serviço de Proteção ao Índio, o SPI, passaporte para o sonho de conhecer o garimpo e os índios [...].

1941 fim do ano quase: Nenê Macaggi embarca para o Rio Branco, ainda Amazonas [...].(OLIVEIRA, 2012, apud MACAGGI, 2012, p. 9).

A partir de então Nenê Macaggi se estabeleceu nesse lugar, onde construiu a maior parte de sua produção literária, da qual se conhecem contos, crônicas e romances, e onde viveu até 2003, ano de seu falecimento.

Macaggi é a patrona dos escritores Roraimenses e seu nome figura na fachada de um prédio público no centro de Boa Vista, o Palácio da Cultura Nenê Macaggi, local onde também funcionam o Conselho de Cultura e a biblioteca pública do estado. Como se vê, a escritora é considerada pelo poder público do estado, cuja visão de sua obra pode ser resumida da seguinte forma

Misturando realidade com ficção, a escritora Maria Macaggi, conhecida carinhosamente por Dona Nenê, vai dando forma ao seu novo livro, exaltação ao verde, que deverá ser lançado em dezembro aqui em boa vista.

[...] Como a mulher do garimpo e dadá gemada doçura amargura [sic], em *Exaltação ao Verde*, a escritora, enquanto constrói seu romance, vai descrevendo o território e contando a história dos pioneiros de Roraima.

(MARIA, 1983¹).

Pioneiros para a história de Roraima são aquelas pessoas que vieram de outras localidades do país, e que se destacaram por serem os primeiros habitantes não índios. Deles se formaram as chamadas famílias tradicionais do lugar, das quais a escritora Nenê Macaggi gozava da amizade e prestígio.

Foram quatro os romances escritos por Macaggi em Roraima. Em conjunto, os títulos dessas obras, **A Mulher do Garimpo** (1976), **Dadá Gemada-Doçura-Amargura** (1980) **Exaltação ao Verde: Terra – Água – Pesca** (1984) e **Nará-Sué Uarená** (2012), publicado postumamente, bem como seus respectivos subtítulos, **O Romance do Extremo Sertão Norte do Amazonas**, **O Romance do Fazendeiro Roraimense**, **O Romance do Alto Rio Branco**, **O romance dos Xamatautheres do Parima** nos levam a considerar que essas obras constroem narrativas que situam um painel histórico- social e cultural da região, e a leitura de seus enredos e as personagens que neles figuram nos orientam que a migração é o elemento temático comum que permite fazer ligações entre esses romances.

Ao lado do fazendeiro e do indígena, está a personagem do migrante que se destaca na obra de Nenê Macaggi. Em especial, aqueles que vêm para a Amazônia em dois momentos do processo migratório na região.

O primeiro momento é aquele em que o fluxo migratório ocorre por conta daqueles que, na maioria nordestinos, se deslocavam para a Amazônia para fugir da seca que assolava vários estados do Nordeste do Brasil e/ ou que vinham para a região atraídos pela cobiça de fazer fortuna com a extração do látex; o segundo momento é aquele no qual a região é divulgada pelo governo federal como uma nova fronteira econômica, e nas palavras de Márcio Souza (2001, p.206):

aberta à expansão do capitalismo, de acordo com as diretrizes de uma economia política elaborada por uma série de governos militares, seguida fielmente pelos governos civis da Nova República [...] que pretendiam promover na região um modelo de desenvolvimento modernizante.

1 Gente em destaque. Folha de Boa Vista, Boa Vista, 4 nov.1983. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=892378>. Acesso em: 28 nov. 2020.

Ou seja, no período conhecido como Ciclo da Borracha, e no período em que o governo federal cria órgãos, programas e projetos desenvolvimentistas como estratégias para ocupar e integrar a região ao restante do Brasil. Dentre eles citamos a criação, em 1953, da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), a construção da Rodovia Belém-Brasília, iniciada em 1958, e a implantação de programas e projetos como o Programa de Integração Nacional (PIN), criado em 1970, o Programa de Pólos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia (Polamazônia), criado em 1974 e o Projeto Calha Norte (PCN), criado em 1985.

Ao tratar dos movimentos migratórios na Amazônia, Samuel Benchimol (1999, p. 136 -137) afirma

As secas de 1877 e 1878 deslocaram 19.910 retirantes. Em 1892 as entradas registraram uma imigração de 13.593 nordestinos. [...] até 1900, tínhamos um afluxo de 158.125 nordestinos que vieram *fazer a Amazônia*, cerca de 20% da população amazônica da época. De 1900, passando pelo apogeu de 1910, até a depressão [...] a Amazônia recebeu mais 150.000 *cearenses*, totalizando assim 300.000 imigrantes nordestinos, no período de 1877 a 1920. No período da II Batalha da Borracha, de 1941 a 1945, o *exército dos soldados da borracha* incorporou considerável contingente de cearenses, paraibanos, pernambucanos, rio-grandenses-do norte e baianos. [...]

Nas décadas dos anos 60 a 80 surgiu um novo movimento migratório, quando mais de dois milhões de gaúchos, paranaenses, paulistas, goianos, mineiros, capixabas e também nordestinos, desceram do planalto central para se integrar à nova fronteira agrícola, pecuária, minerária, garimpeira e extração madeireira.

Vejamos como, a princípio, a temática da migração se manifesta através das personagens em cada obra de Macaggi. **A Mulher do Garimpo** (O romance do extremo norte do Amazonas), publicado pela primeira vez em 1976, tem como personagem principal uma carioca que se apaixona por um nordestino, Pedro Rocha. Exemplo do migrante que é remanescente da legião dos chamados “soldados da borracha.” Um cearense que passa a ser garimpeiro na região do Tepequém depois de ter experimentado a vida nos seringais da Amazônia. Abordando, dessa forma, a migração de nortistas e nordestinos para Boa Vista do Rio Branco, ocorrida entre os anos 30 e 40. Migrantes esses movidos pela atividade no garimpo e pelo declínio da extração e comércio da borracha, que já estavam em decadência na região amazônica naquelas décadas.

O livro **Dadá Gemada-Doçura-Amargura** (O romance do fazendeiro roraimense), de 1980, também reflete a migração em Roraima e a miscigenação cultural. Esse livro conta a história de Dadá Gemada, neta de uma indígena e

um paranaense, e de Naldo-Macuxi, filho de uma “cabocla macuxi” com um garimpeiro paraibano.

Exaltação ao Verde: Terra – Água – Pesca (O romance do Baixo – Rio Branco), publicado em 1984, traz em seu enredo não só a migração inter-regional, mas, também, a imigração italiana para a região amazônica.

Imigração essa que, segundo Samuel Benchimol (1999, p. 405) teve “um papel importante no povoamento da região e na formação da classe empresarial local”. E Marília Ferreira Emmi (2007, p.16) afirma que

Os primeiros deslocamentos de italianos para a Amazônia estão relacionados com o auge da borracha Amazônica, eles vieram em sucessivas levas, podendo-se identificar dois grupos que apesar de contemporâneos (final do século XIX) se diferenciam quanto às razões norteadoras da migração, à composição social, à origem regional e às de destino dentro da Amazônia. Um desses grupos emigrou com destino às colônias agrícolas, enquanto outro se dirigiu para diversas cidades amazônicas.

No supracitado livro de Macaggi, Tuxaua Jerônimo, um índio Tucano, entrega um bebê, filho de um índio e uma branca, para o passageiro de uma gaiola que sobe o Rio Negro. O passageiro é Giuseppe Montari, um genovês naturalizado brasileiro que vive em Moura, no Amazonas.

O último romance de Nenê Macaggi foi **Nará-Sué Uarená**: O romance dos Xamatautheres do Parima foi escrito na década de 90 e lançado em 2012, postumamente. Esta obra traz a história de uma índia xamatautheres cuja família é dizimada por inimigos “Os corroxitheres guerreiros traidores e invejosos.” (MACAGGI, 2012, p. 26).

Os únicos sobreviventes são a menina Nará-Sué e seu avô que, após os rituais conferidos aos mortos, decidem deixar o lugar. No décimo dia de viagem, que é feita pelo rio, eles param em um barranco onde, mais tarde, encontram um homem ferido.

Esse homem é Manoel, paranaense que vem para Roraima para trabalhar no garimpo e acaba se tornando capataz da fazenda Três Amores. Avô e neta cuidam de Manoel, que os convida para trabalhar na fazenda junto com ele.

A dona da fazenda é uma megera que, juntamente com o seu filho, maltrata todos os empregados do lugar. Nará-Sué e seu avô suportam muitos sofrimentos, mas um dia seus algozes morem e a terra é herdada por um parente.

O novo patrão é um homem bom, e Nará-Sué e Manoel, há muito tempo já apaixonados, resolvem se casar e ir embora dali, juntamente com o avô da jovem. Felizes, eles voltam para o lugar em que se encontraram pela primeira vez

e onde Manoel planeja plantar café, arroz, frutas, flores, verduras, cana, ou seja, tornar-se agricultor.

Como se pode perceber, todos esses romances abordam tanto nos seus enredos quanto na figura das personagens, a questão da migração em Roraima e a conformação plural da sociedade roraimense: a mistura do indígena, do nordestino e do sulista.

Os livros **Nará-Sué Uarená**, assim como **A Mulher do Garimpo**, por exemplo, tratam dessa questão, só se diferenciado pela região de origem dos migrantes. **Nará-Sué Uarená** faz referência à migração dos sulistas para a Amazônia, incentivada pelo Governo Federal a partir da década de 70. E o caso mais emblemático talvez seja o do romance **A Mulher do Garimpo**, que, ao tratar do tema garimpo, também aborda a questão da migração nordestina em Roraima.

Nosso interesse pela recorrência da temática da migração nos romances de Macaggi se acentuou quando, na busca de material para a pesquisa do mestrado, encontramos uma crônica intitulada “Boa Vista Macuxizinha”, escrita pela autora de *Água Parada* em homenagem ao aniversário do prefeito da capital do então Território Federal de Roraima, da qual pinçamos o seguinte excerto

A capital da Integração. A capital da Esperança, rodeada de estradas, de fazendas, de capinzais plantados, de gado de raça [...]

Boa Vista, graciosa Macuxizinha que vi e amei em 1942!

Boa Vista, Branca Civilizada que amo da mesma maneira em 1975! (MACAGGI, 1975).

A leitura da crônica, como um todo, já pode proporcionar muitas considerações sobre os enredos dos romances de Macaggi no que diz respeito à migração como um processo “civilizador”, de “branqueamento” desse espaço, e porque não dizer dos que aqui já viviam.

Mas os seguintes trechos “Boa Vista, graciosa Macuxizinha que vi e amei em 1942! / Boa Vista, Branca Civilizada que amo da mesma maneira em 1975!” sugerem que elementos como enredos e personagens dos romances dessa autora manifestam os movimentos migratórios para o extremo norte do Brasil entre os anos de 1930 e 1980, e nos dão base para delinear a representação do migrante face ao indígena nessas obras.

Nobert Elias, na obra *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*, (1994. p.23) afirma que o conceito de civilização se refere a uma gama de fatos, por exemplo, ao nível tecnológico, o desenvolvimento científico, as ideias religiosas e os costumes, também pode se referir às habitações, ao modo como

são preparados os alimentos. Para esse autor, esse conceito de civilização tem como base o pensamento europeu ocidental.

Ao realizar uma leitura, mesmo exploratória, dos romances de Macaggi, depreende-se que o pensamento eurocentrista de “civilização” enreda-se nas histórias.

E o elemento cultural “civilização”, de visão eurocêntrica, nos romances de Macaggi sugere referir ao processo civilizador promovido na Amazônia tanto pelo regime do Estado Novo quanto da Ditadura Militar, que queriam a região integrada ao restante do país, colonizada e desenvolvida através da agricultura e da pecuária

[...] ajustando o homem, já conhecedor do que plantar, à terra, para saneá-la, [...] Para desbravá-la, civiliza-la e habitá-la, a fim de subjugar lhe a feroz e natural agressividade. A terra é para todos. A pobrezinha se retorce em convulsões históricas no desejo de ser fecundada, de ser plantada! E lavrar a terra é engrandecer a pátria. (MACAGGI, 1976, p. 54 - 55).

Tanto o espaço quanto o homem da Amazônia na obra romanesca de Macaggi precisam passar por um processo civilizatório, sair do estado primitivo, daí a falta, a ausência de civilidade. O espaço por ser visto com uma visão antagonônica de litoral civilizado e sertão atrasado, onde falta urbanidade

Sem árvores, sem praças e sem flores. Prédios velhos e feios. Quintais abertos e abandonados, sem uma horta ou jardimzinho. Só um bangalô, à distância, embelezando a paisagem. [...]

Ruas estreitas e barrentas e no centro um coreto de palha. Nenhuma indústria, comércio regular e população igual à população das cidades interioranas: curiosa, maledicente, hospitaleira, alegre e amiga de festas e piqueniques. [...]

Nenhum cinema. (MACAGGI, 1976, p. 110-111).

O homem porque não tem a pele clara, é o outro, o diferente, feio, atrasado, preguiçoso, indolente

Geralmente o índio é feio, baixo e grosso, vendo-se contudo belos exemplares de ambos os sexos. São bem morenos, considerados modernamente como pertencentes à raça Vermelha [...] (MACAGGI, 1976, p. 152).

É desleixado, teimoso, guloso e pouco aseado (os do sertão, pois os da cidade são limpos). Toma banho sem sabão, de maneira que sua roupa encracada cai de velha. Não gosta de aprender os bons costumes dos brancos [...] (MACAGGI, 1976, p. 154-155).

[...] índio só faz roça pequena, só pra ele comê mais a família, porque tem preguiça de trabaiaí muntos dias.

[...] tendo sua damorida, sua cunhã, uns curumim, um igarapé pra nadá, e um foguinho debaixo da rede, o índio tá feliz. (MACAGGI, 1980, p. 253).

Sim, pois o conceito de civilização também passa pela questão da “raça”, como bem demonstram as letras maiúsculas no sintagma *Branca Civilizada* da crônica acima aludida.

E esse discurso civilizatório de branqueamento da raça, continua em voga, haja vista as seguintes afirmações do atual vice-presidente do Brasil, filho de um amazonense:

Meu neto é um cara bonito, viu ali? Branqueamento da raça.” Dessa maneira o general Hamilton Mourão, vice na capa de Jair Bolsonaro (PSL), apresentou o neto a jornalistas ao desembarcar no aeroporto de Brasília [...]. (CARNEIRO, Mariana. Meu neto é um cara bonito, diz general Mourão².

Assim como a visão da Amazônia como celeiro do mundo, esse discurso de longa data, volta e meia é apropriado pelos governantes do país ao criar narrativas para a região.

E não podemos deixar de notar que todos os romances de Nenê Macagi exaltam a região por suas riquezas minerais, fauna e flora e colocam o espaço geográfico amazônico como uma região de fronteira econômica que, pouco povoada, deve ser colonizada e civilizada para o bem do futuro da nação, ao mesmo tempo em que vincula Roraima às ideias de potencialidade, riqueza e abundância: “É belo este Amazonas, é lindo este Rio Branco, tão diferente do resto do Brasil! Estão fadados a um grande progresso e serão o celeiro do mundo! É o futuro quem o diz.” (MACAGGI, 1976, p. 416).

E, talvez por isso, a obra romanesca dessa autora pareça fazer uma propaganda do lugar, e nele sobressaiam, especialmente, as personagens que migram, seja do sul ou do nordeste do país, e, chegando, encontram possibilidades e potencial econômico para se desenvolver, fazendo dessa região um lugar em que os sonhos de uma vida melhor podem ser concretizados.

São romances que terminam com a natureza, dadivosa, enriquecendo, abençoando, acolhendo todos que aqui chegam. Imprimindo uma imagem paradisíaca da região, onde indígenas e brancos compartilham o espaço

² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/meu-neto-e-um-cara-bonito-branqueamento-da-raca-diz-general-mourao.shtml>. Acesso em 03 dec. 2020.

harmoniosamente, e sublinhando o fato de que o branco ou o mestiço sempre podem ser os patrões e donos do lugar.

Até porque este lugar já não pertence aos indígenas, como diz a personagem Luana para sua filha: “E como você já é neta de um mestiço e bisneta do Tuxaua Jerônimo, dos Tucanos, é em homenagem aos ex-donos deste Roraima tão lindo que lhe ponho esse nome sonoro de Imairari”. (MACAGGI, 1984, p. 282). E talvez por isso mesmo Boa Vista, capital do então Território Federal de Roraima, seja chamada, por Macaggi, em 1975, de “Branca Civilizada”, bem diferente da Boa Vista Macuxizinha que ela conhecera em 1942.

Cabe salientar que os romances dessa escritora trazem sempre um *happy end*, uma ideia de futuro, de uniões que se fazem com promessas de serem continuadas através de novas gerações, pois as “mocinhas” sempre se casam e ficam logo grávidas, ou planejam engravidar em breve.

A Amazônia e, por conseguinte, a região que hoje denominamos Roraima – vislumbrada nos romances de Macaggi não é aquela do “Inferno Verde” de Alberto Rangel (1920), mas uma mistura do El Dorado dos primeiros cronistas da Amazônia com as imagens propagadas pelo Estado Novo e pelo governo militar à época da Ditadura no Brasil, que mostravam a região como terra da promessa, celeiro do mundo, pronta para ser ocupada, civilizada e integrada ao Brasil, mas também pelo período histórico posterior, a chamada República Nova.

Vinda de outra região, e com um olhar cidadão, é através de seus romances que a escritora busca compreender e dar um sentido ao extremo norte do país. E para tanto escolhe e dialoga com discursos de autores que contribuíram para as narrativas sobre a Amazônia, como Euclides da Cunha, Alfredo Ladislau e Alberto Rangel, bem como dos discursos dos cronistas viajantes da Amazônia, como Orellana e Frei Carvajal. Há também em sua obra referências a discursos de políticos, como o de Getúlio Vargas.

Assim também podemos dizer que nas obras de Macaggi a Amazônia é ficcionalizada a partir do ponto de vista das origens, mas também sob o ponto de vista nacionalista, da civilização, ocupação e integração econômica da região ao corpo da nação.

Os romances dessa autora são organizados segundo um *roteiro* que elenca os *títulos*, os quais são divididos em *partes* que, devidamente numeradas e intituladas, sumarizam o assunto tratado em cada livro, como exemplo (MACAGGI, 1984, p. 29 e 91)

Roteiro
Livro Primeiro
Terra

1- Exaltação ao verde
2-O presente do Tuxaua
[...]

Roteiro
Livro Segundo
Água

16- A viagem
17-A segunda Noite
[...]

Mas essas narrativas não são fáceis de ler e acompanhar, pois são descontínuas, possuem inúmeras paradas que não estão encadeadas ao enredo, figuram documentos, monografias que servem para descrever, informar, dar a conhecer a região. São relatos etnográficos, exposição de facetas da vida e temas amazônicos: “O Pirarucu”, “Alguns Métodos de Pesca” (MACAGGI 1984); “Castanha! Maravilhosa Castanha!”, “O Caxiri” (MACAGGI, 1976). E, nesse sentido, podemos evocar o que diz Antonio Candido (1993, p.33) ao tratar do romance de Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida “[...] prontos para a ficha dos folcloristas, curiosos e praticantes da *petite histoire*.”

Roberto Reis (1992, p.90), ao propor uma análise do romance **Menino de Engenho**, escrito por José Lins do Rego, afirma que

Tal leitura merecia ser acompanhada não só pelo exame de outros textos de Lins do Rego e de contemporâneos seus, como também deveria investigar, entre outras coisas, a recepção de Menino de Engenho entre os pares e junto à crítica, sua canonização ou a participação do romancista de Fogo Morto nas instituições do seu tempo.

Isso porque fatores extratextuais poderiam ser passíveis de dar a conhecer ou dar um direcionamento a questões levantadas na leitura do texto literário.

Acreditamos que, nesse sentido, também a busca e análise de elementos extrínsecos aos romances de Nenê Macaggi poderiam contribuir para a leitura de sua obra produzida em Roraima. Tal é o caso de buscar na leitura de seus contos e no romance Chica Banana, publicados no sul do país e anteriores a

sua tetralogia amazônica, as razões de notarmos, nessa última, características daquela categoria que Alessandra El Far (2004, p.14 e 15) denomina “romance de sensação”

Na literatura essa expressão servia para avisar o leitor do que estava por vir: dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis. [...] Não estava em questão a análise psicológica minuciosa das personagens, nem mesmo ousados preâmbulos estilísticos.

E analisar de que maneira esse elemento “de sensação” se insere nos romances nesse novo contexto, com suas particularidades locais, já que os “romances de sensação” eram geralmente ambientados em um espaço urbano.

Por fim, gostaríamos de salientar que esta é ainda uma fase inicial da nossa pesquisa, cujos contornos estão em vias de demarcações e mesmo de deslocamentos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). Regiões, culturas e literaturas. In: *Angel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia** – Formação social e cultural. Manaus: Valer, 1999.

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

CARNEIRO, Mariana. **Meu neto é um cara bonito, diz general Mourão**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/meu-neto-e-um-cara-bonito-branqueamento-da-raca-diz-general-mourao.shtml>. Acesso em 03 dez. 2020.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1.v, 1994.

EMMI, Marília Ferreira. **Raízes italianas no desenvolvimento da Amazônia, 1870-1950: pioneirismo econômico e identidade**. 2007. 228 f. Tese (Doutorado). – Universidade Federal do Pará, Belém, 2007. Disponível

em <http://www.naea.ufpa.br/naea/novosite/index.php?action=Tcc.arquivo&id=142>. *acessado em 05/06/2015*.

JOBIM, José Luís. **Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações**. Rio de Janeiro: Editora UFRR; Edições Makunaima, 2020. (e-book).

MACAGGI, Nenê. **A Mulher do Garimpo**. Manaus: Imprensa Oficial, 1976.

_____. **Água parada**. Rio de Janeiro.: Calvino Filho, 1933.

_____. **Boa Vista Macuxizinha**. *Jornal Boa Vista*, Boa Vista, 04 out. 1975. p. 4.

_____. **Chica banana**. Rio de Janeiro: Imãos Pongueti, 1938.

_____. **Contos de dor e de sangue**. Rio de Janeiro: Coelho Branco, 1935.

_____. **Dadá Gemada-Doçura-Amargura**. Boa Vista [s.n.], 1980

_____. **Exaltação ao Verde Terra – Água – Pesca**. Boa Vista [s.n.], 1984.

_____. **Nará-Sué Uarená**. Boa Vista: Gráfica Real, 2012.

MARIA, Ana. Gente em destaque. **Folha de Boa Vista**, Boa Vista, 4 nov.1983. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=892378>. Acesso em: 28 nov. 2020.

PESAVENTO, S. J. (2006). Erico Verissimo: encontros e desencontros da ficção com a história. **Revista USP**, São Paulo, n° 68, p. 269-273, dez/ fev.2005-2006. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i68p269-273>. Acesso em 30 nov. 2020.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SOUZA, Márcio. **Breve história da Amazônia**. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

A METAMORFOSE PROVOCADA PELO INSÓLITO E PELA DESSEMELHANÇA NA OBRA **TERRA ENCHARCADA**, DE JARBAS PASSARINHO

Maria Rita Rodrigues Constância Menezes

PRESSUPOSTOS INTRODUTÓRIOS

A partir da leitura atenta da obra **Terra Encharcada** (1968), de Jarbas Gonçalves Passarinho, objetiva-se rastrear o processo de metamorfose dos retirantes recém chegados à Amazônia. Para tanto, evidencia-se como a obra reveste-se de um universo diferente, insólito e diversificado, uma vez que nela confluem olhares diversos, relativos às várias culturas que habitam os territórios amazônicos. E, ao mesmo tempo, identifica-se as operações do olhar colonizador e preconceituoso que salta aos olhos do leitor ao longo da narrativa. O espaço e o tempo literário dessa obra situam-se na Região Norte, entre os Estados do Pará e do Acre, durante o século XX, e têm como abordagem precípua o drama dos retirantes nordestinos, fugindo da seca, da miséria de uma terra sem água para uma terra exageradamente encharcada.

Na obra, apresenta-se de forma clara, objetiva, com grande refinamento e requinte literário o conflito do homem com o seu semelhante e com o ambiente em que reside. Metodologicamente, pontua-se que as relações entre o modo de construção estética do insólito literário reconhecível na narrativa e os embates, conflitos e violência que delineiam a mente humana quando se depara com a diferença e a dessemelhança vão, aos poucos, criando as condições da metamorfose experienciada pelos personagens que, agora em nova região, vivem ainda sob condições de penúria. Some-se às mencionadas relações as particularidades do gênero romance e os valores e críticas que este romance em particular está veiculando, ao mesmo tempo que se percebe a ação do projeto colonizador ao longo todo o enredo. Aqui, dialoga-se com autores como Ana Lúcia Trevisan (2014), Luciana Helena Cajas Mazzutti & André Luis Mítidieri (2015) que discutem as várias possibilidades de manifestação do insólito na literatura; Enrique Dussel (1993) e Anibal Quijano, críticos dos processos de opressão configuradores da modernidade; e, Frantz Fanon (1968) e Albert

Memmi (2007), críticos que denunciam as estratégias de colonização, inibidoras da liberdade e redutoras da condição humana.

Em outros termos, a proposta deste artigo é reconhecer o processo de metamorfose vivido pelos retirantes recém chegados à Amazônia nas décadas de 60, a partir da análise da obra **Terra Encharcada** (1968) do escritor Jarbas Passarinho. Para tanto, explicita-se, aos poucos, como na obra vai se configurando um universo insólito, alimentado pela pluralidade de olhares oriundos das diversas culturas dos habitantes da região amazônica. Coetaneamente, serão identificados os movimentos do olhar colonizador e opressor que surge em relevo para o leitor da narrativa. O estudo mostra a contribuição do escritor Jarbas Passarinho, no sentido da diferenciação em relação a outros viajantes, os quais percebem a mudança de suas vidas ao chegarem na região amazônica, e deparam com as águas, as florestas os seres que aqui habitam.

Assim, o artigo aborda as relações sociais do período pós-colonial, mas que se mostram, ao contrário, bastante colonizadoras, momento em que a liberdade e direitos básicos de migrantes nordestinos em território amazônico eram ignorados pelo Estado, em prol de um grupo que se dedicava à exploração dos menos favorecidos, contando, para isso, com o apoio das autoridades e do governo brasileiro.

Este trabalho privilegia a abordagem qualitativa, modo de pesquisar que, de acordo com Gerhardt (2009, p. 33), tende a salientar os aspectos dinâmicos, holísticos e singulares da experiência humana, e apreender o contexto daqueles que estão vivenciando o fenômeno. Realizou-se uma revisão literária dos principais autores que descrevem a realidade da região em que se localizam as ações do romance, enfocando os desafios e as particularidades do desenvolvimento da região norte.

O texto parte do olhar preconceituoso do colonizador, discutindo a contribuição estética do insólito literário na dicotomia entre terra seca e terra encharcada, para compreender os momentos da metamorfose amazônica dos retirantes nordestinos ao saírem de uma terra seca, para uma terra encharcada, do espaço geográfico grande e diverso de sua realidade nordestina, visto a abundância de florestas e seres nunca vistos por estes.

O autor Fábio Durão (2015) aduz que:

“[...] torna-se óbvio o potencial epistemológico de obras literárias [...]”. É nesta perspectiva que se compreende o estudo sobre o insólito no romance *Terra Encharcada* como algo vasto e que possuindo várias vertentes possíveis de investigação, tanto no

âmbito filosófico, como antropológico, psicológico e social, entre outros. É facilmente notável que a narrativa aqui escolhida para estudo situa-se em um espaço marcado pelos aspectos sociais presentes nas relações humanas, revelando a condição da existência humana no habitat amazônico, o que é patente nas ações das personagens da obra. (DURÃO, 2015, p. 378).

A obra **Terra Encharcada**, escrita por Jarbas Gonçalves Passarinho, vem demonstrar o período de escravidão e a desvalorização humana na selva amazônica, desmitificando, assim, a visão romanesca que o domínio imperial apresentava para burlar o longo período de práticas cruéis.

O espaço da obra refere-se à Região Norte do Brasil, mais precisamente uma região entre os Estados do Pará e do Acre. O tempo da narrativa, por sua vez, vincula-se às décadas de 60, do século XX. O enredo se desenvolve em torno do drama dos retirantes nordestinos, fugindo de uma terra sem água para uma terra, agora, exageradamente encharcada.

O romance apresenta como conflito, a busca do homem pela sua liberdade, logo após a descoberta do engodo em que foi inserido, quando chega à região amazônica em busca de melhores condições de vida e percebe que fora enganado. A frustração da expectativa ocorre violentamente, pois os trabalhadores são massacrados e submetidos a crueldades as mais diversas, sem qualquer direito de escolha, fazendo com que percam sua identidade, motivação e abandono. Perda fortalecida pela omissão do Estado, que mantém silêncio a respeito das iniquidades que ali ocorrem.

Ressalta-se ainda que a obra é um romance publicado primeiramente no Pará, tendo recebido na época o mais importante prêmio literário do Estado, o Prêmio Samuel Mac Dowell, cujo autor aparenta o enredo de forma clara, objetiva, com grande refinamento e requinte literário, destacando o conflito do homem com o seu semelhante e com o ambiente em que reside.

Nessa perspectiva convém destacar que se torna necessário ampliar os estudos sobre os povos sobreviventes na obra **Terra Encharcada**, a partir de um olhar de alteridade, contrapondo-se ao olhar coisificador do colonizador.

UMA TERRA SECA PARA UMA TERRA ENCHARCADA

Os estudos sobre a Literatura fantástica implicam saber o que é um “gênero literário”. Nesse sentido, na Literatura fantástica, existem variedades de literaturas.

Mas é necessário entender que a palavra “gênero” tem níveis de generalidade diferentes e que o conteúdo desta, se define pelo ponto de vista que se escolheu.

Nesse sentido, o autor Todorov, (1981, p. 6) propõe que:

todo estudo da literatura terá que participar, querendo ou não, deste duplo movimento: da obra para a literatura (ou o gênero) e da literatura (do gênero) para a obra; é perfeitamente legítimo, conceder provisoriamente um lugar de destaque à uma ou à outra direção, à diferença ou à semelhança. Mas há mais. Pertence à natureza (mesma) da linguagem mover-se na abstração e no “genérico”. O individual não pode existir na linguagem, e em nossa formulação da especificidade de um texto, se converte automaticamente na descrição de um gênero, cuja única particularidade consiste em que à obra em questão, seria seu primeiro e único exemplo. Pelo mesmo fato de estar feita por meio de palavras, toda descrição de um texto é uma descrição de gênero. Não é esta uma afirmação puramente teórica; a história literária nos brinda sem cessar com vários exemplos, do momento em que os epígonos imitam precisamente o que tinha de específico no iniciador.

Desta forma, a questão do gênero não pode ser rechaçada, uma vez que isso implicaria a renúncia à linguagem. Esta precisa ser solta, livre, figurativa, abstrata, frente à efetiva evolução da literatura e suas implicações.

Nessa perspectiva, os gêneros fantásticos, como fantástico, o estranho, o maravilhoso, que são novidades na literatura, sendo bastante explorados na dentro das implicações literárias, em que o evento insólito irrompe os discursos. Por isso, Bakhtin defende que o estudo dos gêneros deve nortear os demais estudo sobre os discursos – a leitura de um texto depende do conhecimento do leitor sobre o gênero que estrutura a construção do texto. (NENEVÊ; SAMPAIO, 2015, p. 140).

Em relação ao insólito, fixa-se como uma categoria cujos traços presentes no texto evidenciam o extraordinário, sobrenatural ou extranatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento, medo, ou, pelo menos, inquietação no leitor. (MAZZUTTI; MITIDIÉRI apud REIS, 2015, p. 21).

Nesse sentido, o insólito é considerado um macrogênero para se referir ao conjunto de gêneros ou subgêneros da literatura fantástica, isto é, a variedade da literatura, como se diz, normalmente, a um gênero literário, que pode ser entendido como textual, visual e mental.

Ademais, os autores Mazzutti e Reis esboçam que o insólito fixa-se como uma categoria cujos traços presentes no texto evidenciam o extraordinário, sobrenatural ou extranatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento, medo ou pelo menos, inquietação no leitor (2015, p. 22).

Para Ana Lúcia Trevisan (2014, p. 17), afirma que:

o surgimento do Insólito permite uma experiência de leitura que percorre caminhos incertos, permeado pelas dúvidas, pois, ainda que o verossímil continue articulando certos fatos da história narrada, aquele que o obriga a inserir-se em mundos imaginados, porém, não mais possíveis. (TREVISAN, 2014, p. 17).

Desta forma, esse mundo no insólito está permeado da imaginação e construído por pessoas mortas que aparecem como se vivas fossem, seres alados, anjos, lobisomens, seres criados no mundo paralelo ao nosso, mas ambíguo, difuso, escorregadio, como se fosse um sonho.

Nesse prisma, analisa-se a condição humana na obra em análise. E o insólito ocorre justamente pela nova realidade enfrentada por pessoa, que são tratados como se animais fossem. Homens sem liberdades, sem condições de sobrevivência, escravizados, em que os colonizadores desrespeitam a vida humana. Vale parafrasear o autor Fanon (1968, p. 7), este afirmou que o colono só tem um recurso: a força, quando esta ainda lhe sobra; o indígena, o nordestino, o negro, os excluídos só têm uma alternativa: a servidão ou a soberania. O maquiavelismo dos grandes mata os pequenos somente pela busca de lucros e de poder.

O insólito que se manifesta na obra **Terra Encharcada** como sendo um acontecimento de horror, que se refere ao modo com que os poderosos tratam o ser humano. Patrões e seus capangas imbuídos pela busca de mais lucros e de mais poder usurpam direitos individuais e sociais, em flagrante desrespeito aos Direitos Humanos. Nesse prisma, nas condições de trabalho ininterrupto, moradia precária e alimentação inadequada em que viviam, muitos homens adoeciam e morriam nos seringais, uma violação total à dignidade humana.

A literatura tem o poder de transformar a realidade, tanto no que diz respeito ao mundo imaginário ou ao mundo real, pois a leitura liberta o ser humano das suas amarras, isto é, prisões, sofrimentos e o transforma graças à metamorfose que se processa na mente humana. Desta forma, o leitor deve estar despidido de preconceitos e pronto para aceitar as mudanças que podem ocorrer no seu interior, a fim de que consiga fazer a leitura do mundo com todos os aspectos que o integram, sem desprezar o que, de outro modo, corriqueiramente não se vê, seja por negação da vontade de poder ou por algum tipo de impossibilidade, como a falta de informações, por exemplo.

A metamorfose se apresenta desde do início do drama vivenciado pelo personagem Zé Luís, seus familiares e conhecidos nordestinos que lutavam

contra a seca escaldante da região nordestina, tendo que se aventurar em outras localidades em busca de sobrevivência, o que os leva à região amazônica, onde os personagens sobrevivem numa terra encharcada de água, floresta, fome, maus tratos, doenças e escravidão. Segundo a realidade do personagem Zé Luís, citemos o que afirmou o autor Passarinho.

Ao longe, o vermelho do Sol poente confundia-se com as rútilas labaredas dos primeiros incêndios. Zé Luís parou e ficou olhando, acompanhando as volutas caprichosas da fumaça grossa, saindo dos galhos estorricados da vegetação, que morria nas caatingas. A paisagem nacarada entrou-lhe pelos olhos adentro e jamais se dissipou (PASSARINHO, 1968, p.11).

O olhar de Zé Luís pode ser interpretado de muitas formas, mas aqui observa-se um olhar de incertezas, de medo, de falta de perspectiva em relação ao futuro, em uma região castigada pela fome e pela miséria, pois é isso que a seca proporciona.

Nesse aspecto o olhar de Zé Luís, mais adiante, confirma a realidade dos sertanejos, nas palavras da narrativa:

A maré dos retirantes engrossava num crescendo impressionante”. Crescendo... ideia de continuidade (grifo nosso). Continua o autor: (isto está no romance?) “No solo escaldante e árido, homens e mulheres, anciãos e crianças, procuraram ávidos, quase animais, tudo escondido na ramagem rala, uma raiz de umbuzeiro para dessedentar, ou a macambira providencial, água e pão a um tempo, eram procurados com sofreguidão (PASSARINHO, p. 11, 1968). Continua o autor (isto está no romance?) “Na ânsia de alcançar essa migalha, com que a natureza parcimoniosa lhes acenava, não temiam as cascavéis mortais, que se enrodilhavam nas caatingas e quando, devolvidos à razão, tentavam precaver-se, era não raro, tarde (PASSARINHO, p. 11, 1968).

A cena acima, apresentada por Passarinho, relativa à sociedade sertaneja, serve para mostrar como a região está desfalcada de toda a proteção do poder público e de políticas públicas para apoiar a população tão cruelmente castigada pela fome e pela miséria em virtude da seca causticante do Nordeste. Percebe-se, desse modo, que a obra literária denuncia as mazelas sociais dessa população esquecida, transformada, metamorfoseada pela miséria, em que atitudes animais tomam conta do caráter dos indivíduos, motivados pela sobrevivência, pela busca de alimentos e de água.

A questão das relações de alteridade, o que inclui o ato de se colocar no lugar do outro, é apresentada na narrativa a partir de duas maneiras, dos jornais e do governo. Nesse sentido, Passarinho (2016, p. 16) aponta que:

A primeira é como os jornais da oposição viram essa triste realidade dos retirantes nordestinos; um criminoso abandono do nosso povo, cuja tragédia só encontra similar divagações nos dramas sociais asiático. Enquanto os olhares do Governo à época, foi de fazer “divagações sobre a sêca. Culparam o clima, atribuindo-lhe um determinismo implacável, que zombava de todas as providências dos homens. Contra-atacaram a oposição, acusando-a de tirar partido de um fenômeno incontrolável, para fins demagógicos (PASSARINHO, pág. 16, 1968).

Aqui esbarramos na realidade de um Brasil de “esquecimento”, cego, em que na maioria das vezes seus habitantes são esquecidos, largados à própria sorte, em que a história de colonização foi apenas um engodo, junto a representantes enganadores, mentirosos que só lembram do seu povo em época de eleição.

Na ficção da obra **Terra Encharcada**, a metamorfose dos retirantes nordestinos na selva amazônica se inicia desde o transporte fluvial em que os homens eram levados para as florestas, em embarcações chamadas de gaiolas. Os nordestinos, chamados “brabos” por não saberem logo de início trabalhar com a extração do látex, eram submetidos ao aprisionamento pelos seringueiros, e qualquer fuga era tolhida pela “Lei do Rifle 44”.

Some-se a essa realidade agressiva os jogos numéricos do “Caixa”, modo de referência às contas alteradas pelos chamados “gerentes” que administravam as regiões em que os retirantes nordestinos e os caboclos laboravam. O seringueiro iniciava como devedor de alguns contos de réis. A despeito do esforço de produção, dificilmente equilibrava as despesas futuras, uma vez que só aumentava. (PASSARINHO, 1968, p. 53).

Além disso, analisando melhor o romance de Passarinho (1968), este afirmou que outra transformação enfrentada pelos moradores da selva era provocada pela densidade das ramarias. E, no caso do protagonista Zé Luís, sofrera muito com a falta de alimentação e água. Agora estava abismado com a multiplicidade de espécies de árvores. As samaumeiras gigantescas, com os caules começando em largas abas que surgiam do solo, formando compartimentos espaçosos ao redor do tronco, contrastavam com os açazeiros esguios, balouçando as copas espalmadas, salpicando todo o caminho. (PASSARINHO, 1968, p. 55 [grifo nosso]).

Portanto, embora os retirantes nordestinos tenham estado numa terra encharcada de água, sofriam com a escassez de alimentos. Mas estavam abismados com o contraste da realidade nordestina que outrora viviam.

Esse contraste, revela a metamorfose vivenciada pelos retirantes, uma vez que defronta com uma fauna e uma flora do espaço gigantesco amazônico.

Além disso, surpreenderam-se com a tratativa recebida pelos ocidentais que os escravizaram, como se animais fossem.

O autor Quijano (2009, p. 74) afirma que no “decurso da evolução das características de relação de poder, foram se configurando novas identidades sociais da colonialidade - índios, negros, azeitonados, amarelos, brancos mestiços - e as geoculturas do colonialismo, como América, África, Extremo Oriente, Próximo Oriente e posteriormente, a Europa Ocidental. (QUIJANO, 2009, p. 74).

Essas modificações de relação de poder se dão pela malha política existente entre seus representantes que cada vez mais almeja usurpar os colonizados em busca de capital.

Segundo Quijano (2009, p. 74), “[...] as relações intersubjetivas correspondentes, nas quais se foram fundindo as experiências do colonialismo e da colonialidade com as necessidades do capitalismo, foram-se configurando como um novo universo de relações intersubjetivas de dominação sob hegemonia eurocentrada. Esse específico universo é o que será depois denominado como a modernidade, (QUIJANO, 2009, p. 74)”. Nesse aspecto, observa-se a camuflagem dos detentores do poder, articuladas e divulgadas pelos grandes manipuladores de instituições capitalistas que detém o poder de influenciar, manobrar e escravizar o outro.

Jarbas demonstra essa realidade em **Terra Encharcada**, nos personagens que, com o passar do tempo sobrevivendo na região amazônica, acostumaram-se a (sobre)viver de modo sub-humano, a viver aviltados, subordinados e escravizados em uma dívida que se avolumava continuamente em um crescendo infinito.

Passarinho (1698, p. 135) afirma que os retirantes atacados por febre, debilitados pelo impaludismo, atacados pela infestação de vermes, sobrecarregados pelo excesso de trabalho, degradados pela alcoolização diária e ainda com a resistência orgânica minada pela avitaminose (PASSARINHO, 1968, p. 135).

Desta forma, o outro, ou seja, o subjugado, o escravizado, o diferente, o pobre, o negro, o nordestino, o nortista, o colonizado, vive à mercê do soberano, do descobridor, do conquistador.

Diante do exposto, o autor Enrique Dussel (1993, p. 8) aponta que a “Modernidade nasceu quando a Europa pode se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pode se definir como seu “ego” descobridor, conquistador, colonizador da alteridade constitutiva da própria Modernidade”. Nessa perspectiva em que o “outro”, não europeu, é em-coberto pelos colonizadores, a Europa emerge como centro de tudo, surge então a Modernidade e a origem de seu “Mito”.

Novamente, Enrique Dussel, (1993, p. 33) retoma o assunto da Modernidade europeia, como faz Habermas por exemplo – é não entender que a Modernidade da Europa torna todas as outras culturas “periferia” sua. (DUSSEL, 1993, p. 33).

O fato é que o colonizador não possui um olhar de alteridade, ele é etnocêntrico, egoísta. São educados para serem hegemônicos, dominantes do capitalismo mundial, e sua fonte principal de renda é escravizar o colonizado, que são vistos como coisificado, bestializado.

O renomado autor pós-colonial Quijano, (2009, p. 74-75), afirma que: trata-se da “perspectiva cognitiva durante o longo tempo do conjunto do mundo eurocentrado do capitalismo colonial/moderno e que naturaliza a experiência dos indivíduos neste padrão de poder. Ou seja, os levam a entender como naturais, conseqüentemente como dadas, não susceptíveis de ser questionadas” (QUIJANO, 2009, p. 74 e 75).

Desta forma, analogicamente, inclui-se o poema do poeta Manuel Bandeira, escrito no ano de 1947, intitulado como título: “O bicho”. Em ambos os casos, tanto no livro **Terra Encharcada**, como no poema, o homem é animalizado. A diferença é que, na obra, o homem é escravizado e tratado como animal, vivendo preso e caso fugisse sofreria castigos, enquanto no poema, o homem vive na sociedade como se não existisse, naturalmente é animalizado, bestializado à própria sorte. A relação com o poema de Bandeira evidencia a invisibilidade do homem, sem nome, e tratado como bicho, por isso, a leitura dos textos, depreende a realidade da situação deprimente dos heróis da selva, assim como o choca a voz do eu poético do poema “O bicho”.

O leitor, ao se deparar com a situação deprimente dos personagens da obra **Terra Encharcada**, sente-se imponente diante de tal situação. Trevisan (2014) esboça que o homem e suas angústias existenciais, seu mundo moderno caótico, suas guerras, suas ditaduras e sua rotina mecânica e burocrática, tornaram-se em si mesmos a imagem do absurdo, do insólito.

Além do mais, pode-se dizer também que, diante desse cenário apocalíptico da injustiça social, o homem está sendo desumanizado e o resultado desse processo de transformação é o homem tornar-se bicho. O que era humano, em virtude da escravização, é levado a uma situação não humana.

Seguindo o pensamento do teórico pós-colonial Trevisan, pode-se conceber a camuflagem como uma mímica que se apresenta aos olhos do viajante de postura colonizadora. Como afirma Franz Fanon (citado por Homi Bhabha), “essa cultura fixada em sua condição colonial é ao mesmo tempo presente e mumificada”

(BHABHA, 2005, p. 136). Esse engessamento da cultura do Outro, da história, em suma, das formas de representação do outro, garante ao colonizador um retrato de criador, mas ao mesmo tempo de destruidor, porque nega a alteridade. Daí, exposto às repetições incessantes de sua inferioridade, o colonizado, em grande parte, é induzido a concordar com o colonizador (ROCHA, 2016, p.119).

O objetivo, portanto, do autor da obra **Terra Encharcada** é mostrar a resistência dos colonizados, quando não aceitam a condição desumana de trabalho e sobrevivência, já tão estigmatizada pelo discurso do colonizador. Quebram, desta forma, o paradigma tão fortemente embutido nas mentes dos subalternos que estão sendo colonizados. Nessa perspectiva, o mundo criado pelos viajantes é desmascarado e confrontado pelos escritos de Jarbas Passarinho, que alteram completamente a narrativa, dando aos desfavorecidos novas oportunidades, uma vez que não aceitaram a subjugação de seus algozes. E, assim, os personagens do romance transformam o final de maneira positiva ao enredo.

A METAMORFOSE AMAZÔNICA

Como se sabe a maioria dos escritos sobre a Amazônia são de viajantes do Ocidente, que construíram os relatos de suas viagens de acordo com seu olhar. Olhar este carregado de preconceitos e de eurocentrismo.

Para o renomado escritor Rocha (2012), a maneira de olhar o outro, o ponto de vista eleito para olhar o objeto, marca, sobremaneira, a visão de como se olha o outro. Ademais, segue Rouanet *apud* Rocha (2012): “olhar corretamente significa usar a vista com astúcia e com inocência. Com astúcia porque sem ele seríamos iludidos, e com inocência para não sermos corrompidos pela miragem de uma visibilidade estéril, sem fins transformadores, e posta, unicamente, a serviço do prazer do olhar” (ROUANET, *apud* ROCHA, 2012, p. 58).

Nesse sentido, os olhares dos colonizadores para a Amazônia e seus habitantes, aqui já residentes, bem antes da chegada dos europeus, sempre são olhares de superioridade, discriminação, usurpação de seus direitos, de sua cultura, de seus hábitos, tratando-os como dissemelhantes, como invisíveis.

Albert Memmi, refletindo sobre a colonização brasileira, arremata que o “colonialismo recusa os direitos do homem a homens que submeteu pela violência, que mantém pela força na miséria e na ignorância e, portanto, como diria Marx, em estado de “subumanidade” (MEMMI, 2007, p. 28).

Nesse prisma, é que a metamorfose amazônica, isto é, a transformação dos sujeitos e do espaço amazônico em que viveram com toda a fauna e flora exótica e diversificada, foi construída, em condições de repressão, destruição e genocídios daqueles que já habitavam a Amazônia. Uma verdadeira transcendência do ser para a coisificação, para a objetivação.

Rocha enfatiza que “o olhar dos viajantes demonstra interesse imperialista sobre o chamado “Terceiro Mundo”. Percebe-se aqui, o processo de transmutação e, não só genética, mas psicológica, pois com o tempo o colonizado passa a acreditar que merece ser colonizado e que é um ser inferior. Este deseja ardentemente ser igual ao colonizador, suprimindo a sua própria cultura em detrimento da cultura do europeu. (ROCHA, 2012, p. 62).

A metamorfose humana no espaço amazônico construiu uma nova concepção da palavra humanidade, criando novos núcleos para a colonialidade/modernidade eurocêntrica: uma concepção de humanidade segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos (SANTOS; MENEZES, 2009, p. 75).

Com isso, a “conquista” é considerada um processo militar, prático, violento que o é invisível. O Outro, em sua distinção, é negado como Outro e é sujeitoado, subsumido, alienado a se incorporar à Totalidade dominadora como coisa, como instrumento, como oprimido, como “encomendado” como “assalariado” (nas futuras fazendas), ou como africano escravo (nos engenhos de açúcar ou outros produtos tropicais) (DUSSEL, 1993, p. 44).

Isso não ocorreu somente no período da colonização tal como é marcado cronologicamente pela historiografia. Essa realidade perpassou também o ciclo da borracha, o extrativismo da madeira, a descoberta das sementes oleaginosas e a exploração do Paul Brasil, continuando no período de exploração do ouro e metais preciosos e, por último, durante a construção recente das usinas hidrelétricas.

Interpretando Albert Memmi (2007), o colonizado foi tão metamorfoseado, isto é, despersonalizado, de marca do plural. O colonizado jamais é caracterizado de uma maneira diferencial; só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo (“Eles são isto... Eles são todos iguais”) (MEMMI, 2007, p. 123).

Por último, todo o campo aqui discutido só poderá ser mudado com uma reinvenção, re-imaginação de uma história plural, garantindo os direitos dos povos e sua dignidade, como preceitua o artigo 1^a da Constituição Federal de 1988, se olharmos o Outro e o enxergamos como se fosse nós mesmos. Se

nos colocarmos no lugar dele, com suas limitações, competências, habilidades e valores étnico culturais, etc., desprovidos de quaisquer preconceitos.

Ainda sobre a Amazônia, Rocha (2012) aponta que a “defesa” da Amazônia só será efetiva se a população local for finalmente beneficiada pela extraordinária riqueza da região, especialmente os milhares de ribeirinhos, indígenas, castanheiros, seringueiros, pescadores, agricultores, etc., que até hoje continuam marginalizados em razão dos vários surtos de “desenvolvimento” que a Amazônia experimentou e experimenta. (ROCHA, 2012, p. 41)

Nessa direção, se a metamorfose se processar de forma a respeitar os grupos existentes na região, ou seja, os retirantes, ribeirinhos, indígenas e quilombolas, entre outros, a realidade social desses povos será transformada, mas para tanto deve-se oportunizar o acesso ao conhecimento de forma a não desprezar suas culturas e nem impor novas culturas. Assim, os nativos da Amazônia poderão participar efetivamente da sociedade sem deixar de lado sua cultura, condição fundamental para manutenção de um povo.

Dessa forma, o panorama histórico-geográfico do deslocamento e vivência do retirante nordestino na região amazônica, apresentado na obra **Terra Encharcada**, de Jarbas Passarinho, desnuda o processo de encobrimento do outro, e o caráter romanesco atribuído às ações humanas na região.

Cumprido assinalar que a obra de Jarbas Passarinho apresenta o espaço amazônico sob uma nova ótica, desconstruindo a hegemonia do poder imperialista, demonstrando a heterogeneidade étnica e cultural dos vários povos, advindo de lugares diversos, e que ao chegarem são escravizados e bestializados. Além de sofrerem o abandono pelo próprio sistema colonial/mercantilista/capitalista, cujo interesse, está claro, era apenas dominar o território e explorar a mão de obra local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após abordar esses assuntos, tecemos a conclusão do trabalho, de que os retirantes nordestinos, miseravelmente tratados, batalhavam pela sua sobrevivência em meio a um lugar encharcado, totalmente diferente de onde viviam, num lugar seco, e sem vidas.

Desta forma, realizamos uma pesquisa bibliográfica, bem como um estudo, calcada em obras como: **Os condenados da Terra**, de Franz Fanon, (1968), **O Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**, Albert Memmi,

2007), **O Encobrimento do outro** (A origem do “mito da Modernidade), do autor Enrique Dussel, (1993), **A metamorfose**, Franz Kafka e, principalmente a obra **Terra Encharcada**, do escritor Jarbas Gonçalves Passarinho. Neste último, autor revela o olhar de um viajante nordestino Cesário ou Zé Cesário, que metamorfoseia a si mesmo ao observar o espaço amazônico e os seres que aqui habitavam na época da colonização.

A obra narra como o colonizador/dominador enxergava os habitantes da região, sendo que os olhares dos dominadores sempre foram carregados de preconceitos contra os povos da floresta e imigrantes. Outrossim, a relação do seringueiro, dos habitantes da região e dos retirantes nordestinos com o colonizador foi sempre uma relação de subalternidade. Nunca houve uma relação dialética, apenas de dominação, tomando o outro como uma coisa bestializada.

O personagem principal do romance vive um drama em que busca a todo custo sua liberdade. Passa por uma metamorfose: de sujeito ativo para sujeito passivo, em decorrência de sua fragilidade diante da força implacável do colonizador e do abandono do estado e, em um segundo momento, da condição passiva para a condição ativa, na busca de sua liberdade, quando se percebe totalmente oprimido pelos colonizadores.

O livro retrata nitidamente a necessidade de ampliar os estudos sobre os povos sobreviventes da obra **Terra Encharcada** a partir de um novo olhar, pois os fatos não ocorreram do modo como os romancistas relatam em várias obras de relato de viagens, mas sim de uma forma muito cruel e humilhante, em que é gritante a omissão do estado que deixou à deriva e em extrema miséria centenas de pessoas. A maioria foi reduzida à miséria econômica, intelectual, moral e social, com perdas irrecuperáveis para seus descendentes.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manoel. **O bicho de Manoel Bandeira**. Disponível em <http://rascunho.com.br/o-bicho-de-manuel-bandeira/> Acesso em 29/04/2020.

CÂNDIDO. Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários**. D.E.L.T.A., 31-especial, 2015 (377-390).

DUSSEL, Enrique. **O Encobrimento do outro** (A origem do “mito da Modernidade). Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FRAZÃO, Dilva. **Franz Kafka**. Disponível em https://www.ebiografia.com/franz_kafka/ Acesso em 25/04/2020.

MAZZUTTI, Luciana Helena Cajas; MITIDIÉRI, André Luís. Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v.40, n. 69, p. 21-32, 2015.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NOVAES, Adauto *et all.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROCHA, Hélio Rodrigues. **Microfísica do imperialismo**: a Amazônia rondoniense e acreana em quatro relatos de viagem. Curitiba: Editora CRV, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.) **Epistemologias do Sul**. Capítulo 2. Edições Almedina S.A: Coimbra, 2009.

TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do Insólito e do Maravilhoso: Construções da Historicidade na Literatura Hispano-americana. Número temático: Vertentes do insólito nas literaturas das Américas. **A cor das Letras UEFS**, n. 15, 2014.

“MAMA GUGA”: DELICADEZAS E VIOLÊNCIAS NAS TRAMAS DOS RIOS AMAZÔNICOS

*Carla Patrícia Ribeiro Nobre
Yurgel Pantoja Caldas*

CONTEXTUALIZAÇÃO

Este artigo trata de uma análise de crítica textual do conto “Mama Guga”, de Fernando Canto, autor amapaense de várias obras no gênero conto. O objetivo é compreender de que forma os personagens do conto “Mama Guga” vivenciam as delicadezas e violências nas tramas dos rios amazônicos. Os principais autores que referenciam essa pesquisa são Candido *et al* (2018), Cortázar (1974), Loureiro (1995), Segolin (2006) e Reis e Lopes (1988). A base metodológica propõe uma pesquisa bibliográfica das fontes, com análise do texto literário e seus atravessamentos com a cultura amazônica. É uma análise literária que buscará compreender o conto a partir dos conceitos estudados nos teóricos referenciados e do que é apresentado no próprio objeto, através dos personagens e, em especial, do narrador, personagem protagonista.

O conto possui quatro personagens em destaque – pai, avô, filho mais novo e Mama Guga, sendo o narrador o filho mais novo, enteado de Mama Guga. É um narrador autodiegético, ou seja, ele é o protagonista dos fatos que narra. Esse narrador é um elemento importante na compreensão das relações estabelecidas com a cultura amazônica, através do conceito de cronotopo de Bakhtin (1998), trazendo o rio como o lugar privilegiado da narrativa, que conduz e tece os destinos e visões de mundo dos personagens envolvidos. Esse cronotopo se mostra na delicadeza e na violência dos fatos narrados. O narrador conta a sua história e oferece ao leitor sua visão de mundo sobre o pai, a madrasta e o avô, numa Amazônia mítica e desigual, grandiosa e misteriosa, que guarda rituais e mistura crenças, pátrias, religiões e destinos, formando a identidade das pessoas que navegam em suas águas. Os fatos e comentários narrados vão se somando e formando um mosaico que expressa a cultura amazônica vista a partir de um olhar cotidiano e construído por pessoas que, no universo fictício, trazem à tona as realidades experienciadas pelos seres humanos reais.

Dessa forma, o artigo pretende oferecer uma contribuição na crítica literária da literatura amapaense e apresentar subsídios para futuras pesquisas que tratem do tema.

OS PERSONAGENS DE “MAMA GUGA”: DELICADEZAS E VIOLÊNCIAS NAS TRAMAS DOS RIOS AMAZÔNICOS

Compreender a literatura de um povo é compreender a sua formação e a sua identidade, considerando que seu produto é, entre outras coisas, também um produto cultural e estético. Do herói das epopeias, que precisava ser perfeito, forte e valente, mesmo quando cometia erros, passando pelas novelas de cavalaria, que retratavam um modo de vida, ainda necessitando de belos combates e um grande amor impossível, até o surgimento do romance que aponta para o homem comum, com vícios e virtudes, a literatura vem conseguindo ordenar, classificar, caracterizar e projetar nosso futuro, com sua capacidade de trazer à memória do ser humano, o passado e o presente como âncoras de reflexão.

Considerando isso, cabe destacar a presença das narrativas na literatura. Orais ou escritas, elas encantam pela diversidade de universos que apresentam e pela trama de enredos que focalizam através de suas personagens que se movimentam no espaço e possuem características nas quais se visualiza a própria sociedade que é ali representada. Entre os variados tipos de narrativas, temos o gênero conto, que foi denominado, conforme D’Onfrio (2006), na língua inglesa, como *short story* por se caracterizar como uma narrativa curta, o que lhe confere uma grande densidade dramática.

Esse artigo tem como tema o conto literário “Mama Guga”, de Fernando Canto¹, que faz parte da obra que leva o mesmo nome e que tem como subtítulo – contos amazônicos, o que sugere a possibilidade de leituras que sejam cercadas do universo amazônico, pois de acordo com Caldas (2019)

Um lugar de importância nos contos da coletânea é a orla de Macapá, a famosa “frente da cidade”, também conhecida como Beira-Rio da única capital brasileira banhada pelo

1 Fernando Canto possui 17 obras no cenário da literatura amapaense, nos gêneros poema, conto e crônica, tendo sido, por diversas vezes, premiado no gênero conto, onde seu trabalho mais famoso **O Bálamo**, foi publicado várias vezes e traduzido para a língua francesa, tendo sido contemplado em primeiro lugar no concurso de contos da Região Norte, da UFPA em 1992. A obra analisada é seu livro mais recente - **Mama Guga : contos amazônicos**, que possui 26 histórias, cujo cenário preferido são as águas da Amazônia.

Amazonas (“A cidade encantada sob a pedra”, “Tsunami”, “O sanitarista”). Quando os acontecimentos não ocorrem predominantemente na orla, ao menos ela é citada pelo narrador ou personagem como ponto de referência (“A pulseira de Das Dores e seus vizinhos vulturinos”, “Dias iguais”, “Cornucópia de desejos”). Mas o espaço que prevalece nas narrativas dessa coletânea é mesmo a Amazônia fluvial com sua geografia líquida que evoca tanto o mundo social e de trabalho do seu povo (“Mama Guga”, “Estrelas da tarde”, “De volta à casa de praia”) quanto o encantamento de acontecimentos estranhos, que revelam a linha fantástica na escrita ficcional de Fernando Canto (“Anjo viajante”, “As mulheres-peixe do meu grampo”)².

Dessa forma, a escolha do conto se dá pela possibilidade de desvelar um tema voltado para o universo amazônico, onde personagens envolvidos na trama vivenciam experiências variadas nesse espaço, que se tornará, mais adiante o cronotopo dessa análise, tendo o lócus privilegiado do rio, como a imagem literária que articula tempo e espaço na narrativa. Diante disso, concorda-se que o tema desenvolvido no conto é importante para justificar a análise, tendo em vista que

o elemento significativo do conto pareceria **residir principalmente no seu tema**, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo cadente de uma ordem social ou histórica [...] (CORTÁZAR, 1974, p. 152 – grifo nosso).

Assim, temos no conto “Mama Guga” uma história aparentemente banal, mas cuja trama vai surpreendendo e mostrando a potência de significado das situações narradas e das vivências personagens que figuram na mesma.

Para essa análise, deseja-se compreender de que forma os personagens do conto “Mama Guga” vivenciam as delicadezas e violências nas tramas dos rios amazônicos, lembrando que, conforme Cortázar (1974), o conto é o resultado de uma batalha, onde a vida e a expressão escrita dessa vida fazem seu duelo, cujo resultado “[...] é uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência [...]” (idem, *ibid.*, p. 151).

O conto possui quatro personagens em destaque – pai, avô, filho mais novo e Mama Guga, sendo o narrador o filho mais novo, enteado de Mama Guga.

2 Disponível em <http://www.obidos.net.br/index.php/cultura/literatura/1590-resenha-do-livro-mama-guga-de-fernando-canto> Acesso em 04/01/2020

Quem são esses quatro personagens e como a trama se constrói para interligá-los numa teia de relações?

Para os formalistas, a personagem, em princípio apenas um dos componentes da ‘fábula’, só adquire ‘status’ de personagem literária quando submetida ao movimento construtivo da ‘trama’. **É a ‘trama’ que lhe confere sua fisionímia específica**, isto é, os seres narrativos não se explicam mais em função de suas relações de semelhança com um modelo humano, mas em decorrência do tipo de relação que mantêm com os demais componentes da obra-sistema. (SEGOLIN, 2006, p. 32, grifo nosso).

Nesse sentido, não cabe apenas analisar o narrador, sem considerar as relações que ele traça com os personagens da trama. Por isso, a opção para a análise é compreender essas relações entre as personagens, a partir da narrativa do filho mais novo, pois “[...] nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada.” (2018, p. 32).

Em síntese, a narrativa trata de amor entre um homem e uma mulher. O encontro e o desencontro desse amor gera a situação narrada pelo filho, que desencadeia a narrativa de sua própria trajetória de amadurecimento. Em dado momento, a mulher, que era Mama Guga, precisa fugir por motivos alheios à sua escolha. O homem, que já era viúvo e morava com seus quatro filhos e o avô paterno dos meninos, nunca deixou de sentir falta da nova mulher. Assim, o mais novo é o escolhido para ir atrás do paradeiro dela, já que o pai não podia fazê-lo. A jornada do filho é cheia de descobertas sobre o universo amazônico e sobre sua madrasta. Quando ele chega à Vila onde ela morava, descobre que Mama Guga havia morrido, mas deixara dois quilos de ouro em pó como herança para seu pai. Na Vila, estavam realizando o ritual fúnebre da madrasta, que também consistia em se besuntar do óleo da defunta. O jovem participa e, além do ouro, leva consigo um pouco do óleo da mulher morta. Esse é o fato que desencadeia o final do conto, revelando a presença viva da mulher na vida do pai, religando-o à sua vida espiritual. Para isso, o personagem filho mais novo retoma o tempo inteiro as observações do avô sobre o cósmico no processo evolutivo do pai. Portanto, a trama se constrói a partir da viagem do filho, mas entrelaçada com a história de vida do pai e da personagem Mama Guga. É uma narrativa na qual os personagens

[...] como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da

colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana [...] (ROSENFELD, 2018, p. 45).

É dessa forma que os personagens de “Mama Guga” fazem sua jornada pessoal e vivenciam delicadezas e violências nas tramas dos rios amazônicos, o espaço privilegiado dessa narrativa.

OS RIOS AMAZÔNICOS

A Amazônia é um espaço de narrativas hiperbólicas e míticas, encobertas pela densa floresta e movimentada pelas marés de suas águas. É um universo que sempre interessou à literatura, tendo, por exemplo, o modernismo brasileiro buscado nela suas obras fundantes, como **Macunaíma** e **Cobra Norato**. Mas, de que espaço, realmente se está falando?

Na Amazônia pode-se reconhecer ainda nitidamente dois grandes espaços sociais tradicionais de cultura, cada qual assinalado por características bem definidas, mas também **marcados por uma forte articulação mútua**, que se processa em decorrência de procedimentos próprios ao desenvolvimento regional: o espaço da cultura urbana e o da cultura rural. A cultura urbana se expressa na vida das cidades [...]. Nas cidades as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas [...]. No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada à conservação de valores decorrentes de sua história [...]. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural. (LOUREIRO, 1995, p. 55).

Evidenciados os espaços urbano e rural da Amazônia, pode-se perceber que eles se imbricam, se influenciam e se conectam. Quem vive na Amazônia é permanentemente colocado na fronteira desses dois espaços, que traduzem sua identidade e seus domínios. Neste espaço, a presença dos rios é constante e desafiadora, pois

[...] Penetrar na floresta, navegar nos intermináveis e incontáveis rios (aproximadamente 14 mil cursos d'água) provoca a sensação de estar diante 'do mundo' e não a de estar diante de um mundo delimitado; a de estar diante do próprio universo. Um mundo cheio de 'por quês', de questões suspensas no ar, tal como estas aparecem nas lendas, peças de teatro, músicas e outras manifestações culturais [...] (idem, ibid, p. 61)

As belezas e riquezas grandiosas e incalculáveis da Amazônia, dificultam, muitas vezes, um olhar atento sobre suas mazelas e pobreza. Desde a Cabanagem, passando pelo ciclo da borracha e pelos dados de garimpagem e desmatamento, divulgados por órgãos técnicos, tem-se claro a constante e inevitável luta por espaço geográfico e de identidade dos povos da floresta.

AS DELICADEZAS E VIOLÊNCIAS NO UNIVERSO DOS PERSONAGENS DE “MAMA GUGA” O NARRADOR DO CONTO: FILHO MAIS NOVO

Quanto ao tipo de narrador, adota-se o conceito de Genette (1995), sendo um narrador autodiegético, de acordo com a explicação de Reis e Lopes (1988) sobre o que pontua o teórico francês

[...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: **aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.** Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o narrador homodiegético (...)) e, mais radicalmente ainda, da que é própria do narrador heterodiegético (...) arrasta importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o narrador autodiegético estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância ... (GENETTE, 1988, p. 118, grifo nosso).

Esse narrador possui uma focalização onisciente, que permite enxergar e julgar os personagens da sua narrativa, além de trazer ao leitor a série de acontecimentos que desecadeiam a sua viagem em busca da madrasta e a volta do pai ao misticismo que o avó desejava tanto.

É uma narrativa onde ele articula dois tempos : o da fala, onde ele narra acontecimentos que não presenciou e o da vivência dele próprio. No tempo da fala, ele organiza os fatos e dá uma cronologia de dados que oferecem uma espécie de fotografia dos personagens da trama, numa focalização externa. **Já no tempo da vivência ele faz uso de uma focalização interna, onde traz uma atitude de avaliação e reflexão sobre os personagens da trama e os acontecimentos, como quando narra que a notícia da morte de Mama Guga, havia três dias, dada que o Chefe da Vila, seria surpreendente para ele, que poderia inclusive acompanhar seu ritual fúnebre.**

Percebe-se que o filho viveu a vida toda com o pai e, a partir dessa vivência, traça sua interpretação sobre os fatos que ocorrem em suas vidas, mas é com a viagem que ele, de fato, compreende a vida que levavam. Esse narrador possui um papel especial, pois tanto vivencia a história como um protagonista dela, quanto testemunha e ratifica os fatos, pois através dele, é possível conhecer melhor a vida de Mama Guga e também reconhecer o amor que ela nutriu pelo pai do rapaz, como um sentimento verdadeiro. Neste sentido, cabe destacar que esse personagem não deseja realizar a viagem em busca da madrastra, mas diante da insistência do pai ele acaba cedendo

[...] Mas eu fui o escolhido para procurar e trazer Mama Guga [...] Protestei de início e argumentei que era muito farnzino para enfrentar uma aventura e **nunca tinha viajado de embarcação**, ainda mais pelo mar, inclusive era conhecido no bairro por filé de borboleta. Porém, não convenci o velho. Fui convencido, porque arranhava um pouco de francês. **Então parti pelo mar.** (CANTO, 2017, p. 26 grifos nossos).

Assim, ele não tem outra escolha, senão ir atrás de Mama Guga e fica claro que essa será a sua primeira aventura nos rios amazônicos. Sua indecisão lembra que um personagem

[...] como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana [...] (ROSENFELD, 2018, p. 45).

Portanto, a indecisão do narrador, mas também a sua partida, revela que ele titubeava quanto àquele destino. Esse sentimento parece ter-lhe acompanhado durante todo o percurso, mas é revisto na chegada à casa quando ele reúne a família e narra suas aventuras.

Dessa forma, o narrador do conto vive sua experiência na história e, pelo que descobre sobre a vida da madrastra, sem tecer qualquer elogio a ela, mas com a atitude de dar ao pai o ouro e o óleo da defunta, desloca-se de enteadado à uma espécie de personagem solidária com o sofrimento do outro, atitude que ela própria não poderia fazê-lo, já que “[...] Não posso me ver como totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir o todo que me define.” (AMORIM, 2010, p. 97).

Pode-se inferir, a partir desses dados, que a escolha do narrador mostra, portanto, uma riqueza no emaranhado das relações daquela família : Mama Guga, além de estrangeira, era a madrastra, ou seja, alguém cercado não somente de um universo misterioso, mas também, negativo. O narrador aponta para isso, afirmando que ela só fora aceita pelo fato do pai ser viúvo e por ter autoridade na família. Entretanto, sendo o filho mais novo, o responsável por ir em busca da história daquela mulher misteriosa, é ele também, com sua inocência e delicadeza, que, trazendo o ouro e o óleo da defunta, apresenta uma face de Mama Guga desconhecida por todos, até mesmo pelo pai, resguardando assim a memória daquela mulher e religando o pai com as forças místicas que ele havia abandonado. Neste sentido, é relevante que

Os acontecimentos maiores que definem minha existência, meu nascimento e minha morte, não me pertencem. Porque para que ganhem sentido de acontecimento, precisam ser situados em relação a um antes e a um depois. E não posso estar antes do meu nascimento e depois da minha morte. O que faz Bakhtin dizer que 'ninguém é herói de sua própria vida'. Somente posso me constituir como herói no discurso do outro [...] (idem, *ibid*, 97)

Logo, o narrador, no decorrer de sua viagem, acaba se tornando solidário à mulher estranha que o pai amava e, com suas aventuras e descobertas, coloca o leitor diante de uma Mama Guga muito mais viva e sincera, do se fosse ela própria a relatar a sua história.

A escolha desse narrador, que não conhece os rios amazônicos, não poderia se mostrar melhor como estratégia de nos apresentar a personagem que dá nome ao conto, bem como falar ao leitor sobre o cenário amazônico, pois

[...] o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance... (AMORIM, 2010, p. 102).

Esse exemplo da autora, para discutir o conceito de cronotopo está presente no conto, considerando a imagem do rio, que aparece como espaço de disputa, de pirataria, de roubo... desmitificando a visão exótica do rio caudaloso e utópico da imaginação turística. E, sendo o rio, o espaço da ação, dos acontecimentos, é

preciso voltar a ele e trazer as chaves para decifrar os mistérios, como faz o filho mais novo.

Nesse sentido, cabe destacar que, ao lado do espaço, o tempo “ [...] é a dimensão do movimento, da transformação [...]” (idem, *ibid*, p. 100) e ele é fundamental no conto, pois o tempo decorrido entre o sumiço de Mama Guga, forçado pelo ataque de policiais ao pai, e o encontro do filho mais novo com o Chefe da Vila onde ela se escondera, possibilita as transformações que ocorrem no narrador e que desencadeiam a reorganização de todos os demais personagens.

O cronotopo de um texto está ligado à concepção de ser humano e de mundo que nele está inscrito. Para Bakhtin,

no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Neste conto, o cronotopo que se apresenta é o rio. Assim, o narrador retorna da viagem com o ouro de herança de Mama Guga e também o óleo da defunta para o pai. Esse óleo lhe dá coragem para fazer a viagem de volta, transformando-o no decorrer do percurso de alguém que partiu não por decisão própria, mas, por ter sido o escolhido para uma determinada missão, para alguém que afirma “Quando cheguei a Belém, reuni a família, contei **minha aventura** floreando detalhes [...]” (CANTO, 2017, p. 28, grifo meu). Ou seja, ele retorna modificado e amadurecido, não mais lembrando ou comentando as aventuras do pai, mas as suas próprias que se contruíam agora, lembrando que

Desde as épocas remotas dos grandes exploradores, dos cronistas viajantes, dos naturalistas que a percorreram até os dias de hoje, enfim, para o viajante que vem de fora, contemplar a Amazônia exige deles um verdadeiro ritual : desejo intenso, ideias, planejamento, recursos financeiros, tempo, motivação, ato de presença para contemplá-la e vivê-la. Nada substitui o estar *diante dela* ou o *ter estado nela*. E como participar de uma cerimônia do imaginário [...] (LOUREIRO, 1995, p. 61).

No início da trama, é possível verificar que esse narrador, apesar de, desde o início contar com intimidade a história do pai e do encontro misterioso dele com Mama Guga, não possui ainda uma relação profunda com as águas da Amazônia e até mesmo protesta, revelando receio de descobrir as aventuras marítimas,

deixando ainda a inferência de que é preciso ser forte para suportar os desafios dos rios amazônicos, que, pela imensidão são, muitas vezes, chamados de mar. Porém, a jornada oferece a ele seu ritual de iniciação nas águas barrentas e no universo amazônico. Se faltou a ele, no início da jornada, a motivação individual e o desejo intenso de conhecer os rios amazônicos, sua volta se dá com o impacto de ter estado na Amazônia e, de fato, vivenciá-la.

O PAI

O narrador do conto retrata o pai logo no início da trama, como um homem contraventor e fora da lei, que enviuvou muito cedo e precisava então, dar conta da educação e da vida de seus quatro filhos e que, até a chegada de Mama Guga em sua vida, não teve outra mulher em casa. O narrador afirma que o pai era um homem ligado ao Cósmico pela influência do avô.

Já no segundo parágrafo se vê que depois de aprender sobre a rota marítima, o pai começa a viajar muito e se envolver em negócios pelos rios amazônicos que trazem lucro e perigo para sua vida. Mas é nesse cronotopo rio, que o personagem pai traça a sua vida e é nele que consegue juntar riqueza, mas ser roubado e também torturado, revelando as violências marítimas desse cronotopo.

A trama decorre com uma transformação que se dá no pai, pois ele estava afastado de sua dedicação ao Cósmico, erguido apenas pela ganância, mas ao receber o óleo da defunta e amada Mama Guga se besunta e “O rosto dele iluminou-se de felicidade quando um fogo fez seu corpo entrar em combustão e o ouro transmutar-se em uma diáfana camada de névoa amarelada [...]” (CANTO, 2017, p. 28).

MAMA GUGA

Mama Guga é a única personagem nomeada na trama e é ela também que dá nome ao conto, o que revela sua importância para as aventuras vividas pelo narrador protagonista. Aqui cabe destacar que o nome da última embarcação do pai do narrador recebe o nome dessa mulher, numa homenagem óbvia, segundo ele. Para um leitor mais atento, a homenagem traduz também o papel dessa mulher na vida do pai, que não titubeia em voltar à vida de contrabando nos

rios amazônicos em companhia dela, que agora era mais que companheira, mas a principal ajudante do pai nas operações comerciais e “Mama Guga parecia rejuvenescer com a viagem [...]” (CANTO, 2017, p. 23), o que mostra que o conceito de cronotopo rio também é marcante para essa personagem, onde

[...] O sentido da vida para aquele que vive é o próprio viver. O retratista tenta entender o ponto de vista do retratado, mas não se funde com ele. Ele retrata o que vê do que o outro vê, o que olha do que o outro olha. De seu lugar exterior, situa o retratado num dado *ambiente*, que é aquilo que cerca o retratado, e em relação ao que é situado pelo artista. O ambiente é uma delimitação dada pelo artista, uma espécie de moldura que enquadra o retratado [...] (AMORIM, 2010, p. 96).

Assim, Mama Guga vai sendo retratada primeiro como estrangeira e misteriosa, aquela que chega a uma situação estranha e triste. Aquela que se vê abandonada nos braços do pai do narrador, mas ao longo da narrativa vai mostrando que possui seu lugar, sua delimitação. E esse lugar é o rio, onde ela se empolga com a possibilidade das novas aventuras ao lado do homem que aprendeu a amar.

Porém, esse cronotopo rio mostra, mais uma vez suas armadilhas e seus códigos de violências. Mama Guga é afastada novamente do lugar amoroso que encontrou ao lado do pai do narrador e some misteriosamente.

É quando o filho retorna com as cinzas de Mama Guga, que ela, mesmo morta, oferece a ele uma chance de se religar com o divino. E mais do que isso, alcança uma certa imortalidade dançando com ele todas as noites, a partir do dia que ele se besunta com seu óleo, numa demonstração de amor que o Chefe da Vila, onde ela morou os últimos dias de sua vida, revela: “[...] ela sofria de melancolia, com saudade do seu amor do Brasil, o único homem que a valorizara em toda a sua vida, costumava dizer”(CANTO, 2017, p. 27).

Porém, o cronotopo que delimita a personagem Mama Guga é também relacionado à violência e ao preconceito. Logo que ela apreço na trama, é rotulada de negrinha guianesa. Depois, quando sua história de vida é revelada pelo Chefe da Vila aonde morou quando fugiu, o leitor descobre que ela foi raptada, seus pais foram assassinados, foi vendida como escrava à piratas dos rios e quase foi estuprada por eles, até ser abandonada no dia em que roubaram o barco do pai do narrador.

Dessa forma, essa personagem revela a crueldade do cronotopo rio e os abusos que as águas turvas e imensas da Amazônia, escondem.

O AVÔ

O avô é um personagem muito interessante, pois seu retrato dado pelo narrador mostra que ele é libanês, o que aponta para as sempre presentes relações de imigração na região amazônica, que geraram diversidade cultural, mistura e relações de identidade e poder.

Além disso, o avô é o personagem responsável pelo universo mítico do filho, tendo-o iniciado em uma Ordem Mística do Oriente. E, no decorrer da narrativa, o narrador revela a preocupação do avô com a vida que o pai levava, prevenindo desgraças e tristezas.

É esse personagem que tranquiliza os filhos quando o pai se religa ao divino, através do óleo de Mama Guga, agora morta e viva ao mesmo tempo. Isso remete à ideia de que o pai precisava daquela imersão irreal, onde fosse possível ligar o desejo do avô pela evolução de sua divindade e também o desejo do pai de manter acesa a chama das suas aventuras nas águas da Amazônia. Nessa etapa da narrativa, é possível identificar que as possibilidades humanas possíveis de viver são menos produtivas do que permite o universo ficcional já que

[...] É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças ao quase-juízo que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário [...] (ROSENFELD, 2018, p. 46).

Assim, as tramas do conto “Mama Guga” se encerram com essa atmosfera diáfana, mas também de missão cumprida do avô em relação ao pai do narrador, que é um personagem de elo de ligação entre todos e demarca também a terceira geração daquela família de homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar dos personagens da trama a partir da narrativa do filho mais novo, narrador da história, é uma escolha que dá em virtude do interesse da pesquisa sobre esse elemento estrutural dos estudos narratológicos e que, ao longo da história da literatura, vem levantando estudos e teorias. E através do personagem que a trama se apresenta, que os espaços se identificam e estabelecem. Cada

personagem possui uma singularidade na trama e, no conto analisado, o narrador é o personagem em torno do qual a história se desenvolve, mas é através dele também que conhecemos quem nomeia o conto e os demais personagens que interagem de forma a conduzir a jornada que irá se desenvolver.

Assim, utilizar um narrador autodiegético, que possui uma onisciência narrativa e também um filtro pessoal e subjetivo em relação a uma mulher desconhecida e estrangeira que o pai amava, foi uma opção acertada para mostrar as emoções suscitadas no leitor, pois, sem dúvida, enxergar a protagonista pelos olhos do narrador mostra a delicadeza nas relações entre as pessoas. E mais que isso, traz viva, o tempo todo, a maneira pela qual os rios amazônicos vão influenciando o destino dos moradores da floresta e transformando-os, tornando-se o cronotopo que conduz e delimita os personagens.

Destaca-se ainda a presença do cronotopo “rio” na análise, como essencial no conto, no sentido de que ele é o responsável pelo destino de todos os personagens envolvidos e, também, é no espaço dos rios que as situações se desenvolvem e as travessias de cada personagem são feitas.

As relações travadas entre eles apontam para uma Amazônia mítica e desigual, grandiosa e misteriosa, que guarda rituais e mistura crenças, pátrias, religiões e destinos, formando a identidade das pessoas que navegam em suas águas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 95-113.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

CANTO, Fernando. **Mama Guga: contos amazônicos**. Belém: Paka-tatu, 2017.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CORTÁZAR, Júlio. **Alguns aspectos do conto**. São Paulo, Ática, 1974. p. 147 a 163.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1995.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.** Belém: CEJUP, 1995.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário da teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem.** São Paulo: Olho D'água, 2006.

TAVARES, Elton. Fernando Canto, enfim, cidadão amapaense. Disponível em <<https://www.blogderocha.com.br/fernando-canto-enfim-cidadao-amapaense/>> Acesso em 27/04/2019.

AUTORIA, IDENTIDADE E CULTURA AMAZÔNICA EM AMAZONAS, PÁTRIA DA ÁGUA DE THIAGO DE MELLO

Elysmeyre da Silva de Oliveira Pessoa

Mara Genecy Centeno Nogueira

A arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento. A estética das linguagens artísticas pode levar consigo tanto o deslumbramento como o esclarecimento. Muito do que têm sido as formas de vida, os modos de ser, os mistérios da existência, o contraponto biografia e história, a metamorfose do mito em visão do mundo, o milagre da criação – muitos desses enigmas têm sido desvendados pela poesia, pelo romance, teatro, pintura, escultura, música e outras linguagens artísticas. (LANINI, 2015, p.19).

Dentre as mais diversas linguagens artísticas, e mesmo em meio a todas as diferentes artes e linguagens (pintura, escultura, música, filme, textos escritos, dentre outras produções artísticas), uma das principais discussões apresentadas em relação a tais produções diz respeito ao conceito de autor e à ideia de autoria. Importa ainda considerar que as manifestações artísticas ocorrem em diferentes lugares, contextos e tempo histórico, tornando-se por vezes a eles vinculados e mesmo lhes servindo como representação identitária e cultural. Assim, a presente pesquisa busca realizar análise acerca do imbricado elo entre autoria, identidade e cultura, elegendo a Amazônia como espaço de estudo. E por considerar que muito dos elementos constitutivos da identidade e da cultura amazônica (suas formas de vida, modos de ser e existir, sua história, memória, mitos e encantos) podem ser analisados a partir da linguagem artística literária, buscar-se-á apresentar, aqui, a identidade e a cultura amazônicas, a partir do exame da obra **Amazonas, pátria da água**, do autor e poeta amazônida Thiago de Mello, legítimo caboclo suburucu, nascido na cidade de Barreirinha (AM).

Quanto aos pressupostos teóricos, busca-se dialogar com os conceitos de autoria, apresentados por Hansen (1992); de identidade apresentado por Bhabha (2013), Hall (1996,2001,2009) e Jobim (2006); pertinente ao conceito de Cultura Amazônica: *paideia* ou *Bildung* amazônica, o diálogo se dará com Loureiro (2015).

IDENTIDADE E CULTURA AMAZÔNICA EM AMAZONAS, PÁTRIA DAS ÁGUAS

O que está em causa, quando se trata da Amazônia, é desvendar o segredo do contraponto “sociedade” e natureza, sempre envolvendo o recíproco e diferente contraponto “natureza” e sociedade. Ai estariam o paraíso e eldorado, a aventura e o malogro, a conquista e a perdição. Os êxitos dos conquistadores, colonizadores, posseiros, empresários e oligarcas, pesquisadores e sonhadores podem ser tanto êxitos como malogros, façanhas e fracassos. Há sempre algo na história da Amazônia que aponta para a melhor das intenções e as precárias realizações, o progresso e a ruína. (LANNI, 2015, p. 19).

Denomina-se Amazônia à imensa região, entremeada por rios, entrecortada por florestas, cujos territórios se estendem por fronteiras delimitadas, a oeste do oceano Atlântico, a leste dos Andes, ao sul do escudo guianense e ao norte do planalto central brasileiro, e nele se encontrando a maior floresta tropical da terra a Hileia Amazônica. Este “subcontinente” localizado ao norte da América do Sul, engloba a bacia Amazônica formada pelos países: Brasil, Bolívia, Colômbia, Peru, Guiana, Venezuela, Suriname, Equador e França.

Na Amazônia, a partir do século XVI, com a chegada dos primeiros exploradores europeus à região, entra em curso o encontro entre diferentes povos, culturas, etnias e nações. A quantidade e a diversidade de expedições, a partir de então empreendidas aos rincões amazônicos, nos permite constatar que independentemente das motivações e interesses destas viagens, permanece ainda hoje o fascínio exercido pela Amazônia sobre o imaginário mundial contemporâneo. Em meio à utopia sobre o que se diz e o que se pensa acerca da Amazônia, desde o século XVI, com a chegada dos primeiros exploradores europeus à região, até o fim do século XX, são inúmeras as narrativas que se referem à Amazônia como uma metáfora do Novo Mundo, de um outro mundo, lugar de maravilhas, exotismos e deslumbramentos (apesar da realidade muitas vezes contradizer tais relatos). Assim, a identidade e a cultura da região convivem ainda hoje com aspectos que adentram o imaginário mundial.

A Identidade é definida por diferentes prismas, alguns autores a definem como “conceito ou representação de si” a partir de um sentimento individual, partindo a análise da perspectiva de identidade social e pessoal, como

características que apontam a pertença a grupos ou categorias. No entanto, a ideia concebida a partir dos teóricos dos Estudos Culturais conceitua identidade como “sentimentos de pertencimento de realidades” e conjunto de significados compartilhados” (CANCLINI,1995; HALL, 2001). Assim, a identidade é compreendida como culturalmente formada, baseada em posicionamento e relacionada à discussão das identidades culturais, nacionais e as que se formam por/na interculturalidade ou intercâmbios contínuos do dia a dia do sujeito (HALL, 1996). Isto é “ as identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da História” (HALL, 1996, p.70). Destaca ainda a importância da identidade enquanto narrativa, pois entendem que toda identidade é gerada e constituída no ato de ser narrada como uma história, que se conta para os outros.

Acerca da configuração da identidade nacional, José Luis Jobim, no artigo “Representações da identidade nacional e outras identidades”, nos aponta que “as escolhas pessoais de identidade” se constituem de diferentes graus de possibilidade de intervenção do sujeito. Assim,

se a maioria das pessoas tem mais de uma identidade social, em função dos variados grupos em que estão inseridas, as identidades não têm o mesmo status para cada sujeito, visto que algumas são mais “permanentes”, “inescapáveis” – ou qualquer outro adjetivo que signifique estarem além do alcance da escolha pessoal de cada um. Se o caso a tratar é o de identidade nacional, a complexidade dos problemas envolvidos pode ser bem grande. (JOBIM, 2006, p.187).

Pertinente à identidade nacional, o autor considera relevante verificar o modo e as condições (necessárias e suficientes) para pertença a um determinado Estado-Nação, sendo ainda necessário verificar como tal Estado-Nação, processe a noção de “nacional” frente aos grupos inseridos em seu território, analisando ainda, as normas e regulamentações em vigor (no período histórico em análise).

Embora as regras para a pertença sejam para incluir ou para excluir membros de Estado-Nacionais, elas se alteram constantemente. O autor considera, que na atualidade, relativo ao sistema de “ regras de pertença a um determinado Estado-Nação, a identidade nacional não é geralmente apenas um caso de escolha pessoal, porque a pertença a uma comunidade nacional é imposta por regras supra-individuais.” (JOBIM, 2006, p. 191).

Pertinente ao processo de construção do Estado-nação no Brasil, o autor ressalta que, mesmo após proclamada a independência, não houve separação da

oligarquia colonial (em sua maioria composta por descendentes de portugueses). Ressalta ainda que, desta oligarquia, faziam parte os literatos, que em seu trabalho criaram “representações, mitos, imagens que permearam a cultura pública”, contribuindo assim para consolidar e constituir o Brasil “como uma comunidade política imaginada, e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (JOBIM, 2006, p. 192). Desta maneira, prossegue o autor, a construção da identidade no Brasil, ainda hoje, guarda “conexão com a auto-imagem, e a autocompreensão dos “brasileiros” e o caldo de cultura dentro do qual se formou e veio a se desenvolver. A este respeito nos diz o autor:

Mesmo quando membros de gerações subsequentes colocam em questão a matriz cultural de sua herança, também confirmam a consciência da existência desta herança, e de seus efeitos históricos, já que a re-negociação e a re-significação do conteúdo das fronteiras simbólicas é parte do processo. (JOBIM, 2006, p.192).

Dentro desse processo de auto-determinação coletiva herdado pelos brasileiros, o qual incorpora ao imaginário, certa solidariedade em relação aos demais membros da comunidade a que pertencem, assim a identidade nacional, pode contribuir para o encaminhamento de questões coletivas e ações atinentes desta a estas. Tal processo de solidariedade pode se transpor ao nacional, vindo a tornar-se transnacional, a exemplo das temáticas relacionadas à ecologia, e defesa de biomas, como no caso o Amazônico, cuja identidade e cultura serão analisadas a partir da arte literária do poeta Thiago de Mello.

À grandeza Amazônica, soma-se além do seu vasto território, sua diversidade natural, sua imensidão de águas e florestas, sua profusão de saberes e fazeres culturais, somam-se também seus grandiosos e múltiplos mitos, com os quais e através dos quais, já há mais de cinco séculos permeia o Imaginário Mundial, em lhes arrancar os véus e ter desvendado seus mistérios.

É a Grande Amazônia, toda no trópico úmido, com a sua floresta compacta e artodoante, onde ainda palpita, intocada e em vastos lugares jamais surpreendida pelo homem, a vida que se foi urdindo em verdes nos âmagos da água desde o amanhecer do Terciário. Intocada e desconhecida em muito de sua extensão e de sua verdade, a Amazônia ainda está sendo descoberta. (MELLO, 2005, p. 15).

Assim, como assevera o poeta Thiago de Mello, a Amazônia segue ainda a ser descoberta. A ponto de ainda hoje, muitos buscarem descobrir e desvendar seus mitos entremeados em devaneios. A cultura amazônica, desde seus

primórdios, é marcada pela dialética-sociedade e natureza, em suas mais diversas perspectivas e visões, estabelecendo pontos e contrapontos, em versões muitas vezes antagônicas, compondo um extenso e singular mural de lutas, lendas, mitos, conquistas, disputas, ilusões, tensões, dilemas e mistérios.

De acordo com João de Jesus Paes Loureiro, no livro **Cultura Amazônica – Uma poética do imaginário**, a cultura Amazônica, configura-se e transfigura-se e evolui, e conforma sua identidade, por meio de tensões entre os homens e a natureza, e graças à esta “tensão agônica e desmedida de mitos e exorcismo”, ora a natureza impõe-se ao homem, ora o homem impõem-se à natureza na qual pretende se firmar. (LOUREIRO, 2015, p. 25).

Em seu estudo sobre a cultura amazônica, Paes Loureiro (2015, p. 34) lança o olhar não sustentado pela rotina, mas pela pertença a um espaço cultural”. Neste estudo, leva em conta a cultura presente na atualidade regional, onde os homens, ainda não se apartaram da natureza, embora a interação entre ambos sofra os impactos da cobiça e abuso contra os recursos da terra, e por outros efeitos danosos do consumismo voraz, não afetando definitivamente seu ethos. Assim, a cultura amazônica, num ‘plano imaginal apresenta uma atmosfera que a aproxima das chamadas culturas míticas ou das origens”(LOUREIRO, 2015, p. 26). A cultura Amazônica é marcada pelo isolamento (tanto em relação ao restante do Brasil, quanto à própria América Latina). Até o século passado, a região tanto geográfica quanto economicamente teve dificuldades em se integrar. Outra marca da cultura Amazônica é identidade, havendo predomínio do indígena sobre o negro e o branco. Marcado ainda pela presença dos caboclos (mestiços descendentes de índios e brancos). Aliás, para Paes Loureiro, o caboclo é o elemento chave não apenas para a manutenção da economia extrativista da floresta, mas também em função de seu saber acumulado sobre a natureza, e graças à persistência da cultura cabocla diante das outras “contribuições” e influências nas últimas décadas, o universo cultural amazônico conseguiu manter viva sua singularidade, o que a diferencia no conjunto da sociedade nacional (LOUREIRO 2015, p.47).

Ainda sobre a importância do caboclo para a cultura amazônica, o autor nos fala que,

situado diante de uma natureza magnífica, de proporções monumentais, o caboclo, além de criar e desenvolver processos altamente criativos e eficazes de relação com ela, construiu um sistema cultural singular. Uma cultura viva, em evolução, integrada e formadora de identidade. Cultura que, no sentido ético e estético, constitui uma espécie de paideia, de

Bildung amazônica, constituída por indivíduos formados segundo um modo de relação profunda com a natureza e dos homens entre si. (LOUREIRO, 2015, p.25).

AMAZONAS, PÁTRIA DA ÁGUA (2005) – OBRA E AUTOR

Apesar do senso comum, costumar associar a ideia de autor a um indivíduo criativo, inventivo e capaz de construir/elaborar algo, e legitimar desta forma sua propriedade e autoria, muitos são os aspectos sociais e históricos pelos quais o conceito de autor e autoria passaram até os dias atuais. No âmbito da escrita literária, a categoria “autor” é motivo de frequentes debates, conforme aponta João Adolfo Hansen, em seu texto “Autor” de 1992, no qual nos apresenta a forma pela qual a questão da autoria tem sido tratada sobretudo do século XIX romântico até o século XX. Assim, o autor analisa diferentes concepções acerca da autoria, indo do autor-presença do romantismo, passando pelo pensamento marxista, à visão formalista -estruturalista.

Além das discussões teóricas-literárias, atualmente, a questão da autoria conta ainda com a proteção jurídica prevista na LEI nº 9.610, de 19 fevereiro de 1998, a qual regula os direitos autorais, os direitos de autor e os que lhe são conexos.

No intuito de explicitar aspectos da autoria, da identidade e da cultura amazônica, no campo literário, apresenta-se a obra do escritor e poeta amazônida Thiago de Mello¹. A identidade amazônida e a marca autoral na escrita do autor destaca-se não apenas por sua origem cabocla suburucu, ou por suas memórias da infância em Barreirinha, mas por sua opção após o retorno do exílio (no período do golpe militar de 1964) em permanecer e fazer da Amazônia seu principal locus enunciativo, expressando-a seja em prosa, seja em poesia, perpetuando em seu lirismo rico e engajado a cultura Amazônica.

Thiago de Mello destaca-se como um dos autores com maior influência e reconhecimento no país e no exterior, sendo considerado um ícone da literatura da Amazônia. As obras do autor são marcadas tanto por sua complexidade temática, englobando desde sua luta e engajamento político em prol dos direitos humanos, quanto pela defesa da ecologia e da paz. Sua obra é permeada pelo lirismo, expressando ainda suas relações familiares, seus amores e afeições.

1 Amadeu Thiago de Mello, nasceu em 30 de março de 1926, na localidade Bom Socorro, Município de Barreirinha (AM). Seus pais eram filhos de comerciantes vindos do nordeste, atraídos pelas oportunidades do período áureo da borracha. A família veio do interior, para a cidade de Manaus para os filhos iniciarem os estudos. (LIMA, 2012, p. 57).

Sua carreira literária se inicia em 1942, quando o poeta parte para o Rio de Janeiro, para estudar medicina, e passa a dedicar-se ao mesmo tempo à sua vocação poética (publicando seus poemas no jornal *Correio da Manhã*). Em 1951, publica seu primeiro livro - **Silêncio e Palavra**, o qual foi celebrado pela crítica. Publica em 1952 **Narciso Cego**, destacando-se a dimensão filosófica dos poemas. Decide trancar o curso de Medicina e forma-se em Filosofia, passando a atuar como jornalista em o *Globo*, onde passa a escrever crônicas (entre 1953 a 1955). Em 1955, publica **A lenda da Rosa** – poemas inspirados nas cantigas de folclore popular, e ingressando no mesmo ano na Academia Amazonense de letras. Em 1957, publica seu primeiro livro em prosa **Notícia da Visitação que Fiz no Verão de 1953 ao Rio Amazonas e seus Barrancos**. Trabalhou no Departamento de História e Documentação, depois ocupou o cargo de Adido Cultural na Bolívia (1958) e no Chile (1959), promovendo à época intercâmbio Cultural entre artistas brasileiros e de outros países da América Latina (LIMA, 2012, p. 64). Realizou inúmeras traduções e organizações, como a Antologia Poética de Pablo Neruda em 1963. Após o golpe militar de 1964, pede demissão do cargo de Adido Cultural da Embaixada do Brasil no Chile, e em maio do mesmo ano escreve e publica o poema “Os Estatuto do Homem”² – que representava um Ato Institucional Permanente, trazendo uma provocação ao “Ato Institucional -1”:

“Artigo V”

Fica decretado que os homens
estão livres do jugo da mentira.
Nunca mais será preciso usar a couraça do silêncio
nem a armadura de palavras.
(MELLO, 1981, p. 217).

Após renunciar a carreira diplomática, o poeta retorna ao Brasil, e ingressa na luta armada, vivendo na clandestinidade por alguns anos, período no qual escreve poemas relacionados à questão social, ética e política da época, dentre os quais destaca-se : “Faz escuro mas eu Canto”- (1965); “Horóscopo para os que estão vivos” (1966) e “Canção do Amor Armado” (1967).

Acerca da produção poética deste período, o poeta respondeu em entrevista à revista *Direitos Humanos*:

2 Texto dedicado a Carlos Heitor Cony, um dos primeiros intelectuais a levantar-se contra a ditadura militar, com sua crônica *O Ato e o Fato* publicado em 11 de abril de 1964 (LIMA, 2012, p.66).

O compromisso essencial da arte é com a beleza, estamos de acordo. Mas acho que a poesia, além da finalidade estética, deve ter uma utilidade ética. Estou dizendo que a Poesia deve servir à Vida, da qual ela nasce. (MELLO, 2009, p. 41).

Em 1969, se refugia no Chile, de onde parte em 1973, após ser deflagrado o golpe militar nesse país. Exilando-se posteriormente na cidade de Mainz, na Alemanha, onde escreveu **Poesia Comprometida com a Minha e a Tua Vida**. Posteriormente, foi para a França e Portugal. Retorna ao Brasil em 1977. A poesia produzida neste contexto histórico, contempla além da dimensão estética, a ênfase dos valores humanos, e o posicionamento do poeta contra as injustiças sociais. Conforme excerto do depoimento concedido por Thiago de Mello à revista Veja antes de retornar ao Brasil:

Nós (Júlio Cortázar, Eduardo Galeano, Sergio Ramírez e eu) [...] achamos que, para começar, todos somos responsáveis. O verdadeiro compromisso do escritor é com a vida e o homem do seu tempo. Com a realidade histórica e cultural de seu país. Com a eliminação da injustiça. Com a palavra, sim, que é o seu instrumento. Mas palavra que seja canto e caminho, espada e testemunho. Achamos que o escritor deve ajudar, com a sua obra, o homem a ganhar consciência de sua própria e verdadeira condição dentro da sociedade em que vive. Para tanto, uma literatura não somente para elite e iniciados, mas acessível ao leitor comum. (MELLO, 1977, p. 06 apud LIMA, 2012, p 69).

Ativista incansável, o poeta engajado nas causas sociais, e ecológicas, utiliza sua poesia como enfrentamento e luta contra a destruição da natureza amazônica, onde reside numa comunidade ribeirinha às margens do rio Andirá, procurando utilizar suas experiências e vivências anteriores para lançar um olhar renovado e esperançoso, para a floresta e seus habitantes, pois nas palavras do autor:

Um temor grande se ergue das funduras das águas e percorre o verde corpo ferido da Amazônia: a nossa floresta está, devagarinho, tomando o rumo do fim.[...] Nem precisa ser cientista para saber o que andam fazendo com a nossa floresta[...] Se for esperar pelo governo, a floresta estará com os seus dias contados, devastada (tenho vontade de escrever assassinada), não pelo furor das serras motorizadas, dos tratores e dos incêndios criminosos, mas pela fúria da má-fé, da incompetência e do descaso. (MELLO, 2005, p.13-14).

Ainda em **Amazonas, Pátria da Água**, o poeta Thiago de Mello nos explica em poema suas origens caboclas, e fala de sua gente: cativa e esquecida, mas que ainda assim permanece irmanada com a natureza, conforme Loureiro (2015) em **Cultura Amazônica – Uma poética do Imaginário**. Assim, por meio da

poesia, Thiago de Mello convida o leitor a ver e aprender com ele, sobre o rio e as suas leis:

Eu venho desse reino generoso,
onde os homens que nascem dos seus verdes
continuam cativos, esquecidos,
e contudo profundamente irmãos
das coisas poderosas, permanentes
como as águas, o vento e a esperança.

Vem ver comigo o rio e as suas leis.
Vem aprender a ciência dos rebojos,
Vem escutar os cânticos noturnos
No mágico silêncio do igapó
Coberto por estrelas de esmeralda.
(MELLO, 2005, p. 28).

Em **Amazonas, pátria da água** (2005), o autor se identifica como “caboclo suburucu do Amazonas” (MELLO, 2005, p.28), que sofre ao constatar que a “vida que reúne, e desune mais que une, as águas, as florestas, os animais e os homens da Amazônia.” E ressalta que mesmo em meio às intempéries amazônicas, aprendeu com seu irmão de águas “que em tempos doloridos é preciso trabalhar com esperança na construção da alegria” (MELLO, 2005 p. 29).

Um dos aspectos apresentados por Thiago de Mello, quanto às características presentes na cultura Amazônica, é que mesmo em meio à denúncia dos abusos cometidos pelos colonizadores, contra a pátria da água e seus filhos (indígenas, e caboclos), reagem com resistência e esperança amazônica:

[...] Onde, como no Gênesis, flutuava a cara de Deus, hoje é a esperança que paira sobre a face das águas do meu rio. Que ainda paira. Apesar de tudo. Apesar da destruição, do saque das riquezas, do florestamento impiedoso, da fauna ameaçada e sobretudo do desamparo do homem ribeirinho – a esperança amazônica resiste. (MELLO, 2005 p.32 - 33).

Conforme Loureiro (2015), a dinâmica entre natureza e homem, a interação entre ambos, faz parte do processo cultural, a exemplo do que que nos apresenta Mello (2005, p.4):

O caboclo, que ainda hoje prepara a sua comida no fogão feito de barro, com a lenha que vai tirar no mato, não poderia sobreviver sem a ajuda da floresta. É na floresta que

ele vai buscar a sua casa: os esteios de itaúba, as vigas e as travessas de louro preto ou de preciosa, os moirões de acariquara, o assoalho de sucupira. Os bancos, as gamelas, as mesas. As gareiras para descansar a mandioca. Os galpões de paxiúba. De um tronco de itaúba preta o índio e o caboclo fazem a sua embarcação inteiriça de proa a popa, cavada a enxó e a machado, alargada no fogo: é o chamado “casco”.

Outra importante característica da cultura amazônica, apresentada por Thiago de Mello, é a convivência solidária, característica conhecida, segundo o autor, por aqueles que viajam pela Pátria da água, os quais descobrem que os caboclos, e os ribeirinhos vivem em permanente estado de solidariedade. “Têm a vocação da convivência fraterna. Embora não saibam soletrar a palavra utopia” (Mello, 2005, p.79).

Conforme nos diz MELLO (2005, p.93) no capítulo final intitulado “Esperança e Perseverança”, é preciso “não perder a esperança e trabalhar para conscientizar nosso povo, a começar pelos amazônidas”, ressaltando aqui as palavras de advertência do sábio índio tuxaua “ Quem mata a floresta mata a casa da vida”.

No último parágrafo, num ato de renovada esperança e fé no futuro, o poeta encerra dizendo:

Eu, de mim, digo que já não tenho remédio. Mantenho minha esperança e fé na inteligência humana, apesar de todas as ferocidades que se cometem dia a dia contra a vida. Sigo acreditando ardentemente na utopia. A Pátria da Água, com seus verdes milagres, será salva. (MELLO, 2007, p.160).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se neste artigo analisar a imbricada relação entre os conceitos de autoria, identidade e cultura, presentes na obra **Amazonas, pátria das águas** (2005) do escritor e poeta amazônida Thiago de Mello. Sendo possível verificar que tais conceitos se relacionam entre si, e são perpassados por contingências históricas e sociais.

Assim, tais conceitos estão sujeitos às mudanças e influências do contexto no qual estão inseridos, sendo que, ao longo do tempo, transitaram por diferentes correntes e vertentes ideológicas. Importante salientar a importância em se compreender a relação da autoria com a identidade e a produção cultural, possibilitando dimensionar melhor o quão fundamental é o papel da autoria não

apenas no contexto literário, mas em todas as demais linguagens artísticas, bem como em diferentes aspectos sociais.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.

_____. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n.º2, p. 15-46, jul./dez, 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Editora DP&A: São Paulo, 2001.

_____. **Da Diáspora. Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/ Brasília, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **Autor**. In: JOBIM, José Luís. (Org.). Palavras da Crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOBIM, José Luís. **“Representações da identidade nacional e outras identidades”**. Gragoatá, n.20, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006, p.185-198

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: Uma poética do imaginário. 5. ed. Manaus: Valer, 2015.

MELLO, Thiago de. **Amazonas, pátria da água** 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

A AMAZÔNIA DO MÁRIO DE ANDRADE EM MITOS E PAISAGENS: DE MACUNAÍMA AO TURISTA APRENDIZ

Emily Louise David Lemos
Sheila Praxedes Pereira Campos

Macunaíma (1928) é uma das principais obras de Mário de Andrade que, junto a outros autores de sua época, revolucionou a forma de escrever no Brasil ao trazer consigo um novo jeito de expressar as características do povo brasileiro e incorporar traços culturais de todas as regiões do país ao personagem principal, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. No entanto, Macunaíma é um índio nascido na Amazônia, com atributos físicos e culturais do seu povo. Ele é poderoso, controla os animais, interage com seres típicos dos mitos e lendas da região e carrega consigo, durante todas as suas aventuras, uma espécie de “identidade amazônica”.

Mário era um estudioso nato e, para produzir **Macunaíma**, fez uma colagem de múltiplas culturas utilizando-se, principalmente, dos estudos do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, que catalogou muitos mitos e lendas dos povos indígenas brasileiros. Além disso, pediu ajuda a amigos como Câmara Cascudo para compor seus personagens e os espaços retratados na obra, como demonstra a correspondência de 01 de março de 1927, “Ora o que eu quero de você é isto: [...]. Eu queria botar uma lenda aí do Nordeste nele, você não pode me ceder uma das que recolheu?” (MORAES, 2010, p. 123).

Mas como pensar a filiação da rapsódia à estética modernista para além do regionalismo, medo declarado do Mário? Segundo Fernando C. Gil, no artigo “Contribuições da crítica latino-americana para o estudo do romance rural brasileiro” (2008), os autores brasileiros

que escreviam narrativas regionalistas, ou não, de algum modo transitaram por áreas de conhecimentos diversas, como história, geografia e etnologia, pesquisando ou recolhendo materiais com a intenção de elaborar e sistematizar conhecimentos a respeito do Brasil. (GIL, 2008, p. 190)

Por conter traços dos povos indígenas amazônicos, talvez, por isso, **Macunaíma** acabe sendo vinculado diretamente à região amazônica, como se a obra de Mário fosse de cunho regionalista, o que, segundo o próprio Mário e outros estudiosos de sua obra, ela não é.

De acordo com Lúcia Miguel-Pereira, em **Prosa de ficção: de 1870 a 1920** (1973), o regionalismo entende

[...] o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele. Sobrepõe, destarte, o particular ao geral, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico, movido menos pelo desejo de observar costumes – porque então se confundiria com o realismo – do que pela crença o seu tanto ingênua de que divergências de hábitos significam divergências essenciais de feitio. É por isso fatalmente levado a conferir às exterioridades - à conduta social, à linguagem etc. - uma importância exclusiva, e a procurar ostensivamente o exótico, o estranho. (MIGUEL-PEREIRA, 1973 *apud* GIL, 2008).

Dessa forma, para Lúcia Miguel-Pereira, os autores regionalistas buscam caracterizar não o seu personagem, mas sim os indivíduos de um ambiente, retratando, assim, os traços de uma dada cultura que o autor deseja ressaltar. Interessa que as personagens absorvam a “cor local”, o que leva muitas vezes esse tipo de literatura filiada ao *exótico*, ao *estranho*.

É contrapondo-se a essa perspectiva que, para Telê Ancona Lopez, em **Macunaíma: a Margem e o Texto** (1974), Mário de Andrade

Escreve, então, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, procurando quebrar o regionalismo através da desgeograficalização do Brasil, o que consegue realmente com a mistura e a inversão de elementos do norte e sul nas enumerações, nas corridas panorâmicas da personagem e na macumba carioca. [...] nutre-se do regional, mas quebra o regionalismo porque desloca e critica. (LOPEZ, 1974, p. 16)

Segundo a professora Telê, Mário não apenas desgeografica o Brasil, como através dessa desgeograficalização se desprende do regionalismo. Ele não utiliza apenas uma região como plano de fundo de sua obra: ele agrega ao **Macunaíma** múltiplas imagens de diferentes povos, de várias culturas e linguagens, encaixando-o em diversas realidades existentes no Brasil. “Porque todo Brasil está ali. [...]. Macunaíma é a revisão do Brasileiro. Reúne-o” (MORAES, 2010, p. 149) – essa é umas das respostas de Câmara Cascudo para Mário a respeito de **Macunaíma** em carta de 01 de outubro de 1928. Mais uma das evidências de que o herói de Mário era o retrato do povo brasileiro.

“Entidade nacional” é o termo que o próprio Mário usa para tratar do “caráter” do brasileiro, ou a falta dele, como afirma no prefácio inédito de **Macunaíma**, de 19/12/1926:

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora, depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que parece certa: o brasileiro não tem caráter. [...] e com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior no sentimento na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal. (ANDRADE, 2015, p. 194)

Sheila Campos (2020) afirma que entender **Macunaíma** como “entidade nacional brasileira” (considerando entidade como essência ou individualidade) ajuda a compreender a desgeograficalização construída por Mário ao longo da narrativa. O herói tem o poder de se reinventar, transformando-se em índio, em branco e em negro. Da mesma forma que ele vai da Amazônia, vai para Pernambuco em um piscar de olhos. O autor quebra essa geografia (ou regionalismo), embaralhando todas essas características, é forma dele buscar a unidade da nação.

Para Mário, dar ênfase ao regionalismo acabaria exotizando e separando ainda mais o país, o que dificultaria a ideia de unidade nacional que ele e seus colegas modernistas defendiam. Dessa forma, ele tenta retirar essa separação territorial de **Macunaíma**, como afirma em sua correspondência de 01 de março de 1927 com o folclorista Câmara Cascudo:

Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abraçar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil [...]. (MORAES, 2010, p. 123)

O medo de Mário não é sem fundamento. As pessoas de sua época enxergavam a Amazônia como se ela fosse um mundo perdido, cheio de elementos exóticos e até sobrenaturais. Ele, inclusive, tem consciência de que não está isento dessa visão idealizada ao ressaltar que a consciência poética da época ainda existe nele e, no entanto, compreende que isso é muito mais uma imagem de sua cabeça do que a realidade que ele enfrentará na sua viagem à Amazônia. O autor evidencia isso em sua partida para a região amazônica, em notas reunidas e publicadas postumamente no livro **O Turista Aprendiz** em 1976:

Comprei pra viagem uma bengala enorme, de cana-da-índia, ora que tolice! Deve ter sido algum receio vago de índio... Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência

lógica possui uma consciência poética também. As reminiscências de leitura me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões. E a minha alminha santa imaginou: canhão, revólver, bengala, canivete. E opinou pela bengala. (ANDRADE, 2015, p. 50)

“Consciência poética”, “reminiscências de leitura” e “alminha santa”: eis as expressões que revelam um Mário ainda “contaminado” pela imagem de uma Amazônia inventada e construída principalmente via relato de viajantes (e Mário era leitor desses relatos!). Essa viagem até o norte do Brasil mudou muito a visão de Mário em relação à Amazônia. É possível perceber em suas anotações durante a viagem sua nova compreensão intelectual a respeito do que estava vendo e vivendo na região. Nessa viagem ele se desprende um pouco mais da visão idealizada que ainda tinha da Amazônia. Segundo Gilda de Mello e Souza, em **A ideia e o figurado** (2005, p. 69), “A viagem que fez ao Norte do país, pondo à prova a imagem que tinha forjado no Sul, através de leituras, foi uma das muitas apostas que fez e transformou, fundamentalmente, a percepção que, até aquele momento, tivera do Brasil.”

É possível perceber, portanto, que Macunaíma, apesar de ter traços regionais de várias regiões do país, *não pode ser considerado uma obra de caráter regionalista*. Era a intenção de Mário que a obra fosse um caldeirão de diferentes imagens que retratassem o povo brasileiro. Na reedição de **O Turista Aprendiz**, em 2015, Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo ressaltam que, no diário de viagem e nas obras posteriores a ele, *Mário não censura* nenhum dos assuntos que tratará e tenta passar seu entendimento sem muitos filtros.

A crítica ao meio social, às instituições, é praticamente uma constante, exercida com humor e ironia, como em Heine viajante. São páginas que também abonam o trabalho de Mário de Andrade no âmbito do folclore, da música, da história da arte, e na defesa do patrimônio histórico e artístico do país. Causa espanto, no próprio povo, a consciência, expressa pelo viajante, da importância do nosso patrimônio imaterial. (ANDRADE, 2015, p. 35)

As pesquisadoras evidenciam as mudanças operadas em Mário durante e após sua viagem, revelando um pesquisador mais envolvido em descobrir as coisas do Brasil e traz à tona, principalmente, os cantos ainda desconhecidos do país. Essas mudanças operadas no escritor paulista vão aparecer em **Macunaíma**, já em sua primeira versão na época da primeira viagem, cujo herói não só sintetiza esse desprendimento do ideal, do exótico, como também representa a imagem

do brasileiro. Ele não é politicamente correto, não utiliza linguagem formal, e quando o faz acaba parecendo caricato, e muito menos é exageradamente educado. No entanto, ele é carismático e algo nele faz com que a maior parte dos leitores se identifiquem com sua personalidade. Por isso, Macunaíma é o herói que representa toda a nação.

Para Mário conseguir retratar o povo brasileiro em seu Macunaíma, ele precisou primeiro desenhar a personalidade desse personagem. Esse desenho começa a ser rascunhado na apropriação que o modernista faz de muitas e diversas versões de mitos e lendas amazônicas, principalmente as contadas por dois indígenas ao antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg. Esse viajante fez expedições para a região amazônica e catalogou suas observações de alguns povos indígenas brasileiros em uma obra de cinco volumes, **Do Roraima ao Orinoco**.

No volume II dessa obra, Koch-Grünberg catalogou cerca de cinquenta mitos e lendas dos povos Taulipáng e Arekuná. Essa é a principal fonte de Mário para constituir a personalidade do seu herói da mesma forma que utiliza essas histórias como base de muitas passagens de sua obra. A maior parte dessas passagens que o autor emprega em **Macunaíma** referem-se a transformações, mitos, lendas e cosmogonias que explicam, entre vários outros assuntos, a origem de elementos naturais (inclusive do próprio brasileiro), especialmente os que estão ligados ao Cosmos e ao universo amazônico.

Dentre essas variadas colagens de narrativa, é possível destacar na obra de Mário de Andrade várias dessas histórias que são quase idênticas às catalogadas pelo etnólogo alemão. Em **Macunaíma**, Capei (*cobra-grande/ mãe-do-rio*) converteu-se em Boiúna Luna (a lua) com a ajuda da aranha iandu caranguejeira, que teceu um fio, para que ela pudesse ir para o céu após uma intensa perseguição à Macunaíma e seus irmãos. Na lenda taulipáng, após uma confusão, em sua casa, Kapéi e suas filhas são expulsas da tribo. Por isso, elas decidem ir para o céu e, nesse momento, Kapéi torna-se a lua. É o que narra o mito descrito em Koch-Grünberg:

Fizeram o cipó, Kapeienkumá (x) pe (6), no feito de uma escada, para subir. Mandou um pequeno pássaro levar o cipó para cima, a fim de amarrar no céu. O pássaro pegou um lado do cipó e levou consigo, amarrando-o na entrada do céu. Kapéi e suas filhas treparam pela escada para as alturas e chegaram ao céu. Kapéi disse: “Ficarei aqui no céu! Vocês vão adiante, mais para cima, para iluminar o caminho! Ficarei aqui para iluminar os seus irmãos lá embaixo! Vocês devem iluminar o caminho para os que morrem, para que a sombra não fique no escuro!” [...]. Ele mesmo ficou no céu acima de nós (9). (KOCH-GRÜNBERG, 1953, p. 64)

Apesar da versão de Mário não ser idêntica à descrita por Koch-Grünberg, ele absorve a ideia central da lenda taulipâng. Outro trecho que comprova essa relação é a transformação cosmogônica de Pauí-Pódole, o Pai do Mutum, na constelação Cruzeiro do Sul. Na obra modernista, um mulato, em São Paulo, tenta explicar a Macunaíma sobre o dia do Cruzeiro (o Cruzeiro do Sul). O índio ficou muito agradecido, concordando com tudo o que o palestrante dizia até que percebeu que o Cruzeiro que o mulato tanto falava eram as quatro estrelas que acreditava ser o Pai do Mutum. Ele ficou irritado e começou a discordar da fala do homem. Macunaíma, então, contou as histórias do pássaro Pauí-Pódole, o Pai do Mutum, que voou para o céu fugindo das formigas. A lenda que Macunaíma conta no livro é quase idêntica à lenda arekuná presente no livro do etnólogo:

No dia seguinte foi para lá de novo e se transformou em Meg. (6). Entrou no nariz de Pauí-Pódole. Este levantou vóo e espirrou. O médico-feiticeiro ficou para sempre transformado na pequena formiga.

Pauí-Pódole voou para o céu, onde se transformou numa constelação. (KOCH-GRÜNBERG, 1953, p. 72)

Além desses dois mitos e vários outros presentes em **Macunaíma**, Mário também inseriu na sua obra diversas outras lendas presentes no lendário nacional, como a lenda do guaraná que em Mário é apresentada quando, no dia após a morte do filho do herói, nasce uma pequena planta no túmulo da criança, dando origem à uma das frutas mais tradicionais da Amazônia, o guaraná.

No outro dia quando Macunaíma foi visitar o túmulo do filho viu que nascera do corpo uma plantinha. Trataram dela com muito cuidado e foi o guaraná. Com as frutinhas piladas dessa planta é que a gente cura muita doença e se refresca durante os calorões de Vei, a Sol. (ANDRADE, 2004, p. 29).

Todas essas séries de transformações, mitos, lendas e cosmogonias, representadas por essas três narrativas acima, são apresentadas com o intuito de trazer os traços socioculturais e linguísticos dos indígenas que acabam por desenhar aspectos predominantes da região amazônica na obra. Esses aspectos podem ser representados na transformação final: o herói Macunaíma torna-se a constelação Ursa Maior.

Nesse sentido, o índio é a imagem viva das colagens de diversas narrativas que Mário fez em sua obra. Assim, Macunaíma representa todas as transformações

que acontecem na narrativa e representa, também, todas as diferentes formas dos brasileiros. Em carta a Manuel Bandeira, ao ser criticado pelo amigo sobre o fim do herói sem caráter como Ursa Maior, Mário de Andrade responde: “E se vê de todo o nosso céu, não se vê? Eu a enxerguei do Amazonas a São Paulo” (MORAES, 2001, p. 359). Essa fala do autor demonstra o significado de Macunaíma, a constelação Ursa Maior pode ser vista de todos os lugares do Brasil, porque Macunaíma tem um pouco de todo o povo, de todos os lugares.

Isso deve-se ao fato dele ser *o herói sem nenhum caráter*, não no sentido do personagem não ter valores ou princípios, mas sim de não ter apenas uma característica ao longo da narrativa. Ele sofre várias transformações, tanto de caráter, quanto de forma física. Como é discutido por Sheila Campos em sua tese **Das Margens ao Centro: notas e atualizações de um projeto para o Brasil de Macunaíma** (2019)

[...] a ideia de colagem ou de escolha de afinidades eletivas também pode suscitar a questão da falta de “caráter” ou de um caráter específico no herói. Sendo uma colagem harmônica ou não, Macunaíma assume vários caracteres ao longo da narrativa, fato que justifica o epíteto atribuído a ele. (CAMPOS, 2019, p. 44)

Cabe ressaltar que Mário de Andrade foi muito criticado por ter feito esse *mix* de narrativas. Na época em que publicou *Macunaíma*, o acusaram de plágio por ter se apropriado dos mitos e lendas coletados por Koch-Grünberg para compor seu herói. Ele, no entanto, nunca negou que copiou o etnólogo e assumiu isso na carta aberta, publicada no Diário Nacional em 20 de setembro de 1931:

Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão que me veio a idéia de fazer do Macunaíma um herói, não do “romance” no sentido literário da palavra, mas de “romance” no sentido folclórico do termo. (...). Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. (LOPEZ, 1974, p. 99).

A carta, divulgada em resposta ao paraense Raimundo de Moraes, foi escrita logo após a publicação em que Mário é acusado de plágio de forma implícita no verbete “Theodor Koch-Grünberg”, inserido no segundo volume de **O meu dicionário de cousas da Amazônia**, de 1931, do paraense:

[...] Os maldizentes afirmam que o livro Macunaíma, do festejado escritor Mário de Andrade, é todo inspirado no Von Roroimã Zum Orinoco do sábio. Desconhecendo

eu o livro do naturalista germânico, não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas. Infelizmente o brasileiro só crê e exalta a obra do ádvena. É uma falha do nosso caráter. (MORAIS, 2013, p. 160)

O “todo inspirado no Von Roroimã Zum Orinoco”, entretanto, não dá conta de todas as apropriações feitas pelo intelectual paulista na construção da narrativa de **Macunaíma**, cujo protagonista também foi “inspirado” no herói indígena Makunaíma, presente no lendário dos povos Pemon, habitantes da região do Circum-Roraima, a tríplice fronteira Brasil-Venezuela- Guiana Inglesa.

Segundo Sérgio Medeiros “Makunaíma é, como todos os heróis tribais, o grande transformador. [...] Também é criador.” (MEDEIROS, 2002, p.34). A realidade é que para Macunaíma cumprir corretamente seu papel, de representar todo um povo miscigenado como o brasileiro, ele não poderia ter menos que múltiplas facetas que se transformam e se adaptam a múltiplas realidades.

Dentro dessas múltiplas realidades, nas quais estão inseridas o herói brasileiro, o ser amazônida acompanha Macunaíma do início ao fim da obra. A visão de Mário a respeito da Amazônia interfere diretamente na descrição dos espaços e na forma como Macunaíma se porta diante dos acontecimentos da narrativa. Esse olhar do autor sobre a região é melhor descrito no seu diário de viagem pela Amazônia. Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo ressaltam que “As viagens como Turista Aprendiz são as únicas de longa duração, capturando longínquos brasis, na vida de Mário de Andrade” (NADRADE, 2015, p. 25)

As observações desse diário, como indicam as autoras, são mais realistas que a imagem predominante da Amazônia na época. Mário descobre como, de fato, se vivia pelo norte e nordeste do país. Essas descobertas, descritas no diário, fazem várias conexões com **Macunaíma**, o que torna as críticas de Mário e a sua visão sobre a exotização da Amazônia mais condizentes com a realidade na narrativa do seu herói.

Uma das principais descobertas a respeito do Brasil que Mário fez foi a respeito da linguagem. Esse é um traço predominante tanto em **O Turista Aprendiz** quanto em **Macunaíma**. Ele insere em sua escrita a forma de falar do brasileiro, sem “enfeitar” muito sua escrita, evitando sinais de pontuação, principalmente a vírgula (o que dá fluidez ao texto) e utilizando-se de figuras de linguagem, como afirma as professoras Telê e Tatiana:

A linguagem do diarista, decalcada no português cotidiano falado no Brasil, valida esse sofisticado equilíbrio de trapézio que se apura na transfiguração artística da hipérbole inerente à Amazônia, ao mesmo tempo em que embarca na mais desabalada fantasia. Engenho e arte, por intermédio das aliterações, da repetição de palavras, da enumeração sem vírgulas, trabalham a intensidade da emoção nascida das formas e cores, dos sons e perfumes. Nessa transfiguração, de modo semelhante à construção do espaço em Macunaíma, a floresta amazônica, onde estão árvores e pássaros de outros rincões do mundo, é “desgeograficada”, conforme conceito nos prefácios do autor, demolindo fronteiras nacionais. (ANDRADE, 2015, p. 39)

Para elas, além de uma forma de inserir a linguagem brasileira real na narrativa, a escrita adotada por Mário, ainda, reitera a desgeograficalização do Brasil que ele desejava imprimir em sua obra. E por isso, também é uma forma de unir o fragmentado país em uma nação única. Incorporar a fala popular, uma característica muito comum em **Macunaíma**, acaba facilitando a compreensão do que está sendo narrado e, principalmente, é uma forma de fazer com que o brasileiro se identifique ainda mais com o herói de Mário. Em **O Turista Aprendiz**, ele também utiliza esse método, talvez para prender a atenção dos leitores, já que seu diário de viagem era publicado periodicamente no Diário Nacional.

Outra descoberta de Mário, em sua viagem, que é refletida diretamente em **Macunaíma** são as paisagens reais da Amazônia. Ele sai de sua cidade ciente de que não vai encontrar nada extraordinário ou fantasioso na região amazônica, pois tem a consciência de que vai ver coisas reais. No entanto, ele ainda carrega consigo uma visão exotizada da região, ainda que saiba disso. Dessa forma, no seu último dia a bordo do barco *Pedro I*, descrito em 18 de maio no seu diário, ele sente-se confuso por sua experiência de viagem está desconstruindo a sua visão europeia e exótica da Amazônia.

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por Nordeste e Norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. (ANDRADE, 2015, p. 67)

É esse “europeu cinzento e bem arranjadinho” que é desconstruído durante a viagem. Quando Mário chega na foz do rio Amazonas, em 19 de maio, ele descreve o rio como monótono e imenso. Surpreende-se com a grandeza do rio, mas transmite para o seu leitor que não há nada de fantástico nisso. Assim, reconhece que é uma bela vista, que só é sublime por ser, incrivelmente, calma, sem grandes variações.

A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam tão no longe fraco que a gente não encontra nada que encante. A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. (ANDRADE, 2015, p. 68)

Essa compreensão das “grandezas tão grandiosas” só existentes na Amazônia vai ser refletida em *Macunaíma*. Apesar da história estar repleta de elementos fantásticos advindos dos mitos e lendas utilizados por Mário, o autor não exotiza a floresta como era muito comum os autores, de sua época, fazerem. Através, principalmente, de enumerações de animais ou plantas típicas da região amazônica, Mário descreve, em sua narrativa, a Amazônia da mesma forma que a descrevia em seu diário. Isso cri, através de suas listagens, uma espécie de grande imagem da região na cabeça do leitor. É possível exemplificar essa semelhança de descrição no trecho em que Macunaíma transforma-se em um homem branco e todos os seres da floresta impressionam-se com sua transformação:

Todos os seres do mato espivavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espivavam babando de inveja. (ANDRADE, 2004, p. 40, grifo nosso)

E no trecho que o viajante, Mário, descreve em seu diário características da floresta e dos animais que ele consegue ver, ainda a bordo do barco *Pedro I*:

À medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento repuxava todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás perobas, pinheiros plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as seringueiras sonhadas em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha. [...]Que eloquência! Os pássaros cantavam no voo e a bulha das iererês dos flamingos das araras das aves-do-paráiso nem me deixou escutar a sineta de bordo chamando pro jantar. (ANDRADE, 2015, p. 66-67, grifo nosso)

Essa forma de enumeração, sem separação por pausa (como a vírgula), Mário toma de empréstimo também de Koch-Grünberg, quando encontra na leitura dos mitos narrados pelos indígenas a mesma forma de enumerar. Além disso, Mário ironiza e ficcionaliza diversos acontecimentos no intuito de mostrar que essa visão europeia (construída via relato de viagens) não condiz com a realidade, posto que é idealizada. Desse modo, ao escrever esses acontecimentos cheio de exotizações e situações maravilhosas, os seus leitores acreditariam ser verdade. Ele utiliza-se do imaginário popular para criticar os brasileiros que não conhecem sua própria cultura, seu próprio país e preferem aceitar a visão europeia, repleta de imagens fantasiosas da realidade. Para ele, os brasileiros só queriam “macaquear” a Europa, algo que nunca poderiam ser:

E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente do Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 2015, p. 68)

Um outro destaque a ser dado é eu além de narrar acontecimentos reais da viagem, Mário toma a liberdade criar fatos em cima da realidade que presenciava e que por vezes lhe desnor-teava também. Em **Macunaíma** há muitos eventos maravilhosos e fantásticos, próprios do caráter lendário e non sense da narrativa, e o escritor paulista traz essa característica para seu diário, impondo à realidade o maravilhoso, o estranho. Ele expõe os fatos em uma linguagem mais poética, que, no entanto, não invalidam seu relato, a ponto de sugerir que a sua descrição é puramente ficcional e mais atrai a atenção do seu leitor.

Pela manhã apareceu a bordo uma borboleta mariposa que media bem uns três metros e vinte da ponta de uma asa à outra. Era toda de veludo pardo com aplicações de renda de Veneza, mui linda. Dessa qualidade eu já conhecia, porque uma senhora do meu bairro possui um casal no jardim. Isso não impediu que a aparição fosse recebida com aplauso geral, porque durante as correrias pra pegar a mariposa, ela sempre achou um jeito de apresentar os passageiros uns aos outros e de noite deu um baile no salão. (ANDRADE, 2015, p. 60)

Desse modo, Mário brinca com a visão do exótico predominante em sua época. Ele sabia que o imaginário que envolvia a Amazônia vinha de um olhar europeu. Segundo as professoras Telê e Tatiana (2015), o autor tenta proteger seu texto de uma narração convencional que taxa de exótico e pitoresco tudo que se diferencia um pouco do convencional. Nesse sentido, Mário transforma-se em um etnólogo, igual a Koch-Grünberg, e, semelhante a ele, cria algumas expedições a povos indígenas e, também, cultura a eles. Como os índios Dó-Mi-Sol que o viajante chega a “conhecer”, descrevendo-os como um povo muito ligado à música e de “moral distinta da nossa”. Ou como os Pacaás Novos, que ele não traz as informações verdadeiras a respeito desse povo, posto que a visita não tenha acontecido, embora ele tenha narrado a visita, o que demonstra também o caráter de certa maneira ficcional d**O Turista Aprendiz**, mas isso é outra história.

Por hora, basta-nos para entender como a Amazônia que se revelou aos olhos do Mário transforma-o e é transformada nos textos que o escritor paulista produziu a partir da viagem e que vão marcar com mais firmeza um artista preocupado em entender esse Brasil tão disperso e que ainda hoje, quase um século depois, continua a olhar para a Amazônia, embora mais desgastada e destruída, de forma literal infelizmente, ainda envolta em mistérios com seus mitos e paisagens que atravessam tempos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. 33. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

CAMPOS, Sheila P. P. **Das Margens ao Centro**: notas e atualizações de um projeto para o Brasil de Macunaíma. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.

CAMPOS, Sheila P. P. O Mário do Paulicéia, do Belazarte e do Macunaíma: considerações em torno do “monstro mole e indeciso que é o Brasil”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, vol. 22, n. 39, abr./mai. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2596-304x20202239sppc>. Acesso em: 3 jul. 2020.

GIL, Fernando C. Contribuições da crítica latino-americana para o estudo do romance rural brasileiro. **Ipotesi**, Juiz de Fora, vol. 12, n. 1, p. 181 - 196, jan./jul. 2008.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuna. [1953]. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo. Perspectiva, 2002.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco**. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. Tradução de Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

LOPEZ, Telê Ancona. **Macunaíma**: a Margem e o Texto. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade**: cartas 1924-1944. São Paulo: Global, 2010.

MORAIS, Raimundo. **O meu dicionário das cousas da Amazônia**. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2013. Edições do Senado Federal, vol. 175.

SOUZA, Gilda de Mello e. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2005, p. 69.

CONCEITOS LITERÁRIOS EM UMA ABORDAGEM AMAZÔNICA

Nilvani Rodrigues Cabral

Esse artigo tem por objetivo analisar alguns conceitos dentro da literatura comparada, inter-relacionando-os para demandas amazônicas. Como afirma Jobim (2020, p. 16), a Literatura Comparada está “vinculada ao atravessamento de fronteiras” e, desta forma, a análise de alguns conceitos será discutido aqui com ênfase à literatura produzida na/da região norte, colocando-se além das fronteiras em que surgiu o texto, ou seja, além dos seus espaços de origem.

Durante os estudos em literatura, observa-se que alguns estudantes ou até mesmo teóricos realizam comentários em que classificam a literatura produzida na/da região norte como literatura regional, porém se estamos estudando literatura, – e a literatura é uma forma de expressão artística, considerando que uma de suas características é a recriação da realidade por meio de um processo de elaboração estética –, a literatura produzida em uma ou outra região não deveria receber outra classificação, isto é, essas formas artísticas deveriam ser classificadas apenas como ‘*literatura*’. Observe a afirmação do professor Fábio Carvalho:

[...] elementos de cultura que circulam para além dos seus espaços de origem, ou seja, componentes de caráter “global”, em outra se juntam elementos de fatura nitidamente nacional, que dividem terreno, em regime de solidariedade e de recusa, a um só tempo, com elementos de estofa e fatura “regional”. (CARVALHO, 2020, p. 433, [grifos do autor]).

Sabe-se que pode acontecer, então, que uma literatura escrita para, e na região norte, se encha de elementos que julgam caracterizar o povo e a região, e, por conta disso, represente o local, fazendo com que alguns a denominem como literatura regional. Porém, se essa literatura não possuir tais elementos que julgam apresentar a identidade da região, não seria classificada por muitos como literatura, pois não representaria a realidade e a cultura da região por meio de alguma elaboração estética.

Por mais que os escritores que escrevem sobre a região norte, tentem se desvincular desse conceito, ou ainda, de ser classificado como escritor regional terá dificuldade para fazê-lo, tendo em vista que os olhares externos e até mesmo alguns olhares internos o classifiquem assim, juntamente com a sua obra.

Poderíamos pensar que a escrita de obras literárias com elementos representativos da região norte poderia ser, portanto, uma tentativa de os escritores/autores almejavam a construção de uma literatura nacional e que por certo iria construir a identidade literária do povo dessa região aplicando em sua literatura elementos que caracterizem a região e a cultura do povo sem que construísse uma literatura caricatural.

Diante disso, podemos refletir: o que classifica uma obra literária como literatura nacional? Será que seria o fato de ser escrita nos grandes centros ou por escritores conhecidos no meio literário dos grandes centros urbanos? Essas são questões a se refletir.

Na obra **Literatura Comparada e Literatura brasileira**: circulações e representações, de autoria do professor e pesquisador da área literária, José Luís Jobim, há uma reflexão que se volta a essa questão quando ele debate, por exemplo, sobre a teoria da falta.

A teoria da falta, explicada por Jobim (2020, p 12), como sendo o elemento da cultura europeia que falta nas literaturas nacionais e que, portanto, essa literatura nacional é classificada como insuficiente ou falha, tendo em vista que a ausência de elementos que julgavam necessários dentro de uma obra estavam ausentes, deste modo, tornando-se uma falta. Sem considerar, entretanto, que havia outros elementos importantes dentro da obra e que a cultura europeia também não fazia uso, nem por isso era desqualificada ou desvalorizada por não conter tais elementos. Isso surgiu a partir de uma concepção explicada por Jobim:

[...] através de um olhar comparativo em que o critério de avaliação usado na comparação era basicamente europeu (...) utilizavam a Europa como régua para medir o que se encontrava. Se não existisse lá algo que no Velho Mundo era considerado relevante, então essa ausência era considerada uma falta. (JOBIM, 2020, p. 12).

Da mesma forma que a crítica em relação à literatura comparada se concentrava em autores europeus e/ou em países da Europa se sobrepondo a outros países, aqui no Brasil também a crítica se dedica a evidenciar e enaltecer autores que estudaram ou vivem nos grandes centros colocando a literatura da região norte “à margem” e, sendo assim, classificando-a como menos significativa.

A literatura nacional, portanto, deve ser entendida como a literatura que representa uma cultura, linguagem e conhecimento de um povo. Não podemos reconhecer literatura nacional apenas aquela produzida nos grandes centros urbanos ou por possuidores de conhecimento (os privilegiados), ou não teríamos

lindos textos como os textos de Patativa do Assaré, poeta e repentista do estado do Ceará, que seus trabalhos não possuem uma organização em sua estrutura morfológica ou sintática, mas que são carregados de cultura, representatividade, reconhecimento, encantamento, sabedoria.

A teoria da falta aplicada em relação a Europa-Brasil, que Jobim retoma em sua obra citada acima, diz que esse conceito presumia em determinado elemento e que deveria conter no país colonizado, pois julgavam elemento importante no país colonizador. Sendo assim, a obra era considerada irrelevante diante da comparação (JOBIM, 2020, p. 12). Assim acontece com a literatura produzida na/da região norte, ou seja, os críticos e autores dos grandes centros, que contribuíram para a colonização da região se sentem “donos” de uma certa produção literária e cultural, tendo, portanto, que seguir a “normas de escrita” pré-estabelecidas, sem se atentarem que na região há a produção de uma literatura que reflete a cultura de determinado lugar, não tendo nenhum intuito de cópia ou representação de uma local que não o identifica.

Vale lembrar que ainda temos que contar com variações da teoria da falta que Jobim alista a um nível intra e supra nacionais, mas devemos renomear, criando um neologismo, aos conceitos aqui comparados para “intra e supra *regionais*”, considerando que as comparações e “desqualificações” da literatura em questão são julgadas inferiores às outras mediante a região que é escrita ou a região em que o autor pertença. Essa “desqualificação” tem como parâmetro conceitos comparados à literatura nacional, ou seja, com total influência aos conceitos e parâmetros europeus.

Ao analisar o regionalismo de uma forma histórica, **é preciso** pontuar o motivo de sua origem. O regionalismo nasce da necessidade de produzir uma literatura brasileira, com características que representasse o Brasil. De modo geral, o regionalismo valorizava as peculiaridades e particularidades locais tentando transferir para literatura uma representatividade de um Brasil que a literatura europeia não conhecia. Posteriormente, Candido afirma que o regionalismo foi usado para classificar apenas obras produzidas fora do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, o regionalista era analisado, inicialmente, a partir do clima, da topografia, da flora, da fauna, levando em consideração elementos que afetavam a vida da população de uma região, sem desconsiderar as particularidades e peculiaridades de povo ou cultura.

O termo influência nos remete a uma ponderação a respeito do conceito que ela emprega trazendo uma concepção não tão aceita por alguns teóricos, porém

se pensarmos na formação de nosso aprendizado chegamos à conclusão que sofreremos sim influências, no entanto, alguns autores mais e outros menos, porém é impossível construir um conhecimento literário sem que haja um elemento que o inspire e/ou influencie. No texto “Influência”, de Arthur Nestrovski, presente no livro **Palavras da Crítica**, organizado por José Luís Jobim, a palavra influência é exemplificada:

Quando se diz, no dia-a-dia, que determinada pessoa, ao tomar uma decisão, se deixou influenciar por outra, é ainda o sentido medieval dos astrólogos que marca nossa linguagem. É o mesmo caso quando se diz que determinado autor foi influenciado por outro ... (Nestrovski, 1992, p. 214).

O próprio significado da palavra, fruir para dentro, já nos condiciona a um aprendizado que vem de fora para dentro, no entanto, nem tudo que tem a ordem inversa será fruto dessa influência. Certamente o conhecimento que adentra o ser encontrará lá, em subconsciente, conhecimentos, teorias e conceitos que são originários de outros conhecimentos ou do próprio ser e de suas vivências.

O escritor Afrânio Coutinho (COUTINHO, 1955 apud ARAÚJO, 2006) pontua que, para uma obra ser classificada como regionalista, deveria ter um local e cultura como pano de fundo para representá-la e apresentar assuntos que transitem como universal. Contudo, se essa literatura regional precisa ter essas características, a um só tempo, toda literatura será regional, tendo em vista que se uma obra é escrita no centro oeste e possui assuntos de cunho universal, além de representar aquela região, não seria, contudo, uma literatura nacional e sim regional.

Mesmo em uma única região, a comparação de autores, obras e conceitos literários é uma realidade, mas tudo isso não pode ser evitado devido os vários tipos de estudos dentro da área literária e não deve ser apontado como inferior apenas por ser de uma ou outra região.

É importante evidenciar que não é porque a literatura da região norte tem elementos diferentes de uma literatura dos grandes centros que ela deve ser nominada de literatura regional, afinal ela não atende só a uma região, não possui conceitos e conhecimentos únicos daquela região, não é construída com teoria provenientes de uma região e sim conceitos, teorias, conhecimentos que são utilizados e estudados no mundo todo.

Refletindo sobre o conceito de circulação e representação não podemos esquecer que uma região, local, país, etc., não possui elementos que o identificam que são permanentes – por exemplo, todos os elementos que identificavam a

região amazônica na década de 70 já não são reconhecidos agora, sendo assim, cada região ou local muda suas características com o tempo e não teria como classificá-las definitivamente.

E a circulação depende de uma identidade que os leitores possuem a respeito de determinada obra. Quando um leitor se identifica com o texto, o ambiente, espaço, etc., sua aceitação e valorização da obra se torna maior.

Assim, a circulação maior ou menor de obras pode guardar relação com o modo como seus contextos de inserção as consideram. E, obviamente, uma mesma obra pode gerar julgamentos diferentes, conforme o contexto em que circula esteja estruturado, seja localmente, seja internacionalmente. (JOBIM, 2020, p. 22).

A relação de pertencimento que o leitor tem com a obra o faz amante dessa obra literária, ou seja, se o leitor se reconhece integrante daquela cultura, reconhece o ambiente, paisagem, os falares; terá uma sensação de pertencimento daquele mundo.

Em uma obra literária, o receptor tem uma visão própria devido a sua relação com a cultura “é uma consciência individual pela qual o homem se realiza como co-criador em que o imaginal estilizante e potencializador se revela como uma forma de celebração total da vida.” (LOUREIRO, 2001, p. 66).

Luiza Lobo afirma no texto ‘O leitor’ que “a leitura seria um ato de construção, na qual se refariam os espaços em branco do texto, abertos a interpretação” (JOBIM, 1992, p. 240). Então, cada leitor construirá uma significância dos elementos e o texto em si. O leitor é que dá ao texto o real significado. Desta forma, há uma cumplicidade entre autor e leitor.

Vale lembrar que dentro desta perspectiva de análise, uma boa literatura nacional não deve se atentar apenas para o vocabulário e julgar que incluindo algumas palavras utilizadas na região estaria construindo a identidade daquele povo, construiria no máximo uma apresentação do dialeto usado por algumas pessoas.

De acordo com o Machado de Assis (1979 [1873], p. 807) *apud* Jobim (2020, p. 27), “um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade do vocabulário e nada mais”, portanto a representação de uma obra vai além de alguns elementos utilizado, para a obra ter uma boa representatividade deve ser uma boa literatura, uma literatura em que condiciona o leitor a uma reflexão, encantamento, apreensão, curiosidade, etc., só o vocabulário utilizado não fará isso.

No início da literatura no Brasil, os escritores buscavam valorizar o que eles chamavam de cor local. Faziam isso com o intuito de estabelecer um distanciamento da cultura europeia e a construção de uma literatura nacional.

Da mesma forma que acontecia no Brasil pós-colonial, em que, para alguém se tornar escritor, antes deveria seguir uma sequência de ideias, como afirma Jobim (2020, p. 27), “colocar nos textos referências explícitas à fauna, flora e população nacionais ou a outros elementos que pudessem servir para conectar a obra a uma realidade nacional”, também em algumas obras escritas por autores da/na região norte aparecem essa estrutura, porém não é uma regra pré-estabelecida, existem obras que não assumem essa variante e que por isso alguns leitores e teóricos não a reconhecem como literatura de qualidade por considerar que não possuem características que representem o seu povo.

Nem sempre a linguagem que predomina nos textos possui características de uma linguagem “caricatural” e com poucas expressões que retratam a variedade linguística da região, porém o tema amazônico se impõe de forma bem marcante nas obras. O artigo ‘Norte da produção cultural na região norte: a poesia que nos frequenta’, de Rubens Vaz Cavalcante, chama a linguagem utilizada por ele, não de regionalismo, mas de novas identificações locais: “produzimos arte para nossa tribo, mas almejamos a aldeia global. Somos globais. Isso vale para literatura” (CAVALCANTE, 2012, p. 103). Sendo assim, a arte (música ou literatura) produzida pelo autor não têm a intenção de trazer aspectos caricaturais da região e sim retratar dentro de uma representação literária a linguagem da região, seguindo o autor

Falamos de flora, de fauna e de urbanidade com a mesma opção de suportes e interfaces tecnológicos que o resto do mundo emprega. Quando argumentamos que a globalização, na pós-modernidade, valoriza a história local, talvez, inadvertidamente, estejamos falando de um local nostálgico, de um regionalismo superado. (CAVALCANTE, 2012, p. 103).

No trecho, apontam-se elementos que permeiam as poesias e narrativas de escritores da região norte, sendo uma terra repleta de imigrantes, não há até agora um tipo de expressão dentro da linguagem que caracterize o falante da região, e sim uma mistura de falares e expressões que torna esse povo miscigenado linguisticamente. Desta forma, conseqüentemente, o texto literário é repleto dessa característica.

Vários autores não aceitam o termo regionalismo para as obras que cria. O escritor Rubens Vaz Cavalcante afirmou isso para site ‘Gente de Opinião’, referindo-se às suas próprias convicções, em uma entrevista publicada no dia 10 de dezembro de 2017,

[...] A gente está aqui, assim como o cara está em São Paulo e não é regionalista. Tu vais dizer que o Arnaldo Antunes é regionalista, mais ele faz música em São Paulo, então ele faz numa região. Acho que a coisa do tema amazônico que comparece muito nas minhas letras, mas, não como regionalismo” CAVALCANTE, 2017).

Essa afirmação pode ser inferida da reflexão de Jauss citada no texto de Luiza Lobo que está no livro **Palavras da Crítica**, do professor José Luís Jobim, que “conclui que a literatura não pode ser reduzida a ‘uma arte de representação’. Ele deseja resgatar a dimensão social da literatura ...” (JOBIM, 1992, p. 235). Sendo assim, o que se produz, tanto na região amazônica quanto no resto do país é denominada literatura: simples, plena e sublime em sua função literária.

As obras produzidas na/da região norte não são muito divulgadas nem mesmo dentro da região o que leva a pensar que não existe muita produção. Entretanto, o problema não é a falta de obras ou escritores, que têm como tema e foco de pesquisa a região norte e a literatura produzida na região; o que realmente acontece é que não há uma divulgação significativa e a circulação das obras não é tão frequente e cheia de divulgação quanto as obras de escritores já conceituados.

Isso se observa quando se visita uma livraria ou na aquisição de livros literários para as escolas. Rara é uma livraria que comercializa livros de autores que escrevem sobre a região norte, mas o problema não é só esse, o material de divulgação que chega às escolas não possui autores que atuam ou escrevem sobre a região norte. Sendo assim, as escolas não possuem obras literárias locais nem regionais.

Partindo agora para a reflexão da circulação literária e cultural, devemos refletir sobre conceitos que se aplicam também aos estudos da literatura produzida na região norte. Nesse aspecto, temos que considerar que mesmo que não queira, a literatura da região possui sim uma influência da cultura nacional e porque não dizer europeia. Resta pensar o quanto dessa cultura e literatura sofreram aclimação, imitação, transculturação. Vale lembrar que, quando escrevemos, não temos como nos desvincular de tudo o que lemos, ouvimos, aprendemos e estudamos. Portanto, por mais que tentasse o escritor, não teria uma literatura totalmente sua.

Dentro desse conceito de transculturação, que é o reajuste, a adaptação de uma cultura, ou literatura vinda de outros continentes ou regiões, que sofreram uma “mutação” para ser aplicada em outra cultura, dessa forma uma “transformação da cultura”. Isso não acontece somente na literatura, essa transculturação acontece na dança, música, culinária arquitetura, por exemplo.

Sendo assim, outro conceito a ser pensado aqui é o conceito de originalidade. Quanto das obras são realmente capazes de ser original? Para construção da originalidade tudo que se é escrito deverá ser realmente novo?

[...] a ideia de originalidade nas Américas, depois do Romantismo, caminhou na direção do que postulou Andrés Bello: uma originalidade mediante a representatividade da região da qual surgia a literatura, pois esta se percebia como diferente da sociedade da matriz colonial, seja pelo meio físico, seja pela composição étnica, seja pelo diferente grau de desenvolvimento em relação ao que se imaginava como único modelo de “progresso”: o europeu. (RAMA, [1982] 1989, p.13 *apud*, JOBIM, 2020, p.43, [grifo do autor]).

Verifica-se, então, que essa construção literária sofre alterações de todos os lados para que se produza uma literatura, que mesmo que o autor não quisesse aplicar essas diferenças, ou seja, sofrer essas influências de sua região, seria impossível devido à sua condição étnica, seu espaço, o progresso presente em sua região, seus estudos e conceitos são de formação diferentes daqueles escritores dos quais sofreu influências.

Quando se pensa em uma literatura produzida na região norte, a transculturação se torna evidente, tendo em vista a origem dos estudos dos escritores e as fontes de pesquisa, algo que não deve ser questionado ou refutado. A transculturação tem relação também com os elementos externos.

Os elementos externos se fazem presente no ambiente local miscigenando a construção da literatura; os elementos da modernidade se mesclam aos elementos simples, rupestres, naturais, ou seja, ao ambiente local. Essa miscigenação de elementos não acontece somente referente aos termos físicos, pois a linguagem também possui essa característica e deve ser construída de forma sutil e cuidadosa.

Quando o autor consegue aplicar toda essa sutileza à linguagem, sua literatura ganha ares de encantamento, astúcia, inteligência e originalidade. No texto de Antônio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, ele faz uma afirmação interessante a respeito dessa produção literária:

Sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias da originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, compreensível numa fase de formação nacional recente, que condicionava uma posição provinciana e umbilical. (CANDIDO, 1989, p. 148).

Apesar de alguns teóricos pensarem que essa apropriação de conhecimentos se dá pela falta de imaginação e criatividade em que se apropriam de modelos colocados em circulação nos grandes centros, devemos pensar que a utilização

de literatura, teoria e conceitos são utilizados como elementos de base, não como elemento central na nova literatura produzida.

Essa literatura que surge vem carregada de elementos que não são únicos de uma obra exclusiva e que não aparece *ipsis litteris* a sua versão original. Fala-se aqui de uma criação que foi gerada a partir de leitura, conhecimento, conceitos que geraram produção de novas literaturas, novos conhecimentos e novos conceitos.

Mesmo que se utilize o mesmo elemento na literatura, ele não será tal qual, foi utilizado na primeira obra, trará uma roupagem cheia de novos conceitos, teorias e conhecimentos, envoltos em outra cultura, outro ambiente, outro momento histórico, interesses, anseios, razões e motivações que trará novas concepções, “visões” e novos elementos que a partir daí se tornarão **únicos**.

Além dessa reflexão, temos ainda uma série de discussões que devem ser consideradas quando se estuda a literatura produzida na/para/da região norte, tendo em vista que as influências literárias sofridas veem de vários segmentos e regiões devido à colonização da região norte ser uma miscigenação cultural. Sendo assim, a literatura comparada se fará presente nesses estudos, pois, como afirma Antonio Candido, “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (CANDIDO, 2004, p. 230 apud JOBIM, 2020, p. 08).

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré: uma biografia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017. http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/47549/1/2017_liv_fcgcarvalho.pdf

CAVALCANTE, Rubens Vaz. **Norte da produção cultural na região norte: a poesia que nos frequenta**. Revista Labirinto, ano XIII, nº 19 – dezembro de 2012.

COUTINHO, Afrânio. “O regionalismo na prosa de ficção. In: _____. **A literatura no Brasil**. vol. II. Rio de Janeiro: São José, 1955, pp. 145-226.

ESCAVADOR. <https://www.escavador.com/sobre/4488219/rubens-vaz-cavalcante> ACESSO EM 18/09/20202

JAUSS, Hans Robert. “Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur”, **Poética**, 6(3-4). In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOBIM, José Luís. **(Org.) Palavras da crítica**. Rio de Janeiro, Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Ménard).

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro, Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Ménard), p. 213-252.

SOBRE OS AUTORES

Allison Marcos Leão da Silva – é doutor em Letras: Estudos Literários - Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2002) e graduado em Pedagogia pela mesma instituição (2000). É professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de graduação em Letras (cadeiras de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes.

Andrea Reis da Costa (CEFET-RJ) – é doutora em Literatura, Teoria e Crítica Literária pela UFF – Universidade Federal Fluminense (2019). Possui mestrado em Literaturas Francófonas, por esta mesma universidade (2014). Licenciada em Letras Português - Francês, também pela UFF (2010). Atualmente é professora de língua francesa no Colégio Pedro II, Campus São Cristóvão II.

Anne Caroline do Nascimento Ribeiro (UEA) – é graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (2019). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Italiana, literatura comparada, literatura medieval e autoria feminina no medievo. Atualmente é mestranda do PPGLA da Universidade do Estado do Amazonas.

Juciane dos Santos Cavalheiro (UEA) - é Doutora em Linguística (2009) pela Universidade Federal da Paraíba, Mestre em Linguística Aplicada (2005) e Graduada em Letras (2003) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. É professora no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Acre.

Susanna Dias de Faria (UFF) - é mestranda em Literatura Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e professora de Língua Inglesa da Educação Infantil na Escola Fórum Cultural. Foi professora de Língua Inglesa no curso On You Alcântara. Formada em licenciatura em Letras Português - Inglês na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Tereza Maria Tavares dos Santos Jorge (UFF) – é mestranda em Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui curso de pós-graduação em Língua Portuguesa, nível especialização, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde cursou a graduação de Letras (Língua Portuguesa/Literaturas de Língua Portuguesa), tendo concluído a licenciatura em julho de 2017.

Rosiane Valeska Carvalho das Neves (UFRR) – é mestranda em Letras pela Universidade Federal de Roraima. Possui graduação em Letras - Literatura pela Universidade Federal do Pará (2003) e Letras/Português - Inglês pela Universidade Federal de Roraima (2018).

Tatiana da Silva Capaverde (UFRR) - é professora do curso de Letras da Universidade Federal de Roraima. Possui Graduação em Letras - Bacharelado em Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004) e Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2015).

Marinalva Francisca da Silva Gama (UNIR) - Graduanda do curso de Letras com ênfase em Literatura (UNIR). Membro do grupo de pesquisa e extensão LILIPO-Literaturas de Língua Portuguesa.

Fernando Simplicio dos Santos (UNIR) - é professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculado ao Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL). Graduou-se em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis), onde também concluiu o Mestrado em Letras, com ênfase na área de conhecimento Literatura e Vida Social. Doutorou-se pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estudos referentes à teoria, à crítica e à história literária.

Riane de Deus Lima (UFRR) – é graduada em Letras pela Universidade Federal de Roraima - UFRR (2005); especialista em Educação de Jovens e Adultos, modalidade EJA pelo Instituto Federal de Roraima - IFRR (2008); mestre em Arte, Linguagem e Cultura Regional pelo PPGL/UFRR (2016).

Jorlaíne Monteiro Girão de Almeida (UNIFAP) – é mestranda em Letras com ênfase em Estudos Literários na Universidade Federal do Amapá. Possui especialização em Linguística Aplicada pela Faculdade de Tecnologia do Amapá, Bacharelado e Licenciatura em Letras Português/Inglês pelo Instituto de Ensino Superior do Amapá. Atualmente, é professora efetiva do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amapá - IFAP, Campus Macapá.

Yurgel Pantoja Caldas (UNIFAP) - é graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará (1997), mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007). Atua como professor na graduação habilitações em Inglês e Francês) da Universidade Federal do Amapá e na pós-graduação no Mestrado em Letras (PPGLET) na mesma instituição.

Silvia Marques de Almada (UFRR) – é licenciada em letras pela Universidade Federal do Pará (Base Português:1990/ Base Inglês: 1992). Especialização em Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997). Mestre em Letras pela Universidade Federal de Roraima (2015). Atualmente é professora de inglês instrumental do Centro Estadual de Educação Profissional Prof. Antônio de Pinho Lima.

Maria Rita Rodrigues Constâncio Menezes (UNIR) – é mestranda em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, graduada em Direito pelo Instituto Luterano de Ensino Superior de Porto Velho (2017) e graduada em Letras pela Faculdade de Educação de Porto Velho (2004).

Carla Patrícia Ribeiro Nobre (UNIFAP) – é mestranda em Letras na UNIFAP/PPGLET. Professora da rede estadual de ensino no Amapá e da Universidade Estadual do Amapá. Graduada em letras pela Universidade Federal do Amapá. Especialista em língua portuguesa pelo IESAP. Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Direito Ambiental e Políticas Públicas da UNIFAP.

Elysmeire da Silva de Oliveira Pessôa (UNIR) – é mestranda em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Possui graduação em Artes Visuais (2018) e em Filosofia (2019) pelo Claretiano Centro Universitário. Claretiano. Participante do Grupo de Pesquisa em Letramento Literário: estudos de narrativas da/na Amazônia, e também do Grupo de Pesquisa CDEAMPRO.

Mara Genecy Centeno Nogueira (UNIR) – é graduada em História pela Universidade Federal de Rondônia (1987), Mestre em Geografia pela Universidade Federal de Rondônia (2008) e Doutora em Geografia pela Universidade Federal do Paraná (2015). Professora Adjunta do Departamento de História da Universidade Federal de Rondônia e professora do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários.

Emily Louise David Lemos (UFRR) – é graduanda em Letras pela Universidade Federal de Roraima.

Sheila Praxedes Pereira Campos (UFRR) – é doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRR e graduada em Letras com Habilitação em Literatura. Atualmente, é professora adjunta na Universidade Federal de Roraima.

Nilvani Rodrigues Cabral (UNIR) – é graduada em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (2004). Atualmente é professor da Faculdade de Educação e Meio Ambiente e do Governo do Estado de Rondônia.



UFRR

ISBN 978-658606299-1



9 786586 062991